

FORMOSA

FOLIÕES E VIOLEIROS¹

por Josyra Sampaio

SUMÁRIO

O relatório apresentado em seguida refere-se a uma pesquisa realizada em Formosa de Goiás que teve como objetivo a realização de material audiovisual e escrito com vistas a animadores culturais, professores, ou quem desejar abordar e ensaiar danças brasileiras de raiz. O material produzido compõe-se de um vídeo VHS com 27 minutos de duração e um livro de 183 páginas, ilustrado, onde se encontram descritas as seis danças filmadas, sua coreografia, partituras musicais cifradas, histórico e frequência na região. O relatório abrange apenas a primeira dança filmada, o lundu, por razão de economia de espaço. O material produzido pretende oferecer uma alternativa à globalização cultural dos meios de comunicação, pondo à disposição de pessoas interessadas um material pronto para ser trabalhado.

Em 1997, após dois anos de pesquisa, iniciou-se trabalho de campo em Formosa com objetivo de produzir material audiovisual e escrito para subsidiar animadores culturais, professores ou pessoas que desejarem aprender, ou ensinar e ensaiar danças brasileiras de raiz, sua coreografia, melodia, texto das modas e sua história, etc., como simples lazer ou com vistas a oferecer alternativa à cultura veiculada pelos meios de comunicação disponíveis. A necessidade de produzir esse material teve como justificativa a crença de que a possibilidade de vivência com as linguagens cênica, plástica e musical dessas manifestações deverá favorecer a evocação de sentimentos adormecidos no espírito dos participantes, levando-os a reconhecer-se como membro de um grupo

¹ Projeto desenvolvido em Formosa de Goiás dentro do programa DANÇAS DO BRASIL EM VOLTA DE BRASÍLIA.

particular, e neles recuperando sentimento compartilhado de fraternidade, nacionalidade, valor e necessidade de crescimento e independência.

Na forma como são divulgadas através dos meios de comunicação, as danças de raiz chegam ao espectador de modo fugaz. Também não há documentação escrita especializada que corresponda à necessidade de exercitá-las, embora os currículos escolares recomendem sua prática. O material produzido pela pesquisa pretende preencher, portanto, parte da lacuna existente nessa área.

Faz parte do projeto aprofundar a pesquisa em oito cidades do Distrito Federal e do seu Entorno. Por medida de economia, restringiram-se os estudos apenas à parte profana das folias, ou seja, as danças que se seguem às obrigações religiosas. Iniciou-se em Formosa porque ali é que foi possível recuperar o lundu, com a colaboração de três de seus habitantes: o coveiro Zé Vazante e sua mulher, e a foliona Dália. Nas outras cidades, o bailado era conhecido mas ninguém sabia dançar. Desse modo, a pesquisa produziu no momento o seguinte material: uma fita de vídeo de vinte sete minutos, com seis danças de Formosa, e um livro com descrição de cada uma contendo a) breve histórico; b) frequência da dança na região; c) descrição da dança; d) coreografia; e) partitura musical cifrada, com descrição das cantorias; f) observações sobre o texto das modas.

O LUNDU

Depois das obrigações religiosas, nas Folias do Divino, nos Santos Reis, e outras, chega a hora dos *causos* e das danças profanas - lundu, curreleira, catira, dança dos quatro, caruê... O momento da folia é um espaço/tempo importante porque diante do extraordinário número de romeiros que necessitam pouso nas fazendas, pelo caminho, os donos de terra não poderiam abster-se de envolvimento então realiza-se a subversão da

ordem: os romeiros, insuperáveis nas cantorias e nas danças são, no instante mágico do pouso, os senhores.

Lundu é dança de desafio. Cada dançador quer ser melhor do que o outro e chegam a desafios de grande virtuosismo como é dançar o lundu equilibrando uma garrafa sobre a cabeça. Diz-se que veio para o Brasil com os negros de Angola, por duas vias: passando por Portugal, com polimentos da corte, onde fora proibida por D. Manuel por ser “contrária aos bons costumes”, ou diretamente de Angola para o Brasil, onde recuperou o acento jocosos, mordaz e sensual que incomodara a sociedade lisbonense. “Havia mulatos célebres, aplaudidos nos salões por darem ao lundum um acento libidinoso como ninguém: era uma feiticeira melodia sibarita, em lânguidos compassos entrecortados, como quando falta o fôlego, numa embriaguez de sensualidade voluptuosa.” (Oliveira Martins, *História de Portugal*, vol. II, Lisboa, 1920). Recuperado durante a pesquisa, o lundu voltou a ser dançado na região.

DESCRIÇÃO DA DANÇA

I - Os músicos iniciam o ritmo do Lundu. As pessoas que querem dançar aproximam-se, dançando. A um sinal da viola, a primeira dançadora abre espaço no meio do grupo, forma-se a roda e ela fica no centro dançando.

II - A dançadora escolhe alguém da roda e convida para substituí-la. O convite pode ser uma batida de pé diante da pessoa, palmas diante da pessoa, uma umbigada ou um toque de ombros à esquerda e em seguida outro à direita.

III – A dançadora convidada vai para o centro dançar.

IV - Quem está no centro dançando escolhe o que vai substituí-lo. Pode ser uma mulher ou um homem. Assim por diante.

Quando vai para o meio da roda, o dançador faz evoluções inteiramente relaxado, os braços caídos ao longo do corpo, as pernas meio fletidas, com um sapateio em que a planta do pé bate inteira no chão, ao ritmo da música. Entre os jovens que aprenderam agora, há variação na postura de corpo e braços mas o tipo de sapateio é igual.

No grupo de dançadores a predominância é de mulheres. Os homens em geral ficam ao redor, olhando, mas se convidados vão para o centro dançar. Se ao sair convidam uma dançadora com umbigada, faz-se grande algazarra no grupo. Não se registrou umbigada de homem em homem, mas entre mulheres há umbigada indistintamente em outra mulher ou em homem. Na documentação consultada há referência de proibição da umbigada entre parentes próximos – pai e filha, padrinho e afilhada – de onde se conclui haver aí uma representação do ato sexual. Essa proibição não foi mencionada em Formosa por nenhum dos entrevistados.

AS MODAS

Assim como em todos os lugares acontece com a catira, em Formosa também o lundu possui um *Recorte*, que é a última parte da cantoria, a *saideira*, diferente da moda no que se refere ao andamento da música. O recorte tem ritmo mais vivo. Em Formosa, o assunto dos recortes é diferente do assunto das modas. Passa para o jocoso. Diz o pesquisador Erasmo de Castro nunca ter visto recorte no lundu. Parece ser, portanto, invenção formosense o uso do recorte na cantoria dessa dança.

OS TEXTOS

No Lundu colhido em Formosa, que tem raízes na Bahia, pode dizer-se que predominam assonâncias em /ê/: “... oi, lelê, oi diá / oi, lê, oi diá, oi lá. / Oi, lê lê, lê, oi diá, oi lá! / Lerê voi, di oiá! / Fala, viola! e vem cá” que sugerem variações dos dialetos

africanos em contato com o português. E Mário de Andrade registrou no nordeste numerosas danças cujos textos remetem, de imediato, à inspiração formosense: “Olêlê, olêolá! / Bota banha no cabelo / Mais Maria Camundá!” “Istima-me-z-ama-me! / Alêlê-lêlê.” “Lê lê lê, / Jurupem’ é assim, / Maruã birá, / Bom cáí ajuê!” Lelê, ou lelelê, expressão repetida inúmeras vezes pelo cantador Zé Vazante na cantoria da Lira Baiana, coincide com o nome da dança de salão maranhense em que os pares dançam tocando castanholas, da qual parece haver apenas o registro feito por Eurico Macedo, no livro *Memórias de um Ferroviário*, pág. 70, Bahia, 1950, conforme pesquisa de Sérgio Ferretti publicada em *Cadernos de Cultura: Dança do Lelê*, 1978. É importante notar que o fonema linguodental /t/ realiza-se como a africada /tch/, depois do ditongo *ei*, durante a cantoria de Lira Baiana: “in-fei-tcha-da de galão”, traço comum no linguajar de populações residentes no estado da Bahia.

LIRA BAIANA (Lundu de Roda)

Zé Vazante

Amanhã eu vô m’imbora qu’eu num vô m’imbora não.

Oi, Lira Baiana, eu vô cerrá o meu barai.

Pois eu tava na banca de jogo e a Lira sentada também.

Eu jogava parada de dez e a Lira jogava de cem.

Oi, Lira Baiana, eu vô cerrá o meu barai.

Na viola que eu falo não tenho seguro mais não, oi diá!

oi, lelê, oi diá, oi, lê, oi diá, oi, lá...Oi, lê lê, lê, oi diá, oi lá!

Lerê voi, di oiá! Fala, viola! e vem cá.

Vamo dá mais uma vorta, que a viola mandô dá.

Oi, Lira Baiana, eu vô cerrá o meu barai.

RECORTE

Eu subi pelo pé e eu desci pela gaia.

E eu tava na sela, eu passei pra cangaia

e a casa de nego é chopana de paia.

Dirarái, direvôï, dioi ei, oi diai! oi, ai.

Oi lê, lê, lê. Direvoi, di oi ai. Fala, viola! e vem cá.

Esse que dançou aqui, que dançô tão miudim,

oi Lira Baiana, eu vô cerrá o meu barai.

Mas se fosse de meu gosto dançava mais um bocadim.

Oi, Lira Baiana, eu vô cerrá o meu barai.

Ô, direrêi, você dá na viola qu'eu vô m'imbora.

Tá pegado mais eu. Samba lá e vem cá, morená.

Oi, lará voi, lelê, lerê voi, di oi ai. Fala, viola, e vem cá.

Em outro texto, este com raízes em Minas Gerais, os versos são singelos, despojados, de poucas sílabas, simples, assertivos, e a sonoridade do texto é mais aberta, salvo no curto refrão que se repete de modo igual até o fim: “Uê, uê... uê, uá...”, o que pode sugerir canto de trabalho, expressão de camponês brasileiro nas lides do campo, mas dificilmente variação de dialetos africanos.

UMBIGADA (Lundu de Roda)

Autor desconhecido

Uê, uê... uê, uá..Uê, uê... uê, uá...

A lua vai saí e eu vô girá.A lua vai saí e eu vô girá.

Vou caçá meu tatu, meu tamanduá.

Vou caçá meu tatu, meu tamanduá.

Uê, uê... uê, uá... Uê, uê... uê, uá...

Umbigada de papudoé papudo que dá.

Eu também sô papudoeu também quero dá.

Uê, uê... uê, uá... Uê, uê... uê, uá...

O jacu tá no pau, atira, Antonio.

O jacu tá no pau, eu vô atirá.

Umbigada de papudo é papudo que dá.

Eu também sô papudo eu também quero dá.

Uê, uê... uê, uá... Uê, uê... uê, uá...

Urubu desceu na terra com fama de dançadô.

Gavião pegô a dama gavião foi quem dançô.

Ora dança, urubu! Não senhor! Ora dança, urubu! Não senhor!

Os foliões de Formosa transcendem o possível estado de perplexidade diante de sua pobreza material escriturando, no espaço/tempo em que essa perplexidade ocorreria, a reconstrução de seus recursos de sobrevivência, física e psicológica, coletiva. A perplexidade tem entre eles, desse modo, uma existência imanente que gera energia criadora.

O processo atual de internacionalização dos bens materiais e de cultura possui recursos sofisticados de mobilização e massificação para atingir o comportamento das pessoas, apartá-las de suas raízes culturais e transformá-las em seres submissos ao consumismo, desprovidos de determinação e de força criadora.

A divulgação das danças brasileiras de raiz, com envolvimento de todas as formas de expressão possíveis no campo das artes plásticas, das artes cênicas, da música e da educação física, deve contribuir para resgatar a beleza que se expressa através da identidade nacional brasileira, como alternativa ao que a mídia eletrônica está pondo ao alcance das gerações novas.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário. **Pequena história da Música**. 8.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1980.
- ___ . **Música de feitiçaria no Brasil**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1983
- ___ . **Danças Dramáticas do Brasil**. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- ___ . **Modinhas imperiais**. Martins. São Paulo, 1964.
- ___ . “Consciência – limite?”. In *Ensaio 30: ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: ed. Ática, 1980.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional**. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos.
- BARRETO, João Paulo Coelho (João do Rio). **A Alma Encantadora das Ruas**. Paris: ed. Garnier, 1908.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. Yawari: elo ritual entre língua e linguagem. In **Humanidades**, publicação trimestral da Editora Universidade de Brasília. Ano V, 1988.

- BRANDÃO, Francisco Manoel. **Brasília: Folclore e Turismo**. Tese apresentada ao V Congresso Brasileiro de Turismo em 1957. Rio de Janeiro, Edição do autor, 1957.
- CAMPOS, Maria Helena Rabelo. **O Canto da sereia: uma análise do discurso publicitário**. Belo Horizonte: Ed. UFMG/PROED, 1987
- CASCUDO, Luiz da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- CHOMSKY, Noam. **A minoria Próspera e a Multidão Inquieta**. Trad. Mary Grace Fighiera Perpétuo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- CORTES, Paixão, LESSA, Barbosa. **Manual de Danças Gaúchas**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1955.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: 1. edição. Ed. Nova Fronteira, 1982.
- DÉCIO FILHO, José. **Evocação de Formosa**. ASEFE (Associação de Assistência aos Servidores da Fundação Educacional do Distrito Federal), 1991.
- DIAS FILHO, Antonio Vítor. “Mãos contrárias”. In Ildebrando David de Souza (org.). **Antologia de contos e poemas**. Brasília, DF.
- DISTRITO FEDERAL. Secretaria de Educação. Fundação Educacional. **Currículo de Educação básica das escolas públicas do Distrito Federal**. Brasília: Charbel, 1993.
- ELIS, Bernardo. **Chegou o Governador**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- FAZENDA, Maria Irani. **Práticas interdisciplinares na escola**. São Paulo: Cortez, 1991.
- FERRETTI, Sérgio et alii. **Dança do Lelê**. Cadernos de Folclore 22. Fundação Nacional de Arte – FUNARTE. Rio de Janeiro: 1978.
- FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- FREINET, Célestin. **Ensaio de psicologia sensível I e II**. Trad. Margarida Mendes Palma e Maria de Fátima Sá Melo Ferreira. Lisboa: Editorial Presença, 1978.
- . **La méthode naturelle**. Suíça: Delachaux et Niestlé, 1973.
- FUNARTE. **A arte como processo na educação**. 2. ed. Rio de Janeiro: 1982.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Trad. Antonio Guimarães Filho. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998

- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.
- GIFFONI, Maria Amália Correia. **Danças folclóricas brasileiras e suas aplicações educativas**. São Paulo: Melhoramentos e Instituto Nacional do Livro, 1973.
- MONTEIRO, Abimar. **Folia do Divino na Roça**. Formosa: edição do autor, 1993.
- PIMENTEL, Altimar. “Maneiro Pau: uma dança dramática?”. In **Revista Brasileira de Folclore**. Ano X, No. 26, 1970.
- RATNER, Carl. **A psicologia sócio-histórica de Vigotsky: aplicações contemporâneas**. Trad. Lólio Lourenço e Oliveira. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.
- REIS, Vanilson Alves dos. “A Cigarra”. In **Menino chorão**. Brasília: 1985.
- REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE. CAMPANHA DE DEFESA DO FOLCLORE BRASILEIRO. Ministério da Educação e Cultura. Ano I No. 5, 1963; Ano VII No. 19, 1967; ano X, Nos. 26 e 27, 1970.
- STEINER, Rudolf. **Arte e estética segundo Goethe**. Tradução da conferência proferida em 1888, na Suíça. São Paulo: ed. Antroposófica, 1994.
- TINHORÃO, José Ramos. “Música popular no século XXI: uma profecia antecipada”. In **O livro da profecia**. Coleção Senado, volume I. Brasília, 1997.
- VIGOTSKY, L. S. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- WISNIK, José Miguel. “Algumas questões de música e política”. In **Cultura Brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ática, 1987.

Guia para continuar

-  **Programação da ANPPOM 1999**
-  **Informação dos Participantes**
-  **Saída dos Anais da ANPPOM**