

Edilson Fernandes de Souza

ENTRE O FOGO E O VENTO

As Práticas de Batusques e o Controle das Emoções

**3^a
edição**

Editora
Universitária  UFPE

ENTRE O FOGO E O VENTO:
As Práticas de Batuques e o Controle das Emoções

Edilson Fernandes de Souza

ENTRE O FOGO E O VENTO:
As Práticas de Batuques e o Controle das Emoções

3ª edição

Editora
Universitária  UFPE

Recife – 2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Reitor: Prof. Amaro Henrique Pessoa Lins

Vice-Reitor: Prof. Gilson Edmar Gonçalves e Silva

Diretora da Editora: Prof^a Maria José de Matos Luna

COMISSÃO EDITORIAL

Presidente: Prof^a Maria José de Matos Luna

Titulares: André Luiz de Miranda Martins, Artur Stamford, Christine Paulette Yves Rufino, Elba Lúcia C. de Amorim, Emanuel Souto da Mota Silveira, José Dias dos Santos, José Wellington Rocha Tabosa, Maria do Carmo de Barros Pimentel, Lívia Suassuna, Marcos Gilson Gomes Feitosa, Marlos de Barros Pessoa, Sônia Souza Melo Cavalcanti de Albuquerque.

Suplentes: Alexandre Simão de Freitas, Arnaldo Manoel Pereira Carneiro, Augusto César Pessoa Santiago, Benício de Barros Neto, Bruno César Machado Galindo, Carlos Alberto Cunha Miranda, Carlos Sandroni, Ivandro da Costa Sales, José Gildo de Lima, Luiz Carlos Miranda, Vera Lúcia Menezes Lima, Zanoni Carvalho da Silva

Editores Executivos: José Rodrigues de Paiva, Antonio Paulo de Moraes Rezende

Editora associada à



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

Revisão: Gilvando Paiva

Catálogo na fonte:

Bibliotecária Joselly de Barros Gonçalves, CRB4-1748

S729e Souza, Edilson Fernandes de, 1965-
Entre o fogo e o vento : as práticas de batuques e o controle das emoções / Edilson Fernandes de Souza ; revisão: Gilvando Paiva. - 3.ed. - Recife : Ed. Universitária da UFPE, 2010.
159 p.

Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-7315-765-9 (broch.)

1. Cultura - Aspectos sociais. 2. Danças afro-brasileiras. 3. Batuque (Música). 4. Negros - Vida e costumes sociais. 5. História e antropologia - Rio de Janeiro - Século XIX. I. Paiva, Gilvando (Rev.). II. Título.

316.7
306

CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)

UFPE
BC2010-106

*A minha esposa Roseane,
As minhas filhas: Tulane, Lidiane e
Viviane
E a meu filho Edilson.*

PREFÁCIO À TERCEIRA EDIÇÃO

Prefaciando a terceira edição do livro “Entre o fogo e o vento: as práticas de batuques e o controle das emoções” de Edilson Fernandes de Souza teve para mim duplo significado. Primeiro, porque o convite chega num momento especial, no qual busco uma aproximação, na perspectiva de uma investigação científica, com rituais e práticas corporais de populações afro-descendentes no Brasil, fazendo-me enveredar em estudos no âmbito da sociologia da cultura com mais afinco e determinação. O segundo significado diz respeito ao desafio que representa construir um prefácio de uma publicação que já contou com pesquisadores como Lourival Holanda e Terezinha Petrucia da Nóbrega, que, respectivamente, apresentaram a primeira e segunda edição da obra e que já possuem um lastro de preocupação com a temática na qual o livro se inscreve.

De toda forma, a inquietação que passo a ter com os rituais sincréticos, particularmente, da relação corpo e religiosidades em insipientes estudos que venho desenvolvendo com o Samba de Matuto (manifestação corporal do sul de Pernambuco e norte de Alagoas) e com a Congada em Brasília/DF fizeram-me encarar esse desafio.

O livro de Edilson trata da relação corpo e cultura no contexto da sociedade brasileira, focalizando os rituais do batuque e os mecanismos de controle das práticas corporais no século XIX, nomeadamente na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Preocupando-se em entender o sentido do controle dessas práticas, o autor envereda numa trajetória histórica, calcada em pesquisa documental, que se entrelaça com a sociologia das emoções, dialogando de forma contundente com Elias, bem como com a sociologia da cultura, a fim de destrinchar os elementos norteadores dos mecanismos e estratégias de manutenção da ordem e das resistências culturais encontradas pelos negros no

contexto específico marcado pela recorrência de negros escravizados e pretos libertos.

A especificidade do contexto histórico, que significou um interessante recorte, diria, um *insight*, traz à obra sentido e significado para se entender a *história passada*, como também a *história presente*, no sentido de que os fatos históricos apresentados no livro se remetem a um tempo presente em construção e, porque não dizer, em reconstrução. Refiro-me, nesse caso, à realização dos batuques nos terreiros dos senhores como forma de reforço à identidade do negro (escravizado ou recém libertado), ao passo que, a ordem social estabelecida buscava com amparo em instrumentos legais, como se vê à página 39, formas de conter as cantorias e danças dos pretos a fim de não importunar a vizinhança, ou seja, a ordem pública.

Os açoites ou mesmo as multas, que eram advindas de qualquer manifestação dessa natureza, tinham por detrás também um sentido de contenção de manifestações sociais em um contexto sociohistórico propenso a rebeliões e/ou lutas.

Com efeito, Edilson se propõe nessa obra não só a contar uma face da história das populações afro-descendentes no Brasil, mas, sobretudo, busca desvelar como essas práticas corporais se inscrevem no processo civilizatório brasileiro, modificando-se e corroborando com uma compreensão do negro como delinqüente, diligente, vadio, vagal. Assim, o autor se reporta às contradições sociais presentes que se demarcam entre o negro escravo, o preto livre e o brasileiro europeizado, que são compreendidos como “os estabelecidos” e, pela sua própria condição favorecida, procuravam manter-se a distância.

Um dos aspectos mais interessantes do livro diz respeito à narrativa – no sentido de descrição – dos rituais do batuque conforme os momentos de possessão. A possessão ou transe representa o momento em que os deuses ou orixás descem de um plano superior para o terreno e são incorporados pelos praticantes do batuque, notadamente, naqueles que eram iniciados e escolhidos conforme uma relação espírito-corpórea, recebendo o “santo” dos seus protetores donos de seu ori (cabeça).

Como descrito pelo autor, há nesse momento “a intensificação dos ritmos dos atabaques e gritos ou brados (ilá), soados pelos orixás, em um de seus descendentes” (p.24), havendo para os praticantes do ritual um significado distintivo na medida em que diz respeito à reconstrução da relação indivíduo-sociedade, que tem como sentido a constituição de uma identidade grupal, que se remete à crença, à ancestralidade afro, à sociedade de origem, perfilando-se, portanto, na conformação de um *habitus* determinado.

Nas palavras do autor: “Ao manter-se em posseção, o praticante dos batuques entrava em contato com a realidade distante para tomar de exemplo os ensinamentos do mito tornado matéria. Essa experiência também servia para aqueles que assistiam ao ritual e que faziam daquele momento um espaço de aprendizado, baseando-se nas histórias contadas por intermédio das cantigas e danças dos orixás” (p.24). Tem-se aqui a expressão da emoção de ser negro, de possuir uma história, do ter um ancestral divinizado, definindo o sentido de *pertença étnica* conforme a construção de uma identidade social, reconhecendo assim a importância social do grupo, numa confluência de sua memória coletiva.

Nesse contexto, as práticas do batuque apresentam um valor simbólico importante e que culminam com a possibilidade de se encontrar na constituição de seu ritual (particularmente o sentido de posseção) elementos em cuja base se assentou o candomblé, à medida que os batuques passaram a ser proibidos como rituais no Brasil (p. 32). Ressalta ainda o autor que os rituais do batuque, além de representarem formas de expressar a religiosidade, também eram praticados como atividades artísticas, “pois as práticas de cultos ancestrais faziam parte das inúmeras sociedades africanas que compunham a África Negra” (p. 19) e mais adiante originam a dança afro. Nessa direção, é importante ressaltar - como aponta o autor - que o batuque nas construções semânticas do processo civilizatório brasileiro foi sendo, paulatinamente, ressignificado, tanto em termos etimológicos, quanto em termos de sua prática ou vice-versa (p. 33).

Como uma moeda que possui dupla face, os mecanismos de controle social interpostos no processo civilizatório representam do ponto de vista político, a busca pela manutenção da ordem, visto que os negros ajuntados podem se rebelar mais facilmente e, do ponto de vista religioso, a necessidade em canalizar as forças emocionais centrados nos ritos para a punição do corpo.

Por fim, com base na perspectiva apresentada pelo livro pode-se inferir que a apropriação dos batuques como dança afro - fato que é historicamente delimitado por meio da passagem do século XIX ao século XX - e sua utilização de forma espetacularizada, têm como significado a possibilidade de *civilizar* os rituais, isto é, tornar o *fogo* brando e o *vento* controlável, corroborando para o controle das emoções no processo civilizatório.

Tem-se, enfim, o controle das emoções?!

Brasília, 08 agosto de 2010.
Profª Drª Dulce Filgueira Suassuna

PREFÁCIO À SEGUNDA EDIÇÃO

O livro conta parte significativa da história do Brasil por meio das práticas do batuque. A narrativa é rica em detalhes do *baticum*, do corpo que dança, das emoções e das interdições éticas e religiosas que condicionaram modos de ser, de viver e de compreender aspectos importantes da nossa cultura. É esclarecedora de muitos aspectos que hoje chamamos de dança afro-brasileira, seus traços estéticos, sua estrutura cinestésica, rítmica e simbólica. A leitura desses aspectos irá proporcionar uma compreensão seguramente mais plena de sentidos estéticos, históricos e sociais que configuram a relação entre a tradição e sua apropriação pela dança cênica e por uma certa pedagogia do corpo e das práticas corporais.

A pesquisa de Edilson é configurada por matizes de uma sociologia do corpo, de uma história das práticas sociais, de uma leitura estética da gestualidade e da arte brasileira. Nos diversos capítulos, podemos ouvir o soar dos tambores, rememorar a sonoridade do jongo, ver os gestos sagrados das danças dos orixás, sentir a emoção do transe ancestral e o peso rigoroso das interdições. Assim como os diretores coreógrafos e dançarinos-atores, ao interpretar essas narrativas míticas, Edilson *dá continuidade à função de contadores de histórias, mesma função atribuída aos escravos que viveram no século XIX.*

O livro apresenta uma leitura singular do processo civilizatório, descrevendo a etiqueta religiosa e as interdições como tentativas de controle de um possível retorno à vida natural e ao primitivo revelado nos gestos ancestrais. Segundo Edilson, as interdições ocorreram mais por um controle emocional que apenas por necessidades econômicas. Essa argumentação é rigorosamente argumentada ao longo do texto, seja utilizando conceitos fundamentais do pensamento de Norbert Elias, seja recorrendo a fontes primárias importantes da história do Brasil.

O estudo constata que houve modificações estéticas na prática dos batuques por meio da espetacularização dos mitos africanos e suas danças, estabelecendo uma relação direta com a dança encenada no Rio de Janeiro no século XX, com uma descrição pormenorizada de grupos e companhias de dança afro. As fontes de pesquisa são bem escolhidas e coerentemente encadeadas com a estrutura argumentativa, numa compreensão da temática que não sucumbe ao exótico, mas permite uma aproximação com o simbólico de modo marcante e necessário. Essa compreensão do corpo não apenas como território biológico, mas como lugar de inscrição da história e da cultura do simbólico é visível ao longo de todo o livro. A narrativa das práticas dos batuques, das posturas municipais, da etiqueta religiosa, do autocontrole da espetacularização dos antigos batuques confirma a tese de que o corpo, o meio ambiente e a cultura constituem-se organizadores da condição humana, da corporeidade, da gestualidade e das práticas sociais.

Com a estilização dos gestos, a dança cumpre novas funções na comunicação social, desconstruindo e reconstruindo o aspecto sagrado e os valores éticos que permeiam as narrativas. Por meio da dramatização dos gestos simbólicos dos ancestrais, os praticantes dos batuques recuperam as histórias míticas e seus ensinamentos. Brincando entre o fogo e o vento, Edilson promove encontros significativos entre a arte artesanal e a arte do teatro, estabelecendo pertencimentos lógicos, poéticos, sociais, pedagógicos, históricos.

Por vezes, foi inevitável ver Edilson a dançar, como um deus negro, como um ator-dançarino, como pesquisador, como professor. Essa visão nasce da própria tessitura do texto, leve e profundo. O livro de Edilson tem me acompanhado em vários percursos acadêmicos e estéticos, pois trata do corpo de forma presente, viva, existencial, com poesia e profundidade acadêmica. Uma abordagem polissêmica do corpo e das práticas corporais, um texto pedagógico sobre a dança afro, uma compreensão do processo civilizador e da cultura brasileira, são algumas possíveis entradas de leitura do livro. Valendo-se de autores importantes do campo da história, da sociologia e da filosofia, o autor constrói

Edílson Fernandes de Souza

uma narrativa dançante, poética, lúdica e profunda da nossa história, que seguramente irá interessar e encantar outros leitores que, assim como eu, tiver o privilégio de lê-lo.

Prof^a Dr^a Terezinha Petrúcia da Nóbrega
Natal, abril de 2005

PREFÁCIO À PRIMEIRA EDIÇÃO

Batuque: entre som e seu sentido.
(para ORLANDO ENEDINO)

Prof^o. Dr. LOURIVAL HOLANDA
Depto de letras / UFPE

Oportuno o livro de Edilson Fernandes de Souza, **ENTRE O FOGO E O VENTO**: No momento em que se pensa a representação da cultura brasileira em face da onda de mundialização das práticas culturais, é importante ver a mediação dos traços essenciais da brasilidade, por meio da percussão imediata da cultura negra na formação do nosso povo. Oportuno, por ir na direção da interpretação histórica atual, de restituir o sentido das particularidades da cultura.

Trabalho deixado num momento específico –e exemplar, no sentido do que bem se presta á análise –em que a sociedade tem já como evidente o corpo negro no cotidiano da cidade e, ao mesmo tempo, como elemento latente, o medo da desmedida que o negro representa na mentalidade colonizada que se estende bem depois do gesto simbólico da libertação. A República, que um certo positivismo de empréstimo apressado armava no paradigma da medida, da ordem, da higiene social, alienava-se de suas origens – não havendo como racionalizar o instintivo.

Daí a anamnese daquele momento quanto às raízes afro.

A presença da raiz afro, de cujo sentido o batuque é expressão, não cabia nos critérios culturais daquela sociedade de marcado positivismo: a abundância luxuriante e desordenada seria recalçada pela intelectualidade da época, que não tinha condições

de integrar algo como incômoda explosão afro que rompia com a harmonia apolínea. Hoje, aceitamos com mais humildade que a razão aniquila a carga da irracionalidade que nos constitui.

Hoje, a proliferação das formas de cultura negra prova sua persistência – e seu valor definidor de vitalidade. A isso, Edilson Souza vai chamar de retorno à auto-imagem, revigoramento da experiência, por meio dessa “Segunda natureza” que é o hábito social, formador e fundador de uma identidade cultural.

Aquilo que era, antes, visto como forças heterodoxas da cultura –a dança de origem africana, o teatro vivo, a expressão corporal, enfim, nossa relação com a realidade do corpo – pode, hoje, ser lido como *desmedida* que faz uma crítica ao equilíbrio que insatisfaz. **Entre o Fogo e o Vento** vem com os valores que agora são evidenciados não como vindo de fora, mas como valores que coroam a cultura brasileira.

No entanto, o século XIX produz todo um aparato de controle –as posturas municipais –sobre a circulação e participação do negro na cidade. É sintomático, esse primeiro movimento: o confronto com o outro é descoberta (pode haver surpresa e euforia num primeiro instante) e desconforto: queremos, depois *entender* o outro; ou seja, fazê-lo caber no limite de nossa compreensão. Pretender *entender* alguém é reduzi-lo a uma operação mental. *Aceitar* alguém com tudo o que isso implica de desafio é dar provas de uma maior extensão mental.

Se a cultura vive, em suas estruturas mais fecundas, de intercâmbio, o fechamento ao outro finda por gerar esclerose, a regressão cultural –e, em longo prazo, a morte do imaginário que renova a seiva social. Os meios sem confrontação são sem energia. São sem poder de impulsão.

Como quase nunca entendemos de fato o outro, intentamos um código de controle que, em sua esquematização clássica, vai das regras de conduta, as boas maneiras, até às interdições. Sempre, uma dada categoria social vai produzir um código de conduta a partir do qual (porque é sempre estabelecendo a si mesmo como padrão) manterá sob controle a conduta comum. A experiência do encontro com o outro é a consequência maior das mudanças

culturais. E quase sempre se saldou pela destruição, ou menor dos males, na absorção lenta, como aculturação – forma mais sutil de extermínio. O antropólogo segue atrás do missionário. Uma empresa política de expansão encontra o Outro *como excêntrico*: o que está fora de seu *círculo* familiar de pensamento. Vai, portanto, fazer uma operação de redução do Outro ao mesmo – a si mesmo.

Para paliar o desconforto em face das expressões do negro, o homem público do século 19 legisla, põe peias à ameaça de expressão da força negra. Força efetiva: força do canto (que destoa da medida costumeira ao europeu), do poder de ajuntamento do batuque (que invoca as raízes ancestrais, num sentido vertical fundo; e convoca os próximos, num sentido horizontal, de agremiação). Aí as razões das “posturas municipais” de controle.

São forças que já não expressam apenas como mão-de-obra, passível da peia do trabalho, mas como um corpo simbólico.

Entre o Fogo e o Vento traz á baila, se não as origens, que datam de mais longe, ao menos mostra já o negro como coletividade. Interessante notar que o poder só se dá conta do outro quando esse incomoda. O incômodo começa quando se acusa a presença. Ontem, como atabaque, hoje como a percussão do tambor no palco. Com as varetas – aguidavi – ou com as mãos tangendo diretamente o tambor.

A concentração de grande número de negros é já, para o poder de plantão, inquietante: pode suscitar insurreições, pode um grito guiar um levante, um canto consolidar uma força social de um modo incomum. Ontem ou hoje, a expressão artística responde à conjuntura ideológica pela rebelião do jogo – de cena ou de dança. É quando não é, a dança, alienação, mas rebeldia e resistência à realidade sufocante.

Edilson Souza aponta a manipulação que presentemente a sociedade, já assumindo sua mestiçagem, pode fazer para seu proveito, nas academias, no teatro, nas associações, daquilo que ontem proibiu: o batuque, as danças, enfim a corporeidade negra. Não sem operar um desvio do era função estético-religiosa. Desvio que é forma subliminar de interrupção de um sentido – e redução,

conseqüentemente – que mostra a mudança de sensibilidade social. O batuque, a capoeira, o pagode continuam sendo um espaço de uma certa sociabilidade, embora em seu aspecto tão-somente lúdico, espetacular.

A dissolução semântica de “batuque” é já reveladora de expropriação: o termo migra de seu sentido cerimonial de chamamento dos deuses e desce à classificação de algo que destoa, que faz barulho. Talvez fosse oportuno lembrar, com Montesquieu, que, quando já não percebemos, no Estado, nenhum barulho, será sinal de que a liberdade terá saído. O peso da semantização já inscreve a clivagem histórica – ideológico. Isso vai justificar a Lei Provincial, de maio de 1836, proibindo o ajuntamento de escravos para danças e cantorias. Havia ali a tensão do sujeito pela participação social em um momento particularmente crítico. E atesta o confronto entre o sujeito (o negro: menos *sujeito* e mais *assujeitado* naquela circunstância) e sua historicidade. É sempre sob a ótica procustiana de um outro que, nos que nos nomeia, nos rediz – e nos reduz.

Por certo o batuque de ontem traduzia uma irradiação mais intensa e total em seu caráter ritualístico. Era, sobretudo, um sistema de gestão e de interpretação de eventos da vida individual e coletiva. Em tal concepção, há sempre uma dimensão antropológica. Ali um segmento social considerável reencontra seus valores e sua revitalização. O Terreiro era um campo de resistência cultural. Se ao longo ele se via tomado em sua força de trabalho, à noite o negro ali reencontra seus símbolos, sua língua, seus deuses, entre ritos e ritmos. De dia, mão – de- obra espoliada e embrutecida pelo rigor da labuta; à noite, leveza e destreza do pé que dança. Os sentidos fazem a comunhão interindividual, em torno de um *sentido* coletivizado – que une ainda mão e pé, quando o corpo canta. Festa é participação e escansão no tempo; no batuque, o ajuntamento é reforço festivo da fraternidade.

O livro de Edilson Fernandes de Souza, que a editora da Universidade Federal de Pernambuco muito oportunamente dá a público, é uma lição de sensibilidade inteligente. Com larga vivência entre nós, o trabalho de Souza foi gestado na Universidade

Estadual de Campinas, no grupo de História do Esporte, lazer e Educação Física e no Grupo de Estudos em Norbert Elias. É de se louvar tal consagração de saberes. Foi a clausura das especializações o que retardou a prática da leitura transdisciplinar. A racionalização imperiosa de certo eurocentrismo, assim como o emprego abusivo da impostura caricatural de uma cultura fechada em sua lógica de interesse acadêmico (que traduz, por outro viés, a jogada política e econômica), distorceram as vias de uma interlocução mais fraterna entre nossos conhecimentos acadêmicos. Uma sistematização rígida, fechada, excluía a riqueza do diálogo. Cada área, tendo seus conceitos e preconceitos, agia, antes, por exclusão do dessemelhante.

Daí a atualidade do enfoque dado por Edilson Souza quando recupera o documento que atesta a incompreensão de uma dada realidade social na proibição legal. E leva à exigência, conseqüentemente, para que os poderes públicos garantam à dança – sob quaisquer de suas manifestações – o espaço onde o viver toma a expressão de uma prática especial, peculiar a uma identidade grupal, envolvendo a propriedades ativas da expressão afro, que podem dar ao presente possibilidades inesgotáveis.

Do contrário, a mídia pode manipular, sob o pretexto de divulgar, fíndar por orientar, ou deformar uma sensibilidade. E degradar a dança em estímulo nervoso. O batuque, com seu sentido de rito social rítmico, pode solver-se na exposição de bandas e bundas para responder a um mercado. O presente trabalho alerta para a não-redução do potencial de plasticidade da negritude em macaqueação à mercê do mercado. Pior: a postura cômica de meninas que dançam contorcendo-se como minhocas procurando a cabeça. O *santo* aqui desce muito baixo. Em franca degradação da publicidade ao consumo.

A atual onda transnacional leva de roldão o sentido da tradição quando a arremeda, agora já condicionada ao gosto midiático, em algumas reiteraões e metamorfoses. No entanto, como aponta Edilson Souza, ninguém nega o aporte considerável – definidor – da inequívoca contribuição negra ao modo de viver, de

falar, de ver o mundo. O interessante do trabalho aqui exposto é a visada antropológica que permeia a tese: a intolerância é realmente, como quer nosso Nabuco, restrição mental. Assim como sua sustentação histórica que aclara, revisita e requisita uma prática corporal que foi comum à cultura brasileira de passado recente.

Souza retoma o lugar do batuque no século 19 e repropõe ao nosso momento em forma de ressurgências de práticas desportivas. *Mas, apesar desse controle social, os batuques continuaram em tempos e lugares diferenciados, multiplicando-se em formas estéticas variando das danças litúrgicas às formas de arte* – no dizer de Souza. Na dança, no balé, no teatro, a técnica empresta à emoção uma medida que a transfigura numa intensidade de espetáculo. Como o vento faz o fogo.

O autor parte de sua área de atuação, mas alarga num olhar antropológico que permite traduzir a passagem da dança afro à prática corporal de um maior alcance social. É assim que o culto, da prática restrita aos iniciados, vai expandir-se e tornar-se experiência emocional para um número maior de espectadores. Assim, na observação perspicaz de Souza, eles *visualizam a experiência como arte*.

A estética corporal foi sempre um elemento essencial do negro – sobremodo antes que a espoliação econômica o reduzisse, sob nossos quadrantes, a um mero sobrevivente de si mesmo. *L'élégance d'Être négre et le courage d' être juif*. Importância da consciência de ter uma identidade, da retomada de sua história.

Sempre salutar retorno à auto – imagem, à pertença étnica. Daí ser tão oportuno o livro de Souza: por pretender dar continuidade histórica à reelaboração das formas culturais negras, ajustando-as às novas pesquisas teatrais de *performance* corporal.

Cultura negra é o grito do homem diante de seu destino. É o modo como se afirma e se define, ao longo da vida, a riqueza de suas pulsões. O batuque, a prática da dança, o teatro do cotidiano, há aqui uma relação como a realidade do corpo que, melhor num discurso, ilustra uma filosofia de corpos e idéias numa mesma ordem do mundo. Filosofia tônica, como poucas, numa direção espinosiana que põe a alegria mais perto da perfeição divina.

Hoje o negro ocupa aos poucos o centro da cena, já nenhuma norma, jurídica ontem ou política antes, o doma. Negro é barulhento, indeterminável, irreduzível à esquematização de um controle. Como a vida – coisa mais complexa que um conceito.

Casa Forte, abril de 2001.

INTRODUÇÃO

Quando se estuda a colonização brasileira, verifica-se, de imediato, os aspectos econômicos como condição fundamental do processo expansionista por que passou a nossa formação social. A maior parte das pesquisas historiográficas e sociológicas, com algumas exceções, narra de forma espetacular a trama econômica montada para a produção de bens e capital cultural no fortalecimento de países europeus frente ao expansionismo.

A tônica central desses estudos, sem dúvida de grande valor acadêmico, é sempre ancorada não só no desenvolvimento econômico, como também no embate da luta de classes sustentadas por senhores e escravos.

Não obstante esses estudos se conformarem com o modelo teórico adotado na construção de seus argumentos, deixam de lado uma rica e frutífera discussão pertinente não ao sistema escravista, mas a um processo civilizatório encampado por europeus - portugueses, no tocante à exploração da mão-de-obra escrava, como traços de polimento e refinamento de condutas humanas; como produto do seu distanciamento dos espectros naturais.

Se esses objetos são pouco visualizados por essas áreas do conhecimento, menos ainda pode-se verificar a emergência da emoção e violência manifesta por esse processo, na condição social de senhores e escravos até o segundo quartel do século XIX. Como hipótese, podemos pensar numa possível história do Brasil, não apenas na perspectiva das estruturas econômicas e pela trama da luta de classes, tão bem exploradas pelos colegas marxistas nos mais profícuos trabalhos acadêmicos, mas uma história, ou parte dela, centrada no corpo do negro, no imaginário construído sobre ele e, principalmente, no longo processo a que foi submetido ao controle social, pela emergência das suas manifestações

emocionais. Pois, considerando as condições subjetivas, aqui, a luta de classes também se dá pelo controle das emoções.

Os batuques são uma das práticas étnicas que, no decorrer do processo social brasileiro, sofreram algumas modificações estruturais, como também uma alteração no modo pelo qual eram vistos pelos códigos de leis e pela sociedade brasileira, na percepção do comportamento do negro no Brasil. A partir desses batuques, caracterizados originalmente como práticas heterodoxas, foram desenvolvidas técnicas de danças que faziam parte da liturgia do culto ancestral.

Esta investigação trata, pois, das proibições sofridas pela população negra, escravos e pretos livres ao realizarem atividades lúdicas de caráter religioso, por ocasião do desenvolvimento de nossa sociedade. O conteúdo religioso dessas atividades se consubstanciava por meio do ritmo, do canto e da dança que propiciavam, a partir de movimentos coreográficos, a incorporação de divindades africanas em seus praticantes.

Essas atividades eram comumente acompanhadas por incursões policiais, legitimadas por um conjunto de códigos pertencentes tanto à esfera imperial quanto às municipalidades. Nesse sentido, o estudo parte do princípio segundo o qual o controle sobre as práticas de batuques se dava com outros objetivos que, para além de economizar as energias da mão-de-obra propulsora do sistema escravista, estabelecia mecanismos de controle emocional da população negra.

Assim, este trabalho toma como referência as práticas de batuques que ocorreram no século XIX, na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, e os nossos objetivos concentram-se em identificá-las por dois olhares: o do negro escravo e preto livre que promovia essas atividades e o brasileiro europeizado — *establishment* —, que se mantinha a distância.

A nossa análise detecta que, com a repulsa dos *establishment* por práticas como as que ocorriam no século XIX, foram produzidos códigos de comportamento social – as posturas municipais –, para proibir não só os batuques, como também para controlar a movimentação e circulação de negros na cidade.

As posturas municipais compunham um arquivo de documentos regido por uma etiqueta religiosa, e o estudo mostra que a mesma fundamentava os enunciados que restringiam os batuques, por emergir deles fortes emoções dos negros ao ritualizarem seus antepassados por meio de ritmos, cantorias e danças.

Não obstante, constatamos que a atividade de batuques continuou sendo praticada não apenas como ritos religiosos dos negros, como também em atividades artísticas, pois as práticas de cultos ancestrais faziam parte das inúmeras sociedades africanas que compunham a África Negra. De modo que essa manifestação evoluiu para uma prática corporal que contemporaneamente se chamam dança afro.

Na transposição das práticas dos antigos batuques à prática artística da dança afro, o livro analisa o autocontrole desenvolvido pelas etnias negras no processo social brasileiro, permitindo-nos compreender a mudança na concepção de uma arte artesanal que envolvia essas etnias em torno da ancestralidade e o transe decorrente de um processo iniciático, mudando, gradualmente, para uma atividade artística que passou a representar os deuses africanos para um número maior de espectadores.

A nossa análise constatou, ainda, que por intermédio da sistematização de narrativas míticas, já no século XX, os diretores-coreógrafos e dançarinos-atores criaram repertórios coreográficos que se tornaram temas clássicos dessa forma de dança. E, ao espetacularizarem essas narrativas, deram continuidade à função de contadores de histórias, mesma função atribuída aos escravos que viveram no século XIX.

Como contadores dessas histórias míticas e representantes de uma classe desfavorecida, aqui chamados *outsiders* em relação aos *establishments* — os fidalgos, esses indivíduos atravessaram fronteiras com sua arte de batuques para oferecer seus serviços artísticos em clubes, academias de ginásticas, associações classistas e em universidades. Mas, sempre com o intuito de diferenciarem uma dança artesanal praticada nos terreiros de candomblés da dança desenvolvida e representada em teatros.

Todavia, o desenvolvimento de uma arte artesanal para a arte de artista só foi possível porque o *habitus* — “a segunda natureza” — das sociedades africanas é fundamentado em pelo menos três princípios irremediáveis, sendo: 1) o culto dos antepassados; 2) a crença no poder da fala e do gesto; e 3) a relação de parentesco por consangüinidade ou por arquétipos.

Portanto, apesar das interdições, o *habitus* africano avançou, seja por resistência ao escravismo, ou pelo próprio impulso civilizacional de África Negra, cujos matizes estéticos podem ser empiricamente constatados em forma de religião e ou de arte.

CAPÍTULO 1

A EMOÇÃO DOS BATUQUES E A ETIQUETA RELIGIOSA NAS POSTURAS MUNICIPAIS

O Significado dos Batuques no Século XIX

Do ponto de vista das relações sociais, os indivíduos que viveram no século XIX compreendiam melhor o significado dos batuques ocorridos naquela época do que os nossos contemporâneos que, por ventura, venham a deparar com essa palavra.

O batuque, que é compreendido hoje como qualquer tipo ou espécie de som, no século XIX teve outros significados, tanto para o seu executor como para o seu ouvinte, ou para aquele que de longe via o seu movimento. De maneira que o batuque – como o agrupamento de pessoas em torno do som, da dança, passou por algumas modificações no decorrer do processo de desenvolvimento social brasileiro, seja na maneira de se executar, seja no significado para os seus praticantes.

Quando se faz uma digressão social do sentido atribuído aos batuques, levando-se em consideração o contexto de sua enunciação no século XIX, visto pelos europeus, encontramos um só sentido a ele imputado, que é o de ajuntamento de negros escravos ou pretos livres. Mas, contemporaneamente, essa palavra,

mesmo em seu sentido lato, se materializa em indicações técnicas como parte da compreensão de estruturas musicais.

Os antigos batuques caracterizavam-se como práticas mágicas e eram muito mais públicos no passado do que o são hoje. Tanto eram públicos que foram necessários códigos de controle social, impostos pelos fidalgos, para o impedimento de sua prática. Mas, na perspectiva dos indivíduos que compunham as etnias negras, esses batuques comportavam valores que, por vezes, significavam um retorno à sua auto-imagem, à sua africanidade.

Nesse contexto, um dos aspectos que nos chama a atenção no conteúdo da africanidade – e que preferimos nomeá-la de civilização subsahariana, por indicar a auto-imagem das etnias negras – é o sentimento que os indivíduos despendem à sua linhagem, buscando o aprendizado social no revigoreamento da experiência de seus mortos – em seus ancestrais.

De forma que podemos considerar as práticas de batuques, ocorridas no Rio de Janeiro do século XIX, como sendo, até certo ponto, um tipo especial de manifestação pública das emoções fortes que expressavam o culto da ancestralidade das sociedades subsahariana. Tudo nos leva a crer que o culto dos ancestrais, como as práticas religiosas nos antigos batuques, servia de espaço para a busca da emoção de indivíduos negros escravos e pretos livres, contrastando com as restrições impostas pelo colonizador português, ou por sua perspectiva civilizadora.

Esse sentimento de estar ligado e ser, de alguma maneira, orientado por seus antecessores, tornava possível, por meio dos batuques, a relação íntima do indivíduo com o seu grupo, com a sua identidade grupal. É possível que esse sentimento, aliado às palavras e aos gestos, postos como um dos conteúdos da civilização subsahariana, fosse traduzido por momentos de comoção, revigorando o aprendizado social de respeito do indivíduo aos seus antecessores, numa ligação contínua, fixada pela “segunda natureza” – seu *habitus* –, que os indivíduos das etnias negras herdaram de suas sociedades e trouxeram para o Brasil.

Esse sentimento de pertencer a um grupo e revivê-lo com outros indivíduos – “os ajuntamentos de negros” – trazia, do

ponto de vista fisiológico, um outro impulso convertido em alegria, acompanhado, certamente, por gritos, risos e danças. De maneira que o sentimento, a emoção, experimentada pelos indivíduos que participavam dos batuques, a partir da junção de traços gestuais e as palavras, como a dança e os cânticos, fortalecia a crença na força vital traduzida na experiência dos ancestrais divinizados.

O transe que resultava desse sentimento era associado aos movimentos da dança dos próprios deuses, já incorporados em seus descendentes - a possessão -, uma vez que fazia parte da estrutura da personalidade dos indivíduos que integravam as sociedades que compunham a civilização subsahariana. Esse transe também poderá ser compreendido como “o caráter primário da sensibilidade”; a emoção, em que “*sentir e agir, nomeadamente movimentar os músculos, os seus braços e pernas, e talvez todo o corpo, não [estavam] ainda divorciados*”.¹

A possessão era o momento em que os deuses ou orixás incorporavam nos praticantes dos batuques representando o auge do estabelecimento entre o indivíduo e seus “protetores”, donos de seu ori (cabeça). Esse momento era marcado por intensificação dos ritmos dos atabaques e gritos ou brados (ilá), soados pelos orixás, em um de seus descendentes. Era a partir da possessão que o indivíduo entrava em contato direto com a sua identidade grupal, aquela na qual foi estabelecida a sua crença ancestral, e que herdou por meio do *habitus*. Ao manter-se em possessão, o praticante dos batuques entrava em contato com a realidade distante para tomar de exemplo os ensinamentos do mito tornado matéria. Essa experiência também servia para aqueles que assistiam ao ritual e que faziam daquele momento um espaço de aprendizado, baseando-se nas histórias contadas por intermédio das cantigas e danças dos orixás.

Esse espaço de aprendizado propiciava a introdução de novos indivíduos no âmbito sagrado dos batuques, pois se revestia de um processo iniciático em que os envolvidos nessa prática

¹ Norbert ELIAS & Eric DUNNING. A busca da excitação. p. 165.

seriam preparados por banhos e infusões que lhes garantiam o acesso ao poder mágico. Esses banhos ocorriam em locais públicos, como rios e praias.

A crença ancestral, fixada pelo *habitus*, e sendo ela mesma, produto desse *habitus* – a “segunda natureza” –, de cada um dos indivíduos participantes das inúmeras etnias de África Negra, permaneceu nas atividades desenvolvidas pelos negros escravos e pretos livres no Brasil. A proibição dessas práticas foi motivada por tratar-se de culto aos antecessores, quando o comportamento “civilizado” do europeu pretendia banir de seu convívio a própria representação da morte.

É possível também que a possessão fosse caracterizada e delimitada por uma carga emocional bastante forte, tal qual uma descarga elétrica. O transe, que correspondia a essa descarga, era a perda momentânea da consciência em que o indivíduo perdia o controle de seus movimentos corporais, deixando-se levar pelos impulsos das divindades.

Os aspectos do “caráter primário de sensibilidade” expressam pelos movimentos bruscos da musculatura – o transe – indicavam o restabelecimento dos indivíduos com as suas sociedades de origem. E essa era, provavelmente, uma das intenções dos indivíduos que praticavam os batuques. Porque estes correspondiam à experiência do próprio povo de origem africana, atributo dos sentidos da sua vida, onde buscavam a emoção de estar ligados com o seu ancestral divinizado.

Entretanto, se de um lado as práticas de batuques significavam para as etnias negras a sua auto-imagem, para os europeus esses mesmos batuques eram ajuntamentos de negros escravos ou pretos livres e, por essa razão, deveriam ser banidos do convívio social, para evitar os incômodos dos falatórios e cantorias.

Aos olhos dos indivíduos “civilizados” do século XIX, os batuques perturbavam a ordem pública, incomodando os concidadãos das províncias, com a promoção da “emoção do tipo séria”, a partir dos sapateados e cantorias, que podiam ser ouvidos a todo o momento, à distância, a despeito da narrativa de Sir Charles James Fox Bunleury, dizendo que “os negros carregam todos

os fardos na cabeça e enquanto estão assim ocupados vão dando um gemido alto, monótono e compassado, que, quando estão muitos a trabalhar juntos, se ouve bem longe e é até assustador para um estrangeiro".²

Podemos ver, nesse trecho da narrativa, que os negros configurados em grupo gemiam ou cantavam em voz alta, inclusive em seu tempo de trabalho, o que de algum modo assustava não apenas um estrangeiro, mas, principalmente, um indivíduo "civilizado", que obviamente não estava acostumado com esse tipo de sonoridade ou que, provavelmente, já o teria banido de seus hábitos cotidianos, pelos aspectos naturais que os impulsos desses gemidos proporcionavam.

Também observamos a partir dessa narrativa que o controle público sobre práticas, como os gemidos ouvidos a distância pelo inglês "civilizado", foram exercidos para conter as emoções que eram abertamente experimentadas pelos indivíduos originários das várias etnias africanas, em diferentes momentos da sociedade brasileira, como revelam algumas fontes produzidas durante a primeira metade do século XIX.

Em documentos dessa época, facilmente encontramos, não só no Rio de Janeiro; cenário de nosso estudo, como em outros municípios, algumas posturas municipais com o objetivo de regulamentar os comportamentos sociais, seja de caráter emocional, seja de práticas higiênicas, que poderiam não ser práticas de conduta "civilizada".

São absolutamente proibidas as casas de batuque ou ajuntamento de escravos para danças e cantorias, debaixo de qualquer denominação que sejam (...) conforme a lei provincial de maio de 1836.³

² Narrativa de Viagem de um Naturalista Inglês ao Rio de Janeiro e Minas Gerais (1833 - 1835). Trad. de Helena Garcia de SOUSA. Vol. 62 dos Anais da Biblioteca Nacional.

³ CADERNOS DE CULTURA. Notas para o estudo da presença do negro em

Considerando a filologia brasileira, provavelmente transcrita sob a ótica européia, a palavra batuque indica a ação ou efeito de bater; fazer barulho. Ao mesmo tempo, integra o conjunto dos ritmos como efeito do baticum. Este, por ter sua origem no batuque, denota um ruído intenso causado pelos sapateados e palmas. Entretanto, no contexto da religiosidade afro-brasileira, a palavra “bater”, em português, significa a realização de cerimônias públicas ou privadas que acontecem ao som dos atabaques para o chamamento dos deuses ou orixás no candomblé. Nesse sentido, podemos associar a palavra batuque a algo semelhante à cerimônia religiosa que é o batucajé, cujo significado é o conjunto dos sons articulados pelos atabaques, quando os iniciados dançam no terreiro e, por extensão, vem a significar a própria dança.

Assim, a formação da palavra batucajé é sugerida pela junção do termo batuque, do português, com o ajé, da língua yorubá, que significa feiticeiro. De maneira que os batuques, por conterem elementos do batucajé, eram, aos olhos dos “civilizados”, interpretados como ritmos e danças de feiticeiros e, portanto, proibidos como comportamentos não “polidos” para uma sociedade que se pretendia “civilizada”.

Se houvesse algum espaço onde se instalasse um desses batuqueiros - feiticeiros - faziam circular notícia de jornal apontando o local em que, provavelmente, deveria baixar a polícia para proibir tal prática. Esses mesmos batuqueiros foram notícia de jornais do século XIX, como indivíduos que traziam seus corpos marcados geralmente por símbolos tribais, por praticarem ritos supersticiosos.

Os negros que participavam dos ajuntamentos causavam espanto aos “civilizados” pela própria constituição corporal e, quando noticiados para a venda, como prestadores de serviços ou como fugitivos, freqüentemente eram caracterizados como os de dentes limados, os de pernas tortas, os de dedos torados ou os de olhos arregalados. Assim, eram igualados aos animais,

principalmente se esses corpos estivessem em movimento expressando o ritmo dos tambores.

Contudo, no século XIX os batuques pareciam representar algo que se encontrava fora do observador e que fazia parte não de um “nós civilizados”, mas de um “eles rudes”, à medida que seus conteúdos eram sapateados e falatórios em público, ou seja, exatamente o que contradizia uma atitude “polida”, pretendida na época. Há de se supor que existia alguma forma de intensificação emocional por meio do transe, nessas figurações de negros escravos e pretos livres, caso contrário não teria sido objeto de interdição sob a justificativa de “incomodarem os concidadãos”.

Mesmo quando permitidos, eventualmente, em ambientes festivos por ocasião de alguma colheita bem-sucedida nas lavouras de café, os batuques causavam certos incômodos aos ouvidos e aos olhos daqueles que estavam habituados com melodias das refinadas orquestras e com os balés “civilizados” da corte. Pelo menos é o que descreve a educadora alemã Ina von Binzer, em carta datada de 27 de julho de 1881, da Fazenda de São Francisco-RJ, para sua amiga Grete, na Alemanha.

Entre outras coisas, a carta falava do agradecimento dos negros ao seu senhor pela festa da colheita em que, um grupo de negros, começou a saudar a sinhá por algum tempo, até que os negros mais jovens, juntamente com as crianças, iniciaram as danças no terreiro em frente à casa da fazenda.

[Os negros] colocaram-se em círculo e uma música ensurdecidora começou a tocar. Duas pipas haviam sido transformadas em tambores, que eram percutidas com pancadas monótonas, por dois pretos, acompanhados pelo mais desarmonioso dos sons, produzido por matracas de metal, além disso entoavam uma cantiga insípida, de duas estrofes apenas...⁴.

⁴ Ina von BINZER. Os meus romanos: alegria e tristezas de uma educadora alemã no Brasil. 1991. p. 33.

De acordo com a narrativa, os batuques causavam estranheza pelos sons que percutiam, além da dança que provavelmente articulava gestos rústicos pela própria possibilidade rítmica que se propunha na batucada. Talvez pela improvisação dos tambores e das batidas que executavam sobre eles – “duas pipas” –, que eram objetos de madeira próprios para armazenar líquidos, o som aparecia desarmônico aos ouvidos da autora da narrativa, que era “civilizada”.

É possível também que, apesar da constatação da desarmonia do som das “duas pipas”, os mais aventureiros nesse tipo de ritmo e cantorias pudessem arrancar alguns “aplausos” dos mesmos ouvidos treinados na harmonia das orquestras. Pois, pela descrição, Ina von Binzer falava da criatividade espetacular do negro de nome Toninho, que saltitava ao som dos “tambores-pipa” que a ocasião permitia.

Nas práticas dos batuques, não era apenas possível observar os movimentos espetaculares dos mais criativos, tomados pelo som dos “tambores-pipa” que, às vezes, agradavam os que assistiam às comemorações dos negros. Em festas dedicadas à colheita do café, é pertinente destacar, ainda, momentos de introdução ao transe, que tornava alguns susceptíveis ao rufá dos tambores, seguidos das cantorias de “duas ou três estrofes”.

Nesse particular, a educadora alemã descreve uma cena que presenciou na mesma figuração do batuque, em que ressaltou a exibição sinuosa do negro Toninho. Em sua narrativa, diz que com a continuação dos tambores e matracas *“uma graciosa mulata com os olhos fechados, o rosto voltado para as estrelas, e o braço direito estendido, caminhava descalça sobre as brasas ardentes do fogo extinto...”*⁵

Com essa descrição, é possível compreendermos que talvez se tratasse do momento auge do som, do ritmo e cantorias e danças que eram convertidos em êxtase pelos mais susceptíveis, a ponto de atemorizar a educadora alemã, por tamanha “segurança” da negra, que parecia caminhar como sonâmbula.

⁵ Idem. p. 33.

Isso demonstra também que, com o rufar dos tambores, com o aumento da vibração do som e dos ritmos entoados, muitos indivíduos, como o negro Toninho e a “graciosa mulata”, fossem tomados pela emoção forte. Assim, dada à sinuosidade das cambalhotas do negro Toninho – parecia espetáculo e motivos de “aplausos” – e, pela sonolência, ou mais precisamente, pelo transe da “graciosa mulata”, causaria certos temores a quem assistia à dança que era executada, segundo a narrativa, por uma única pessoa ao centro do círculo, que após sua exibição era revezada por outra.

Nesse sentido, os batuques não apenas causaram espantos no século XIX, como também causaram certa estranheza no século seguinte, quando da publicação de uma crônica do jornal o Norte Fluminense, em 1948⁶, dizendo que essa atividade que também poderia ser nomeada de jongo ou cateretê, era a “reminiscência bárbara do africano”.

A matéria ainda ressaltava a ocorrência dos batuques em “zonas escusas da cidade”, sendo interpretada pelo cronista como obrigação ou troça para os envolvidos que só paravam de bater quando chegavam à exaustão ou pela ingerência da autoridade policial. Além dos aspectos bárbaros, a matéria induzia o leitor a observar que nos batuques havia uma sensualidade desnecessária e agressiva por parte dos integrantes, ao se movimentarem com certo “desengonço”. E que os batuqueiros trocavam baforadas de cigarros junto à poeira do terreiro e garrafadas de vinho, insinuando alguma semelhança ao culto dionisíaco, a partir dos excessos emocionais provocados pelo som “monótono do tam-tam”. Talvez não só monótono, como também ensurdecedor, conforme escreveu Ina von Binzer, para sua amiga Grete, na Alemanha.

Para além das entrelinhas do olhar “polido” do cronista sobre o batuque, que o apresentava como sinônimo de jongo, cateretê ou caxambu, a matéria intitulada “*O samba da vida*”, falava

⁶ Essa mesma crônica foi republicada pelo jornal em 15 de novembro de 1998.

do adolescente Bastião, de 14 anos de idade, órfão de pai, que vivia à solta distante dos cuidados de sua mãe.

O moleque Bastião, tal qual o “negro Toninho” de Ina Von Binzer, cantava e pulava sempre com o ritmo desafiador das toadas que eram tiradas de improviso, sendo alvo dos olhares de todos os presentes na prática “bárbara” remanescente do africano. Famoso pelas toadas que improvisava, Bastião sempre “amarrava os pontos” com certo conhecimento da língua que dominava, parafraseando em ritmo do tambor não só com a sua voz, como também o seu corpo saracoteante que caía na folia, ao som do repente.

Jongueiro velho de guerra, adonde é que foi pará? Qui tá vivo ou qui tá morto, Deus tenh' êle em bom lugá...

Nesse contexto, podemos compreender os batuques como uma instituição do século XIX, onde se estabelecia a teia das relações dos negros escravos e pretos livres, como também a representação dramática das narrativas em que os deuses eram reatualizados a partir da emoção compartilhada em público, local de confluência da memória coletiva das etnias negras.

A essa instituição pode ser, ainda, atribuída à origem ou a continuidade de várias atividades sócio-corporais do negro, como o samba, a capoeira, o jongo, o caxambu e o candomblé. Mas, se é verdadeira a assertiva de que dos batuques originaram-se muitas atividades dançantes, uma dessas atividades pode ser facilmente reconhecida na dança litúrgica dos ritos religiosos aos cultos dos ancestrais.

A dança dramática verificada na referência aos deuses africanos do candomblé se desenvolveu a ponto de tornar-se independente da religião, ou talvez tenha sido constituída paralelamente às formas mágico-míticas que compunham parte da estrutura social da civilização subsahariana. Aqui no Brasil, podemos compreendê-la como continuidade de um processo de reatualização dos antepassados numa forma estética que, contemporaneamente, conhecemos por dança afro.

Assim, os antigos batuques serviram de uma espécie de sedimentação às práticas religiosas da cultura afro-brasileira. Pois, pelo que tudo indica, quando as práticas desses antigos batuques foram alvo das proibições impostas pelas posturas municipais, no século XIX, teria surgido o primeiro candomblé na Bahia, sob o nome de Ilê Iyá Nassô, parecendo *“ter sido o primeiro candomblé organizado e funcionando regularmente, mais ou menos em 1830, talvez antes”*.⁷ Por outro lado, como veremos, uma prática artística de forma autocontrolada pelos seus praticantes demonstra a continuidade de culto ao ancestral por meio de ritmos, cantos e danças nos mais diferenciados espaços sociais.

Em suma, os batuques hoje são entendidos como qualquer evidência sonora; qualquer que seja o atrito de dois corpos e, por isso, produza som, o que perdeu parte de seu significado social. Mas, como vimos no século XIX, os batuques indicavam para os europeus ajuntamentos de negros, em que havia comoção e transe; portanto, prática não-civilizada que deveria ser proibida.

Ao observarem os movimentos corporais contidos nos batuques, que representava a maneira de as etnias entrarem em contato com a sua origem e, portanto, sua auto-imagem, a população não-branca, obviamente, via tais práticas com os olhos da civilização européia, entendendo que os batuques não eram a proeminência de uma civilização negra em curso, mas, sim, traços da barbárie.

Do Arquivo da Etiqueta Religiosa às Proibições dos Batuques

Uma das características da civilização, ou mais precisamente, de seu processo, é o fato de que algumas sociedades, por possuírem elementos comuns em seu modo de organização social, maneira de pensar nas relações de parentesco, nos aspectos

⁷ CF. Maria Salete JOAQUIM. A liderança das mães-de-santo: dilemas e paradoxos na construção da identidade negra. 1995. p. 149.

jurídicos e crenças religiosas, buscam a expansão dessas maneiras estendendo-as a outros povos.

Isso posto, durante longo período de tempo as nações européias foram fortalecidas pela idéia segundo a qual “... o poder que podiam exercer sobre outras nações era manifestação de uma missão eterna que lhes fora concedida por Deus, pela natureza ou pelo destino histórico, expressão de uma superioridade de essência sobre os menos poderosos”⁸. Assim, é possível pensar num processo civilizador nas Américas com pressupostos expansionistas ou colonizadores, fundamentados na expressão da religião cristã-católica e de sua emoção centrada em Deus único.

No caso brasileiro, um dos elementos fundamentais para tornar comum o que conferia atitudes e gestos “civilizados” europeus foram as configurações religiosas por meio das ordenações e a sua interdependência com o Estado, implantado no Brasil a partir de 1808. Decorridos três séculos de colonização, o que se observava no século XIX era um cotidiano marcado por inscrições religiosas em aspectos proibitivos e comerciais. Pagava-se aos indivíduos, em nome de “Deus e do Senhor Jesus Cristo”, da mesma maneira que proibiam as práticas que contradiziam a etiqueta cristã-católica, como as figurações dos batuques.

Com base nas posturas municipais da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, a prática de batuques, vista pela população não-negra “civilizada”, deveria ser banida do cotidiano por representar um desconforto à tranqüilidade dos moradores da cidade. Além do desconforto, representavam um perigo para a vida social dos concidadãos, porque mostrava, de alguma maneira, o lado “animalesco ou primitivo” dos africanos pela emoção que, provavelmente, demandavam do transe ancestral, por meio de gemidos “assustadores” “para os estrangeiros”, que já haviam saído do “estado natural” com que se viam os indivíduos descendentes das etnias negras em suas práticas de batuques.

O aspecto do transe nos batuques, por representar o lado “animalesco” das etnias negras, escravos e pretos livres, era interpretado como uma ameaça para a vida da cidade. Não apenas

⁸ Norbert ELIAS. O processo civilizador: uma história dos costumes. 1994. p. 229.

por lembrar o retorno à vida natural dos impulsos “selvagens” – postos pelos indivíduos nessa configuração –, mas também porque causavam medo. Era nos momentos dos batuques que se concentravam os maiores números de negros e daí poderiam suscitar conflitos, levantes e insurreições contra os tidos por “civilizados”.⁹

Contudo, à primeira vista, as proibições sobre as práticas dos batuques podem nos remeter aos aspectos do trabalho escravo, por serem “desvirtuadoras” da mão-de-obra escrava, ou como momentos para a realização dos levantes e insurreição. Mas, quando nos detemos, especificamente, nos enunciados proferidos pelos cidadãos que escreviam as posturas municipais, observa-se que se tratava mesmo de uma etiqueta cristã que pretendia controlar as emoções propiciadas pelos batuques.

Podemos dizer que as posturas municipais, elaboradas para restringir as práticas dos batuques, faziam parte de um arquivo, que era inseparável da memória religiosa, legitimada por esse meio de controle social. Assim, essas posturas faziam parte de um arquivo de documentos que também mantinham, por meio de seus escritos, a mesma formalização da etiqueta cristã-católica que era propagada em textos comerciais e jurídicos.

Até os primeiros anos do século XIX, o que se via no Brasil era um cotidiano regado por uma etiqueta cristã-católica que previa no Estado proibições às práticas que não correspondessem com a mentalidade da Igreja. Apesar de a Constituição de 1824, outorgada por D. Pedro I, submeter os mandos da Igreja ao Estado, estabelecia o catolicismo como religião oficial, o que provavelmente contribuía para o impedimento de outras práticas consideradas heterodoxas.

Quando nos são apresentados alguns documentos produzidos no interior das relações escravistas, no Brasil, percebemos, por meio dessas fontes, de que maneira se buscava historicamente a organização da sociedade a partir da orientação religiosa:

⁹ CF. Roberto MOURA. Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro. 1995.

Capítulo e condições, que concede o *Sr. governador João da Cunha Souto-Maior* ao coronel Domingos Jorge Velho, para conquistar, destruir e extinguir totalmente os negros levantados dos Palmares (...) e elle se obriga nestes artigos a executar o deduzido por seu procurador o *padre Frei André da Annuniação, religioso carmelita* (...) e ajustarem no que o Sr. governador achasse conveniente aos serviços de Sua magestade, que *Deus guarde...*¹⁰ (Grifo nosso).

Esse aspecto da comunicação também pode ser interpretado como um gesto de formalidade em que assentavam as relações sociais entre o Estado e o clero, mas indica também a orientação a qual deveria seguir um cidadão de bem, que respeitava não só as leis dos homens, por se curvar diante do rei ou príncipes, como principalmente por respeitar as leis de Deus, porque esses reis e príncipes teriam sido enviados por Ele para tirarem da “barbárie” povos “incultos” de seus possíveis sofrimentos pagãos.

Documentos deixam pistas que as ações comerciais e atividades que pressupunham atitudes de interdependência dos indivíduos no espaço social eram cotejadas por referência religiosa e compunham o mesmo arquivo das posturas municipais. Essa referência poderá ser encontrada em transações de compra e venda de escravos entre diferentes indivíduos, nas obrigações jurídicas e acordos feitos por governadores e capitães-do-mato, como vimos acima, ou em posturas municipais, na tentativa de regulamentar o comportamento de indivíduos a partir das funções que desempenhavam no cenário da sociedade que se desenvolvia.

Por outra parte, Joaquim Nabuco foi um dos contestadores da relação estabelecida entre a organização política do Estado brasileiro e as doutrinas católicas, estando esta envolvida no comércio escravista, seja na contribuição para o fortalecimento do

¹⁰ CF. Leonardo Dantas SILVA. (Org.). Alguns documentos para a história da escravidão. V. 11, 1988. Ver especialmente as “Condições Ajustadas com o Governador dos Paulistas Domingos Jorge Velho, em 14 de Agosto de 1693, para Conquistar e Destruir os Negros de Palmares”. p. 65.

próprio Estado, seja na idéia da cristianização compulsória, com os negros transplantados para a Colônia e daí a possibilidade de introjetar em suas mentalidades a etiqueta cristã.

Embora a relação Estado-catolicismo estivesse explícita no livro de Joaquim Nabuco, "A escravidão", datado em 1870, e em documentos do acordo entre o Sr. governador João da Cunha Souto-Maior e Domingos Jorge Velho, tendo por representante o padre Frei André da Anunciação, "religioso carmelita", de maneira mais sutil, mas não menos importante, poderão ser encontrados em abundância documentos que exprimem em seus registros o pensamento cristão nas negociações de escravos e outros bens, da mesma maneira em comunicações pessoais que demonstravam a orientação do pensamento da população não-negra que se mostrava "civilizada", com conotações religiosas dos interlocutores.

Isso demonstra também que não era apenas a forma política de organização do Estado que mantinha os enlaces com a doutrina cristã, mas todo o indivíduo tido "civilizado" que, ao manter seus negócios e os gestos de cordialidade, apresentava um discurso que seguia a orientação dessa doutrina. O discurso era orientado pelo mito do Deus único, referendado nas atitudes mais elementares da vida comunal de diferentes épocas, que atravessou do século XVI até meados do século XIX.

Documentos desse período mostram como a forma de anunciar o que se pretendia negociar estava vinculada a uma orientação cristã, basicamente católica, quando se escrevia, tanto no início do texto quanto ao final, referendando os caminhos a serem percorridos pelos cidadãos na direção da fé e da boa vontade.

Os gestos de lealdade à Coroa, tanto quanto os gestos de fé, faziam parte da comunicação básica nas relações que se mantinham no interior da configuração escravista, pelo menos até 1821, quando D. João VI retornou a Portugal. Após essa data, o que observamos são esses mesmos gestos de lealdade convertidos ao Príncipe regente. Os textos que foram possíveis deslocar dos arquivos para este estudo apresentam evidências sobre os gestos

de lealdade à Coroa portuguesa, agregados à sensibilidade de fé cristã que comerciantes, jurisperitos e outros indivíduos, participantes da configuração escravista, mantinham em suas comunicações cotidianas.

Encontramos um ofício enviado pelo Ten. Cel. Francisco José Martins ao presidente da província de Pernambuco, em 26 de agosto de 1829, onde ao final da correspondência pede que Deus guarde o referido presidente e os seus amos, provavelmente o Príncipe regente.

Ilmo. Exmo. Sr. (...) O Pataca, e alguns presos ficão estropiados neste Quartel, da viagem, para os fazer remeter de amanhã até depois com as necessarias participações; e não me demorarei em ir pessoal dar a V. Excia., uma fiel conta da minha comissão. Deos Gea. V. Excia. m.s amos.¹¹

O arquivo de onde partem esses documentos pressupõe que as proibições feitas às práticas de batuques se deram menos por necessidades de uma economia da força de trabalho do que por um controle emocional de caráter religioso. Essa assertiva se resguarda na possibilidade de que nas minúcias das comunicações formais, notadamente escritas, quando observadas mais de perto, verificamos inscrições devotadas a diversos santos católicos e principalmente a Deus.

As citações religiosas demonstram um cotidiano referendado por ordenações cristãs, que evidenciavam desde as mais simples negociações, como compra e venda de escravos, como também as posturas municipais que em suas primeiras linhas diziam a quem e a que veio solicitar as proibições que faziam vigorar a partir de determinada data.

Em posturas municipais produzidas com o objetivo de pôr fim ou coibir práticas que contradiziam a paz dos concidadãos da cidade do Rio de Janeiro, verificam-se em todas elas inscrições feitas, como a que se segue:

¹¹ Idem. Verificar “Documentos dos Quilombos de Goiana - Catucás”, especialmente o documento 17, p. 87.

A Camara Municipal d'esta *Muito Leal e Heroica Cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro*, dezejando promover quanto couber em sua alçada a tranquilidade, segurança, e commodidade de seos Concidadãos em conformidade como que dispoem os artigos 71 e 72 da Carta da Lei do 1º 8bro de 1828 tem deliberado, q. (...) Art. 18 - Fica prohibido, dentro das Casas - Chacaras fora de horas, batuques, Cantorias e danças de pretos, q. possam encomodar a visinhança, sob pena de 50 açoites em cada hum dos pretos, q. nisso interecerem, ou pagara o dono da Chacara ou Casa 10\$ rs".¹²(Grifo nosso).

As inscrições iniciais à lealdade já devotadas a D. Pedro I, até 1831, como também a São Sebastião, padroeiro da cidade, não eram propriedades de posturas municipais como a que acabamos de ler acima, ou simples coincidência. Em outros documentos, inclusive de outras províncias, também observamos inscrições devotadas à religiosidade. Essa afirmação é fácil constatar em diversas escrituras de compra e venda de escravos, como uma lançada à mão por Manoel Correia de Figuerêdo.¹³

O texto da referida escritura, como a maioria delas na época, é bastante extenso, mas o que consta fora de seu objetivo imediato, por tratar-se de uma transferência de propriedade de um escravo, "cabra de nome Antonio", são citações religiosas "em nome de Deus Amém", coincidindo com práticas comerciais do cotidiano.

Constatamos que formulações como essa não ficavam restritas apenas às procurações. O cotidiano do brasileiro em diversas passagens históricas, como o período imperial, se valia de enorme interdependência religiosa cristã-católica, como bem verificamos nas posturas municipais. Era um cotidiano encenado pela religiosidade, pois havia uma devota obsessão em relação aos

¹² Adiantamento às posturas de 11 de setembro de 1838. Arquivo Público Municipal do Rio de Janeiro, referência 6-1-28.

¹³ Trata-se aqui dos registros de compra e venda de escravos em 1864, publicados pela revista do Arquivo Público do Recife e que constam, na íntegra, do livro de Leonardo Dantas SILVA. p. 207.

santos e santas relíquias na contingência de uma religiosidade privada e na intimidade que os fiéis detinham com os seus oragos nos momentos mais dramáticos de suas vidas.

Em todos os casos, *“a religiosidade popular, ao gosto barroco, externava-se mediante manifestações marcadas por forte emoção”*.¹⁴ Provavelmente esta estava delineada pela paixão em Jesus Cristo e pelas inúmeras penitências dos pecados, que muitas vezes eram convertidas em flagelamentos privados, em que o auto-inquisidor fazia a sua depuração dos pecados. O que se buscava com os gestos de penitência era a contenção da manifestação corporal e, portanto, das emoções que poderiam ressaltar a qualquer momento, a exemplo das que vinham por meio dos gestos dos praticantes dos batuques quando entravam em transe ao som dos tambores.

Sublimava-se a emoção mediante a penitência referendada pela fé cristã, ao invés de sublimar a emergência da manifestação corporal a partir de outras técnicas de controle, como atividades miméticas, que foram alvo das etnias negras na tentativa de controlar o transe ancestral, que veremos mais adiante.

Não obstante as devidas convicções religiosas dos católicos, verifica-se que, para uma boa parcela dos indivíduos, cumprir certas obrigações ritualísticas da Igreja significava, conforme estava expresso na escrita, evitar problemas e atritos com as autoridades religiosas, o que, para outros, *“representava uma das razões primordiais da existência terrena”*.¹⁵

De modo que para os europeus os povos colonizados, enquanto “menos poderosos”, deveriam submeter-se à missão das nações enviadas por Deus para tirar-lhes do fosso histórico ao qual se encontravam e, por isso, parecia natural aos não-negros “civilizados” dedicar suas ações proibitivas em nome daquele que lhes concedeu a missão de restaurar os menos poderosos de sua pobreza espiritual.

¹⁴ Luiz MOTT. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. 1997. p. 172.

¹⁵ Ibid. p. 176.

Nesse contexto, como foram enviados por Deus para exercer o poder sobre outros seres humanos que se encontravam em estágio preliminar da “racionalidade”; os fidalgos deveriam assinalar em suas escrituras a quem representavam, para deliberar e obrigar os outros indivíduos a cumprirem certos comportamentos sociais, que não incomodassem os concidadãos “civilizados”, sob pena de irem parar na prisão quando não dispunham de dinheiro para o pagamento das multas.

Por terem a concessão de Deus para vender e proibir outros indivíduos na livre circulação de suas manifestações culturais, como a prática de rituais, canto e dança étnica, deveriam, segundo a regra de convivência postulada na época, saudar primeiramente aquele que concedera tal missão. Como também, em alguns casos, saudar um de seus enviados, como o senhor Jesus Cristo, com a sua correspondente data de nascimento.

Utilizando-se de menções como essas, seria a demonstração de pertencimento a um campo doutrinário que tornava possível a ligação entre os indivíduos que participavam da mesma espécie de enunciação. Esse campo doutrinário fazia a ligação dos indivíduos que formulavam os discursos – as leis, ao mesmo tempo em que, inversamente, unia os discursos ao grupo de indivíduos autorizados para, justamente, fazerem uso de determinadas enunciações, como a lembrança a um dos seus santos nas inscrições que formulavam.

Os indivíduos que elaboravam as leis para o cumprimento dos códigos de comportamento público – “os cultos”, os versados na etiqueta cristã-católica –, portanto dignos de suas posições na escala da hierarquia social, de maneira alguma deveriam se furtar da menção aos santos católicos, como a São Sebastião, no momento em que articulavam “racionalmente” seu poder sobre os comportamentos a serem proibidos, como “banhar-se despido em rios e possadas”, ou figurar em práticas de cantorias ou batuques.

Ao fazerem tais proibições, “em nome de Deus amém e de São Sebastião”, os postuladores das leis propunham o controle das emoções em virtude dos excessos que os negros provavelmente esbanjavam quando figuravam nas danças que propiciavam o

transe. Esse controle pressupunha a necessidade das posturas municipais em canalizar as forças emocionais nos ritos cristãos, que provavelmente deveriam ser praticados sem muita comoção, em virtude de que o corpo deveria ser punido pelo pecado original, e não exaltado como nos batuques.

Assim, as etnias deveriam, portanto, controlar seus impulsos “animalescos” provocados pelo transe que tomava conta do corpo inteiro e possivelmente da alma, segundo os postuladores das leis.

Ao utilizar-se de expressões como as contidas nos códigos das posturas no século XIX, os homens versados nas leis – “Homens Bons” – eram e deveriam ser mesmo “civilizados”, pois não poderiam conceber práticas como as que ocorriam indistintamente em toda a província, quando do ajuntamento de negros. Esses homens que projetavam as posturas do corpo em movimento, porque era isso que os motivavam, eram, ao contrário dos negros, seres “educados” ou “polidos”. O que proibiam, “em nome de Deus amém” e de um controle das emoções do transe, provocado pela intensificação rítmica, era a autêntica forma de manifestação da ancestralidade fundada num *habitus* que os indivíduos das várias etnias negras trouxeram para o Brasil.

Essa forma não “polida”, aos olhos dos introdutores das leis, não deveria ser promovida por nenhum dono de taberna nem tampouco praticada por seres quase animais, pela emoção que se deixavam tomar pelo corpo. Também porque a autenticidade de tais ajuntamentos de negros – os batuques – era o “contrário da polidez”; portanto contrário ao que se pretendia estabelecer como regra social.

Nesse contexto, chamamos a atenção para o fato de que todo o indivíduo livre, pertencente a um certo nível da classe privilegiada, mantinha fortes laços com a religiosidade a partir de uma etiqueta cristã, como representação de um bom cidadão, ou pelo menos versado nas leis de Deus, como observamos na escritura de compra e venda do escravo “cabra de nome Antonio”, por seu senhor, como homem livre e abastado.

Essa etiqueta, como ordem de participação no convívio social, se expressava nos vários documentos produzidos pelos

indivíduos de negócios e políticos, no momento em que para realizar qualquer que fosse a transação comercial ou política, como compra e venda de escravos ou proibições das regras de comportamento em público, deveria, antes, fazer menção, por escrito, aos desígnios de Deus e ao “Nosso Senhor Jesus Cristo” em alguns casos.

Isso nos leva a acreditar que foram nessas inscrições que se expressou a etiqueta cristã, como uma entrada do cidadão no convívio social, sejam comercializando escravos ou proibindo suas práticas. Tudo nos leva a crer também que a etiqueta cristã permitia e assegurava as ações do bom cidadão como resignado nos domínios da Igreja e, portanto, capacitado para realizar “livremente” as inúmeras ações que as relações sociais da época permitiam.

Logo, proibir práticas de batuques era a evidência de que a etiqueta cristã se perpetuava a partir do momento em que se verificava em tais práticas a intensificação emocional por meio dos ritmos, canto e dança, o que contrariava, em última instância, um comportamento polido que não permitia os excessos do corpo em detrimento da alma. Além disso, na época dos antigos batuques, como em 1830, a estrutura social era favorecida pela cristianização compulsória dos pagãos, tendo em vista a quantidade de negros e mestiços que contrastavam com a população que se comportava segundo os mandamentos da “civildade católica”.

Por isso, fazer menção a Deus ou a São Sebastião nos seus textos comerciais, como escrituras ou posturas municipais, significava para o cidadão pedir permissão a eles para realizar as mais diversificadas “atividades” cristãs, como vender o escravo ou proibir seus batuques, sendo este o contraposto de uma polidez religiosa, aos moldes do que se desejava estender à população pagã. Quem dissesse palavras como “em nome de Deus amém” por meio da escrita, em tais documentos, mostrava-se íntegro às realizações da Igreja e um de seus representantes na conversão da fé. Por isso mesmo, poderia proibir e vender, negociando qualquer objeto de sua posse.

Ao fazer uso do “nome de Deus amém” ou de São Sebastião, o escrevente se apercebia de sua entrada no rol da classe privilegiada, que compunha com sua auto-imagem a configuração escravista. Essas palavras, como norma, na forma e no conteúdo da crença, permitia a distinção entre quem poderia vender, proibir e castigar o não “civilizado” envolvido em práticas como as dos batuques.

Sugeria-se um comportamento que correspondia com o padrão cristão-católico, quando comparado com o grotesco comportamento dos vendidos e proibidos de praticar suas atividades de batuques, que provocavam a intensificação das emoções por meio do transe, que era considerado atitude “animalesca”. Aliás, essa etiqueta permitia distinguir os indivíduos que haviam abandonado o comportamento “animalesco” das emoções daqueles que se deixavam envolver pelo transe.

Por terem as posturas municipais um caráter proibitivo e punitivo, bania-se com a menção a Deus e a São Sebastião a sujeição ao corpo, que poderia transbordar de emoções, em detrimento da contenção dos impulsos próprios da relação cristã de uma etiqueta. Assim, uma etiqueta cristã-católica é o que vale dizer de um refinamento da “racionalidade” do corpo que não se deixava envolver por aspectos compulsivos, provocados por ritmos e cantorias. Significava o distanciamento de práticas do corpo em relação ao bom senso na realização das práticas da moral e da fé.

Ao aparecer nas posturas municipais o enunciado: “À Câmara Municipal da Cidade de São Sebastião”, dava-se início a um cerimonial de fé cristã que encerrava toda e qualquer possibilidade de contestação pública ou privada, das ações dos indivíduos que tinham seu fino trato na linguagem escrita. Podia-se com essa enunciação, em nome de Deus e de São Sebastião, salvar ou condenar as práticas dos desprovidos da fé ou da “civildade”.

Regia-se dessa maneira a ética do comportamento social, a forma do bem viver entre os indivíduos que igualmente pensavam em Deus sobre todas as coisas, inclusive antes de comercializar os

escravos e proibir suas práticas ancestrais. Assim, se articulava um “nós” discursivo mantido no interior da configuração escravista, cuja força compulsiva de integração era mantida por uma etiqueta cristã. Portanto, foi no interior dessa configuração que se sustentaram as razões restritivas às práticas de batuques.

De qualquer forma, os que proibiam essas práticas, escrevendo as posturas com essa finalidade, indicando o nome de Deus e, no caso do município do Rio de Janeiro, em nome de São Sebastião, não poderiam pensar diferentemente do que a etiqueta permitia. Em razão disso, ao enunciarem o santo católico, esses indivíduos pertencentes à classe privilegiada – considerada “polida” – mostravam de que lugares realizavam seus discursos. Mostravam, sobretudo, a posição social de um “nós cristão”, que delegava poderes para proibir e punir os praticantes de ritos “animalescos”, como a dança dos batuques que propiciava o transe.

Ao proibir os batuques dos negros, a posição do inquisidor logo ressaltava pela abertura do texto: “À Câmara Municipal da Cidade de São Sebastião”, indicando o seu lugar no “nós”, que se apreciava como “civilizado” e praticante de atividades cultas como a “racionalidade” cristã, ao conter suas emoções diante da fé. O produtor desse discurso, ao mostrar qual a sua posição, também fazia a afirmação que a cidade não era dos homens, mas sim do santo católico e, por isso mesmo, deveria proibir práticas como as que normalmente ocorriam quando do ajuntamento de negros.

Nesse sentido, a Câmara Municipal da cidade de São Sebastião era um dos ambientes mais favoráveis à lembrança de Deus, trazendo com isso o respaldo das ações restritivas quanto às práticas que se contrapunham ao pensamento e ao comportamento cristão.

A Câmara de São Sebastião, por ser composta de “Homens Bons”, porque deveria ser assim constituída, desde o século XVI – por indivíduos que gozavam de prestígio social pela sua bondade –, seria um espaço propício para lembrar do respeito aos santos católicos e aos desígnios supremos, mesmo sendo suas ações contra outros indivíduos, impondo restrições e propondo prisão

para aqueles que se aventurassem a descumprir o prescrito no código das posturas.

O espaço da Câmara, de onde partiam os instrumentos utilizados para prescrever os comportamentos incômodos aos concidadãos da província - as posturas -, apesar de não ser um ambiente sagrado, era revestido de poder mágico, uma vez que a cidade era de São Sebastião, portanto do santo e não dos homens, como já dissemos. Ter o *ethos* dos “Homens Bons”, dado o ritual na Câmara da cidade de São Sebastião, permitia a enunciação restritiva a qualquer ação descompassada de um comportamento não “polido”. Podia, assim, influir na nomeação dos novos procuradores; representantes da corte em Portugal e também de organizar as posturas municipais, de conformidade com o espírito de “civildade”.

O *ethos* dos “Homens Bons” se revestia da “perfeição moral”, por meio das ações dos responsáveis pela promoção da ordem. Para poupar os concidadãos de eventuais incômodos, tentava-se traduzir a “racionalidade” de Deus e sua qualidade santa igualmente à cidade e aos homens, o que estaria em conformidade com a personificação da sua qualidade moral, posto que na religião cristã a “qualidade racional” sobrepõe-se a todas as outras por ser a perfeição divina.

De modo que, por ser “do santo”, o lugar da Câmara favorecia toda e qualquer ação que provinha da memória religiosa cristã, proibindo os excessos emocionais que os mandamentos de Deus não permitia; por outro lado, estimulava a contenção desses impulsos em autoflagelamento e penitência.

Como participantes do processo civilizatório, com pensamentos “santificados”, compromissados na recuperação dos desprovidos de fé, os cristãos-católicos - “Homens Bons” - buscaram a materialidade que lhe garantissem a ligação permanente com Deus. E, para se assegurar de seus sentimentos quanto à sua fé cristã, o estabelecimento da etiqueta em documentos como as posturas municipais parecia uma saída bastante singular no contexto em que viviam.

A despeito da etiqueta cristã-católica em documentos como as posturas, podemos acrescentar ainda que havia a necessidade,

por parte dos integrantes da Câmara Municipal da cidade de São Sebastião de invocarem, em espaço comum, algumas lembranças dos que foram um dia responsáveis pelo restabelecimento de outros indivíduos desprovidos de poder e, conseqüentemente, de fé. Não obstante, é num lugar determinado onde as formas religiosas se desenvolvem, e para apagar da lembrança dos indivíduos das etnias negras os deuses nos quais eles confiavam, era preciso destruir os “cultos ultrapassados”. Mas, como não havia construções onde se davam os cultos dos ancestrais por meio dos batuques, os “Homens Bons” lançaram mão dos mecanismos legais para destruir os movimentos corporais dos figurantes em transe e, com isso, apagar de sua memória os cultos que não condiziam com a religião “civilizada”.

É possível que os “Homens Bons” da Câmara da cidade do Rio de Janeiro tenham criado um cenário santificado para rememorar, a partir das proibições, sua fé cristã, um cenário santo, ou do santo, o que é a mesma coisa, onde transitavam personagens convertidos na esperança do retorno de Deus.

Esse cenário, como cidade de São Sebastião, não deveria permitir tais ajuntamentos de negros e práticas que incomodavam os concidadãos, homens igualmente bondosos, que controlavam seus impulsos emocionais na conversão da fé cristã. Por essa razão, esse cenário não deveria permitir práticas que “descivilizavam” os concidadãos, por meio dos insultos rítmicos e emocionais dos figurantes de práticas contrapostas aos códigos de posturas.

Por esse motivo, foi necessário articular um discurso, cujo enunciado, “À Câmara da Cidade de São Sebastião”, trouxesse à memória a responsabilidade dos indivíduos “polidos” em restringir, compulsoriamente, incrédulos não “civilizados” na versão corporal da doutrina cristã, que proibia os excessos emocionais, canalizando-os para a fé em Cristo.

É claro que ao escrever em “nome de Deus amém”, em escrituras de compra e venda de escravos, e a “São Sebastião”, nas posturas municipais, os “Homens Bons” não falavam por si mesmos, mas por toda uma geração de indivíduos que mantinham

sua comunicação ligada e orientada pela doutrina católica. Falavam por toda uma época que apenas sabia falar dessa maneira e não de outra. Falavam, portanto, por um “nós” cristão-católico. Mas, apesar desse controle social presente no discurso, os batuques continuaram em tempos e lugares diferenciados, multiplicando-se em formas estéticas, variando-se das danças litúrgicas às formas de arte.

CAPÍTULO 2

AUTOCONTROLE E CRIAÇÃO ARTÍSTICA NAS PRÁTICAS DOS ANTIGOS BATUQUES

Da Arte Artesanal dos Antigos Batuques à Prática Artística da Dança Afro no Século XX

A dança afro tem-se apresentado nas expressões técnicas de diretores-coreógrafos e dançarinos-atores da mesma maneira que as posturas municipais fizeram alusão aos ajuntamentos de negros em torno dos falatórios, cantorias, ritmos e danças no século XIX.

Nesse sentido, nosso estudo constata que houve modificações estéticas ocorridas no interior das práticas de batuques, - práticas religiosas dos cultos aos ancestrais, que passaram a se expressar em forma de arte por meio da dança, espetacularizando os mitos do panteão africano que motivam as crenças nos seres divinizados.

Ao observarmos o material empírico produzido no interior dos grupos que teatralizavam a dança afro, nos foi possível encontrar estreitas relações entre os antigos batuques e a dança encenada no Rio de Janeiro no século XX. Pelo menos é o que indica alguns “releases”, uma espécie de resumo de trabalho dos grupos para divulgação em jornais. *“Os pés batem forte no chão. Os toques de atabaques secos e cortantes acompanham 12 bailarinos numa*

dança cadenciada e contagiante, trazendo à cena movimentos ritualísticos que remontam à própria criação do mundo segundo a visão de África".¹⁶

Esses movimentos ritualísticos lembram bem as referências que as posturas municipais faziam em relação aos batuques. Porque, pelos incômodos que causavam aos concidadãos, deveria tratar-se de instrumentos de percussão como os atabaques que soavam com ritmos rústicos. O que reflete também o interesse da Companhia Inibam de Teatro Caoreografado em apresentar uma de suas coreografias que pretendia mostrar a "emoção do corporal que o negro sempre teve com a dança".

Com isso, é possível pensar que os grupos de dança afro – os novos ajuntamentos de negros e brancos – no Rio de Janeiro e em outras municipalidades procuram reconstruir os antigos batuques, a partir da suposição de que a emoção seria crucial para um trabalho corporal representante da dança de origem negra. É por esse motivo também que encontramos, em vários momentos, referências feitas por esses grupos aos aspectos "instintivos" como sendo fundamental quando se trata de representar as expressões corporais das etnias negras que vieram para o Brasil.

Observamos que ao falarem dos espetáculos, os diretores-coreógrafos despertavam seus interesses em dizer do que constituíam, tecnicamente, os movimentos coreográficos que estavam espetacularizando.

Em um desses espetáculos apresentados numa Universidade do subúrbio do Rio de Janeiro, o coreógrafo afirmava que a sua concepção coreográfica baseava-se na naturalidade e espontaneidade dos executantes da dança, partindo-se do princípio de que a emoção provocada pelos ritmos e cantigas era um fator importante em detrimento da técnica.

A sinopse desses escritos abordava a apresentação da Companhia de Dança Afro Primitiva do Rio de Janeiro e, pela razão social do grupo de dançarinos-atores, supomos que se tratava mesmo de dizer que a dança que representavam era impulsiva porque pressupunha a possibilidade de expressar ao

¹⁶ Dossiê: Grupo de Dança Afro. Biblioteca da Fundação Nacional de Arte-FUNART/RJ.

máximo o descontrole emocional que os profissionais tinham diante do drama que contavam, embora mantivesse um certo controle da técnica que possibilitava essa expressão cênica.

Por analogia, os escritos desse grupo também revelam a reconstrução de antigos batuques, que as posturas municipais proibiam, por tratar-se de figurações de negros com falatórios, cantorias e sapateados que incomodavam os concidadãos “polidos” da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

Nessa análise comparativa, constatamos o fator emocional que se expressava de um lado, descrito pelas posturas municipais, como falatórios e cantorias e, de outro, pelas sinopses dos grupos e seus espetáculos, como alusivo a uma expressividade exclusiva das etnias negras quando diante dos gestos da dança.

Essa mesma Companhia adverte que a sua dança afro não apresenta apenas movimentos aleatórios, mas um estudo efetivo dos movimentos naturais dos seres humanos, dos animais e dos objetos que compunham a natureza, demonstrando que se tratava dos aspectos elementares da vida humana.

Nesse contexto, os grupos de dança afro pareciam querer recriar as motivações iniciais dos antigos batuques, tendo-se em vista as descrições dos “civilizados”, e traduzida em linguagem técnica depurada para teatro os movimentos bruscos, provenientes do transe que provavelmente circundava as figurações dos batuques, proibidos por posturas municipais em séculos anteriores.

O que faltou nas posturas municipais, de modo geral, talvez tenham sido descrições mais densas do que se tratavam os antigos batuques. Porém, o que observamos em material empírico recente, por um lado, é a tentativa de reafirmar uma linguagem corporal, por meio de ritmos e danças, do que se supõe a ser próprio das etnias negras em sua organização social quando da valorização dos ancestrais. Por outro, assistimos à proibição a todo custo, em nome dos incômodos que esse tipo de figuração provocava nos indivíduos considerados cidadãos da província do Rio de Janeiro, particularmente na cidade de São Sebastião.

O que as posturas não diziam textualmente, mas revelam de alguma maneira nas entrelinhas do discurso, é que de fato, quando figuravam dois, três ou mais negros – os ajuntamentos –, intensificavam a emoção por meio dos versos, das cantorias e dos gestos mágicos que propiciavam o êxtase por intermédio do transe, que muitas vezes era socializado.

Voltando à análise para os documentos produzidos pelos grupos, depreende-se que não era por se tratar de uma Companhia de Dança Afro, que se intitulava “primitiva”, que constavam em suas interpretações elementos da naturalidade dos antigos batuques, e não só apenas em espetáculos, como também apareciam em cursos. Encontramos em várias propostas de cursos, inclusive os que se intitulavam de afro-contemporâneos, descrições sobre uma forma de dança “mítica de se expressar” que, segundo o programa, “isso saía do instinto”, no momento em que a dança era representada. Os “instintos” aludidos aqui servem para compreendermos os elementos que provavelmente provocavam as proibições impostas aos antigos batuques em 1830, por exemplo.

Há de convir que, ao propiciar gestos elementares “instintivos”, a partir da dança, as antigas figurações dos batuques e seus indivíduos se contrapunham à mentalidade “civilizada”, que pretendia justamente o contrário; pois, pelo que constatamos, o que regia aquele cotidiano era uma etiqueta cristã-católica que buscava, por meio da penitência, sufocar os gestos corporais que por ventura pudessem aflorar em transe – êxtase –, considerados como coisas do demônio.

Assim, os batuques, quando descritos pelos filólogos, de algum modo têm relação com produções teatrais contemporâneas, que dramatizam gestos considerados próprios de traços culturais africanos. Por isso é que “*não falo baixo*”, é o que dizia a primeira coreografia do Grupo Rodete em 1982, ao apresentar o espetáculo “Sete Cantos Negros”. O não falar baixo do Grupo Rodete refletia coreograficamente o que nos foi possível acessar nas posturas municipais do século XIX, que dizia que os batuques incomodavam os concidadãos e, por isso, quem fosse flagrado envolvido nesses ajuntamentos pagaria multas ou seria confinado

à prisão pelos falatórios e sapateados que por ventura estivessem promovendo.

Nesse contexto, os antigos batuques pareciam mesmo incomodar os ouvidos “polidos” de indivíduos socializados no âmbito da civilização européia, que se contrapunha às manifestações das etnias negras, tomadas pelo sentimento de ligação com os ancestrais, em práticas sujeitas às restrições pelas posturas do século XIX.

Segundo a sinopse do Balé Nacional de Angola, que esteve em visita ao Rio de Janeiro em 1988, *“o batuque é um instrumento generalizado entre os meios de comunicação social e ritual nas sociedades africanas”*. Observa-se que a presença do batuque nos chamamentos que ele faz aos indivíduos africanos, como comunicação social, produz som associado a ritmos, adornos e indumentárias que compõem o conjunto da música e da dança que não poderia deixar de existir.

Diante dessas considerações, podemos inferir que há, tanto por parte dos grupos brasileiros quanto dos estrangeiros, a preocupação de reafirmar o batuque como figurasções por meio das quais se produz som e ritmos, mas, sobretudo, é uma forma de comunicação que se expressa com gestos simbólicos, o que, provavelmente, pelo contexto que se pretendia “civilizar” no século XIX, tentava-se banir da sociedade negando-os a um número expressivo de etnias que tinham esses traços comuns.

Da mesma maneira que o negro “Toninho”, da Fazenda São Francisco, foi admirado e “aplaudido por sua destreza no batuque” pela educadora alemã Ina von Binzer, que descrevemos no primeiro capítulo, observamos na dança afro praticada no Rio de Janeiro a desenvoltura de dançarinos-atores quando diante de ritmos dos atabaques, que poderiam ser “tambores-pipa”, em meio a uma apresentação para um público que igualmente poderia admirá-los pela criatividade na execução da dança.

Os textos dos diretores-coreógrafos representam tanto o aspecto da desenvoltura quanto o autocontrole que os dançarinos-atores mantêm durante a dança, que antes seria incontrolável. Para isso, é necessário que os dançarinos-atores acrescentem aos

movimentos básicos, considerados tradicionais, um pouco de sua criatividade ou estilização em outras formas estéticas, como a da dança clássica, por exemplo.

De qualquer modo, o que importa nesse tipo de encenação é a manutenção da “raiz afro”, que poderá ser entendida como o caráter essencial dessa prática artística dos batuques. Talvez, sejam acrescentadas novas formas estilísticas às características tradicionais e que o dançarino-ator, com seu autocontrole, desenvolva a sua criatividade de expressão corporal, onde seja possível espetacularizar os mitos do panteão africano.

Nas fontes produzidas pelos novos ajuntamentos de batuqueiros, é possível ver que o sentido atribuído aos movimentos dos ancestrais que teatralizam representa uma tentativa, senão de retorno às origens, pelo menos de atualização dos gestos míticos. Pois, os indivíduos e grupos de dança afro tentam reafirmar o sentimento “tribal” em que reativam a relação com os antepassados, como aparece em uma coreografia do Grupo Enigma de Teatro Coreografado.

O registro fotográfico¹⁷ de Luiz Carlos Almeida Araújo destaca bem o porquê de a Cia. Enigma intitular de “tribal” uma de suas coreografias do espetáculo “Homem”. A foto em preto e branco revela cinco dançarinos-atores com os corpos seminus, descalços e com uma espécie de bastão nas mãos como se estivessem deflagrando golpes sobre o chão; talvez querendo desvirginar a terra fértil.

A impressão dada pela foto, em que os dançarinos-atores se postavam em círculo, é que se tratava de realçar a virilidade e força masculina. É possível dizer também que essa dança “tribal” apresentada pela Cia. Enigma, no Rio de Janeiro, corroborava com os comentários feitos por um jornal do Estado de Minas Gerais, região do Triângulo Mineiro, onde a “*dança afro, subtraída de seu plano técnico, é como o músculo involuntário. É o impulso natural do corpo em movimentos primeiros que, sem que se perceba, acontece*”.¹⁸

¹⁷ CF. Leopoldina em Foco-RJ. Ano XII, n. 30, Set./Outubro, 1996.

¹⁸ Jornal Correio. Revista. “Gente Que Rala...Pra Chegar Lá”. Uberlândia, 30/03/1996. p. 16.

Em outra foto¹⁹, dessa vez do Grupo Achante, a imagem revela um cenário em que cinco dançarinos-atores também com corpos *seminus*, estando de cócoras, um outro de pé e dois com os joelhos semiflexionados indicando uma luta também tribal, talvez para conquistar alguma mulher. Com os corpos pintados, os dançarinos-atores demonstram pela foto a relação que as etnias negras tinham com a estética, embelezando seus corpos com pinturas rituais, para a guerra ou para o ato sexual.

A partir de tais registros, é provável que os antigos batuques tenham causado tamanho “incômodo” aos concidadãos – “Homens Bons” da cidade de São Sebastião, tendo em vista que a dança afro, atualmente, desenvolvida sob o autocontrole do dançarino-ator hoje desperta comentários como “o músculo involuntário” descrito pelo jornal. Aquelas atividades eram muito mais impulsivas, quando vistas pelo olhar “civilizado” da época. Contudo, é essa representação da impulsividade do “músculo involuntário” que os praticantes dos antigos batuques tinham, que hoje, aqueles que lidam com a dança afro, pretendem tematizar em espetáculos teatrais e em cursos dessa modalidade artística, ainda que co-denominando essa arte de batucar, como veremos mais adiante.

Os diretores-coreógrafos e dançarinos-atores da dança afro deixam registros de uma forma impulsiva de movimento humano, que traz em si os gestos dos ancestrais divinizados. É por esse motivo também que as matérias de jornais, quando falam dessa arte, dão um cunho de identidade étnica aos objetivos dos grupos e seus dançarinos-atores e diretores-coreógrafos. *“Proposta do ‘África Negra’ é revelar origens da raça”*.²⁰

Essas origens, contrapostas pelas posturas municipais como incômodas aos princípios da “civildade” pretendida pela sociedade brasileira no século XIX, são reveladas em espetáculos com sua peculiar característica impulsiva, como também nos

¹⁹ CF. O Fluminense. Estado do Rio de Janeiro. Encontro. Domingo, 25 e segunda 26/05/1986. p. 3.

²⁰ Jornal O Globo. Barra. Rio de Janeiro, 09/10/1986. p. 11.

manuais de espectador que objetivam traduzir o sentimento e a emoção de diretores-coreógrafos, em atribuir arte a uma prática artesanal das etnias negras, quando aportadas na Colônia, sendo impedidas de se exaltarem atualizando os ancestrais por meio *do fogo e vento*.

Pelas fontes analisadas, a proposta dos novos ajuntamentos de negros e brancos é mesmo a de revelar a identidade das etnias negras que vieram para o Brasil, cuja crença centrava-se na ancestralidade e motivavam as comoções por meio dos falatórios e danças. Entretanto, a ligação entre os antigos batuques e os novos ajuntamentos de negros e brancos, não se faz apenas a partir dos enunciados até agora apresentados.

Uma outra evidência desse processo de continuidade que emerge entre os batuques do século XIX e do século XX é o nome dos grupos, muitos dos quais se intitulam de Onijó Olokum (dançarinos da deusa do mar), Grupo Saphi (significando uma espécie de amoleto), Grupo Monas de Oiá (mulheres de Iansã), Grupo Achante (nome de uma tribo nômade, cujos indivíduos se orientam pela linhagem matriarcal).

A atribuição desses nomes para apresentarem-se no cenário artístico não é mera casualidade. Nasce da preocupação de esses novos ajuntamentos marcarem presença pelos nomes de nação que, provavelmente no século XIX, os negros escravos e pretos livres deveriam trazer junto ao registro do Juiz de Paz do Império, onde além de seus nomes e características físicas, deveriam identificar sua ocupação dentre as mais diversificadas.

Ao se anunciarem dessa maneira, com nomes em linguagem tipicamente africana, entre o “yoruba” e o “quibundo”, ou outras línguas dessas raízes, os novos ajuntamentos buscam uma identificação não só do que realizam como trabalho artístico, mas, sobretudo, uma identidade de grupo étnico, como se reativassem o sentimento de ligação com os ancestrais.

Isso demonstra-nos, claramente, uma continuidade de “micro-sociedades de batuques”, que, pelos ritmos, cantorias e danças produzidas no século XIX, eram denominados pelos *establishments* de ajuntamentos de negros; forma depreciativa de o “civilizado” identificar o “boçal” - escravo recém-chegado da

África - do escravo “ladino” - abrasileirado -, ou que havia perdido o contato com os valores de sua civilização de origem.

Mas, esses novos ajuntamentos pouco se importam com a designação histórica atribuída ao escravo “boçal” ou “ladino”; aliás, pelo que constatamos, a busca desses grupos é mesmo a de encontrar, cada vez mais, uma referência africana, para desenvolverem sua arte. Contudo, nem sempre os novos ajuntamentos se apresentam com esses nomes; às vezes seus nomes adquirem outras características, como Cia. de Dança Afro Primitiva, Balé Primitivo de Arte Negra ou, simplesmente, grupo de Dança Afro.

Essa tentativa aparente de desvirtuar suas origens étnicas como nação demonstra em essência a “polidez” de um nome de fantasia que encontra regozijo em uma nomenclatura européia. Isso é apenas um indicativo que, para esses ajuntamentos, há um intercruzamento civilizatório em que participam elementos europeus em sua razão social e traços estéticos da dança de origem negra.

Muitas vezes os novos ajuntamentos recebem o nome do dançarino-chefe, como se este fosse e, na verdade deve ser, o elemento que, além de produzir os movimentos para o conjunto do grupo, é aquele que administra os conflitos internos que emergem das dificuldades em manter o ajuntamento sempre em evidência artística. Isto é, o dançarino-chefe ou diretor-coreógrafo é responsável pela produção artística e executiva do espetáculo, responsável pelos contratos para apresentação em eventos ou em teatros.

O Grupo Folclórico Mercedes Baptista era um desses casos em que a própria dançarina-chefe deu origem ao nome do ajuntamento, como também era a responsável pela produção coreográfica e impulsionava o grupo, destacando-se por seu trabalho individual. Nesse caso, a dançarina-chefe tinha múltiplas funções no interior do próprio grupo, fosse como artista ou como empresária.

Esse aspecto demonstra que sempre houve nos batuques a necessidade de alguém se responsabilizar pelo processo de

ritualização dos ancestrais, trazendo para os envolvidos nessa prática o sentido que deveria ser dado por meio dos ritmos, canto e danças para os orixás, seja no campo religioso, seja no contexto artístico.

Entretanto, no caso dos antigos batuques, mais do que nos novos ajuntamentos, torna-se evidente a existência de um dançarino feiticeiro-mágico, com a função específica de atrair os deuses para o espaço destinado ao ritual, a partir dos ritmos, canto e dança que propiciavam o transe.

Portanto, essas são algumas das características que conferem aos grupos de dança afro uma singularidade na cenografia das práticas que foram proibidas no século XIX, e que hoje podem ser facilmente identificadas como novos ajuntamentos de negros e brancos. De maneira que esses novos ajuntamentos podem ser qualificados como representantes de “pequenas nações”, cabendo estudos para melhor compreender sua estrutura e organização interna.

Já sabemos que esses grupos comportavam um número de integrantes bastante flutuantes, pois, no geral, os indivíduos entravam e saíam com alguma facilidade, menos por expulsão e mais por interesse em conhecer outros ajuntamentos e sua concepção coreográfica; aliás, geralmente a convite de outro dançarino-chefe.

O Manual do Espectador na Dança Afro

Na dimensão em que investigamos o desenvolvimento dos antigos batuques em uma arte de artista, o material impresso que trata da dança dos mitos como espetáculo teatral representa uma fonte significativa quando pretendemos alcançar os ajuntamentos de negros e brancos do século XX.

Os folders, como podemos provisoriamente intitular esse material, permite-nos uma idéia geral sobre a organização interna dos ajuntamentos, como também o acesso aos principais temas e preocupações da arte de batucar. É por meio dessas fontes que os

integrantes dos novos ajuntamentos se expressam como artistas mantendo-se como contadores de histórias míticas.

Nesse contexto, observamos que a terminologia dança afro aparece, contemporaneamente, para designar uma espécie de prática corporal que representa, por meio dos movimentos, os mitos africanos, ou ainda gestos que denotem uma espécie de coreografia, lembrando atividades agrícolas desenvolvidas pelos negros escravos no Brasil.

Simbolicamente, o conceito afro, da maneira que entendemos hoje, passou a ser utilizado largamente para expressar uma certa pureza de manifestações das etnias negras presentes em nossa sociedade, conferindo a essência e a originalidade às atividades dos afro-brasileiros. Essa semântica faz referência aos espaços de etnicidade, como as manifestações religiosas que, tradicionalmente, são reconhecidas como detentoras da reconstrução das etnias negras presentes em nossa sociedade.

Contudo, encontramos, em 1949, os primeiros indícios do que podemos chamar de dança afro, quando das apresentações do Grupo de Dança Brasileira, que fez excursão por diversos Estados brasileiros e países da América do Sul e Europa, entre os anos de 1950 a 1954. Países como Uruguai, Argentina, Chile, Colômbia, Venezuela, Espanha, Itália, Bélgica, Portugal, França e Holanda foram palcos das apresentações dramáticas do Brasileira.

O grupo iniciou seus trabalhos com Haroldo Costa unindo dançarinos para apresentar o espetáculo numa livraria do Rio de Janeiro, de propriedade do jornalista Miécio Askanasy e, com a colaboração de amigos como Maria Kowalska, Fernando Duboc, Dirceu de Oliveira e Silva, fundou o Teatro Folclórico.

Ao assistir a uma apresentação do grupo em São Paulo, em 1950, o empresário europeu Mariano Norsky se entusiasmou com o espetáculo e organizou imediatamente uma tournée pela América do Sul e logo após pela Europa.

A Brasileira, como Companhia de Balé do Rio de Janeiro, a cada apresentação distribuía um folder explicando e justificando as coreografias a serem dramatizadas no espetáculo. Esse folder, que continha um número de três a dez páginas, fazia um resumo

dos temas coreográficos, dos cânticos e dos ritmos trabalhados por um grupo de aproximadamente de trinta profissionais, técnicos em música, em dança e em ritmos.

Além da abertura intitulada de “Canta Brasil”, o espetáculo apresentava onze quadros coreográficos, sendo: 1. “Candomblé”; 2. “Terra Seca”; 3. “Dança de uma Plantação de Café”; 4. “Como Nasce o Samba”; 5. “Lundu”; 6. Macumba de Exu; 7. “Festa na Roça”; 8. “Vou Vender meu Barco”; 9. “Funeral de um Rei Nagô”; 10. “Ritmos Brasileiros”; 11. “Carnaval do Rio”.

Como vemos, a programação do Brasiliana parece sintetizar o que provavelmente ocorria nos antigos batuques, pela diversidade de ritmos que o grupo apresentava nos palcos em que atuou. Isso porque não podemos afirmar que nos antigos batuques somente eram mantidos rituais religiosos, principalmente porque as posturas municipais, como as únicas fontes que falam sobre as proibições dessas práticas, não diferenciavam o que era religioso do que era propriamente profano. De modo que, para as posturas municipais, toda e qualquer reunião de negros era denominada batuque.

Isso corrobora a idéia de um dos fundadores do Brasiliana, Miécio Askanasy, quando diz que um dos desejos da companhia era a de formar uma “arte particular dos brasileiros de cor”. Uma espécie de reconhecimento da contribuição do povo negro à cultura brasileira. É provável que, com essa idéia, buscava-se demonstrar o controle emocional que essa gente tinha sobre os seus ancestrais e que a teatralização poderia ser um ponto fundamental para atingir esse objetivo.

Mas, para o grupo se movimentar na posição de representante de uma “arte particular dos brasileiros de cor” e ocupar os espaços freqüentados por indivíduos que, de alguma forma, representavam a classe mais privilegiada da sociedade, era preciso articular outras linguagens, como a escrita. Nessa direção, a cada apresentação do Brasiliana, seja no Brasil, seja em países da América do Sul ou da Europa, era necessário publicar ou distribuir folders, como se estes fossem verdadeiros manuais do espectador, para que os mesmos não apenas pudessem acompanhar o drama que se desenvolvia no palco, como também pudessem mergulhar

nos símbolos dos gestos que emanavam das cenas em que os deuses eram ritualizados.

Pretendia-se com essa atitude não apenas tornar possível a compreensão do espectador sobre o espetáculo, mas, sobretudo, dar um tom “civilizado” às práticas de gestos que se desenvolviam em forma de teatro. Aliás, o teatro foi um dos meios mais seguros, em termos de atividades miméticas, no controle da emoção do ancestral, quando da prática da dança afro, como foi possível observar nos documentos consultados.

Os manuais do espectador do Brasiliana eram escritos em diferentes línguas, para que não houvesse dúvidas quanto ao que se pretendia apresentar em termos de controle emocional que os indivíduos artistas tinham sobre os ancestrais divinizados e que foram um dia proibidos de cultuar, sob pena de irem parar na prisão ou pagar multas, como previam as posturas municipais em estágios anteriores do desenvolvimentos da sociedade brasileira.

Era função do manual do espectador explicar de que maneira a ancestralidade se convertia em religião e em arte, resumindo, em linguagem apropriada para determinado público, no que consistia o transe ancestral e a dança frenética que o dançarino teria de desenvolver durante o momento em que controlava os impulsos dos deuses em seu corpo, ao mesmo tempo em que mantinha o autocontrole.

Fazia-se necessário explicar, cuidadosamente, e com riqueza de detalhes, o que significava para os descendentes dos negros no Brasil a instituição do candomblé – a versão atualizada de culto à ancestralidade pela via religiosa, ou o culto mais carregado de emoção do tipo em que o indivíduo era controlado pela divindade e, talvez, como o que ocorria nos antigos batuques, onde o indivíduo era tomado subitamente pelo transe.

Nessa perspectiva, era preciso dizer, não somente por intermédio da encenação teatral, com movimentos e gestos articulados em forma de dança, mas, sobretudo, por meio da escrita – a forma mais “civilizada” de comunicação –, que a idéia básica da religião do candomblé era a de que os espíritos dos deuses, invocados pelos ritmos dos tambores e de cânticos

sagrados, descessem e animassem os iniciados que, tomados em transe, seriam transformados na versão material dos próprios deuses. Logo em seguida, o manual do espectador, tratava, então, de nomear o elenco que iria controlar, na representação cênica, os deuses escolhidos ou coreografados para mais uma noite de espetáculo.

Com esse procedimento, os integrantes do Brasiliana, como de outros grupos da mesma natureza, que veremos mais adiante, buscavam propagar a instituição do candomblé ou “civilizar” o culto aos ancestrais das etnias negras no Brasil, da mesma maneira que introduziam indivíduos de outras sociedades, inclusive aquelas já consagradas com o título de “civilizadas”, nos códigos simbólicos do *habitus* africano.

E para que não houvesse nenhuma sombra de dúvidas, não apenas se permitia dizer quem era o elenco qualificado para esse tipo de dramatização, como também constavam do manual os nomes dos diretores como os responsáveis diretos do controle de que o elenco dispunha na encenação. Por isso, os manuais traziam ao público, retirando do anonimato, os nomes dos diretores de coreografia, assistente de direção, diretor musical, diretor de cena e outros indivíduos que por ventura pudessem ter participado do controle da cena ou presenciado o registro do autocontrole por parte dos dançarinos-atores.

Nesse contexto, o programa do Brasiliana anunciava o “Candomblé” como sendo o primeiro quadro coreográfico a ser representado. Para essa coreografia, como em todas as outras do repertório dramático, o manual do espectador revelava os autores dos cânticos africanos, da coreografia, do cenário e os dançarinos-atores com as suas respectivas personagens por ordem de entrada em cena.

Essa ordem demarcava o controle que se deveria dispensar às personagens ancestrais que seriam representadas. O quadro composto por pai e filhas-de-santo tinha o compromisso de ritualizar aspectos significativos dos deuses africanos, por meio de gestos simbólicos que fizessem referência às experiências que esses ancestrais tiveram e o que de importante poderiam, com isso, ensinar aos seus descendentes com a sua história.

A ordem de entrada das personagens em cena não seguia necessariamente a mesma entrada dos orixás na instituição religiosa candomblé, pois o que se pretendia com a coreografia era demonstrar o autocontrole dos artistas sobre os elementos que propiciavam o transe, a exemplo do ritmo do atabaque, as cantigas e as danças características de cada um dos ancestrais representados. De acordo com o manual do espectador, os orixás convidados para aquela noite seriam: Iansã, Oxossi, Ogum, Omolu, Xangô e Oxalá.

O quadro iniciava com a entrada do pai-de-santo e as filhas também do santo em círculo, mantendo em movimento a energia ancestral e, em algum momento, as personagens iam, cada uma a seu modo, dançando e representando seus gestos simbólicos, ora pareciam afastar os ventos ou os espíritos dos mortos, como Iansã; ora caçavam ou lutavam guerreando, como Oxossi e Ogum; outra ora apresentava com os dedos das mãos as feridas epidêmicas no corpo, como Omolu, e às vezes com o machado de dois gumes (dois cortes) representavam o equilíbrio da força do bem e do mal, portanto da justiça, a exemplo do orixá Xangô.

Contudo, o que em estágios anteriores do desenvolvimento da sociedade brasileira, e em particular na cidade do Rio de Janeiro, encontramos restrições quanto às práticas de batuques, em estágios posteriores, como em 1949, o Brasiliana promovia o Brasil sob o slogan da diversidade de ritmos e danças característicos de uma origem fundada nas expressões étnicas, particularmente africanas. Ao apresentar as coreografias ora ritualizadas com expressão dos deuses africanos ou orixás, ora dramatizando aspectos das festas rurais do Brasil, esse grupo participava do movimento contrário que se instaurou em épocas anteriores com as proibições das mesmas tentativas de os indivíduos representarem os seus ancestrais por meio dos batuques.

Nesse sentido, as coreografias demonstrativas dos deuses africanos acabavam por “civilizar” práticas de gestos que simbolizavam os ancestrais tidos por representação do demônio. Era o que a programação da tournée do Brasiliana na França explicava ao referendar um dos quadros coreográficos do grupo.

Na cena de número seis, o programa se referia à “Macumba de Exu, subtítulo de “A Macumba do Diabo”. Apesar dessa titulação atribuída a essa parte do espetáculo, que no geral não tinha título, na sinopse – o folder –, uma espécie de folheto, tentava explicar que a “Macumba” era um rito religioso importante para os escravos negros provindos do continente africano para o Brasil. Segundo a explicação, o culto consistia na encarnação da divindade, no caso Exu, em um dos seus adeptos.

O texto explicava ainda que Exu era personificado com o mal – com o poder diabólico atribuído a ele pelo cristianismo –, mas que a celebração, ou melhor, a representação teatral que iriam dramatizar consistia em fazer com que Exu, “o diabo”, utilizasse sua força benéfica para com os seus descendentes.

Isso demonstrava a preocupação que se tinha em desmistificar teatralmente a força “diabólica” contida em Exu, possibilitando o controle de seus impulsos e excessos, normalmente cometidos por esse ancestral, quando incorporado em um de seus descendentes, ou melhor, em um dos indivíduos que o representava no drama.

É provável ainda que a representação cênica de Exu fizesse valer o lado harmonioso e menos impulsivo do ancestral. A dança trazida à cena demonstrava que Exu podia ser controlado por aqueles que os cultivavam no espetáculo e, mais precisamente, poderia ser representado em locais públicos, como em teatros, à medida que o artista poderia, com o seu autocontrole, interpretar uma personagem com a impetuosidade e força desse orixá. A força desse ancestral “diabólico” era identificada por cores vibrantes e acumuladoras de calor, como o vermelho e preto, tal qual se imaginava o inferno.

Além do programa a ser assistido pelo público que esperava o autocontrole do dançarino-ator em sua virtuosidade na representação mítica, constavam do manual do espectador fotografias, como uma prévia do que seria posteriormente desenvolvido coreograficamente no espetáculo.

Embora de forma estática, as fotos, como imagens, tinham a função de introduzir o espectador no contexto do controle ancestral que se pretendia apresentar minutos depois no

espetáculo. As imagens das fotos davam, portanto, uma idéia geral do tipo de gestos que seriam autocontrolados pelos dançarinos-atores quando de sua interpretação das personagens míticas.

Isso também demonstrava que, de algum modo, teria havido um controle anterior desses gestos, uma vez que foram passíveis de fotografar e registrar na perspectiva dos movimentos dos ancestrais, mesmo aqueles impetuosos, como os de Exu, considerado erroneamente como o “diabo”, não fugiam ao autocontrole dos dançarinos-atores, que foram preparados para a dramatização comentada no manual do espectador.

Ao mesmo tempo em que as fotos representavam a veracidade do controle que os dançarinos-atores tinham sobre os ancestrais, antecipavam as cenas do espetáculo, aumentando a curiosidade do espectador em verificar ao vivo o controle exercido sobre esses deuses, o que aumentava a excitação em ver o drama contado por meio dos movimentos da dança.

As imagens sugeriam aspectos coreográficos, mantendo-se o autocontrole dos dançarinos-atores e o controle sobre os mitos ancestrais representados. Eram imagens que reproduziam diferentes momentos do drama em que os artistas estavam expondo seu controle sobre as personagens com a expressão corporal compatível com o ancestral controlado, bem como indumentárias e maquiagem adequadas para o desenvolvimento da trama.

Por serem registradas durante algum espetáculo, as fotografias mostravam o cenário cuidadosamente elaborado para a manutenção do autocontrole dos dançarinos-atores, com elementos simbólicos dos ancestrais. Um bom exemplo disso é o manual do espectador do Brasiliana, que trazia uma das fotos intitulando a cena “Macumba de Exu”, tentando traduzir os movimentos e gestos frenéticos que essa coreografia dramatizava.

Semelhante ao manual do Brasiliana, o Grupo Saphi, ao apresentar o espetáculo “Senzala”, criado por Lúcia Santos e apresentado em 1985 no teatro Armando Gonzaga, subúrbio do Rio de Janeiro, tentava traçar, pedagogicamente, um perfil dos

indivíduos das etnias negras no continente africano e sua vinda como escravos para o Brasil.

O espetáculo “Senzala”, sob a direção geral de Railda Galvão, coreografias dos diretores-coreógrafos Lucilene Leite, Orlando Gyl, Washington, Jussara e Boneca, pretendia sensibilizar o público com danças que apresentavam conflitos e resistência do negro como escravo em nossa sociedade.

O manual do espectador, do Grupo Saphi, tratava a questão da religiosidade das etnias negras e seus ancestrais de maneira menos direta do que o *Brasiana*, em 1949. O manual dava um tom quase poético à posição que os orixás ocupavam no universo mítico do candomblé, com uma de suas coreografias que mostrava a morte de um rei escravizado. A coreografia descrita no manual falava que a morte do rei-escravo se sucedeu na senzala em um ritual denso e prolongado, onde os indivíduos receberam a visita dos espíritos da África, que incorporaram em um dos escravos presentes.

A parte final do espetáculo era apresentada no manual do espectador por três orixás, sendo um deles Iansã, dona dos ventos e da tempestade, que cuidaria do espírito do rei-morto, por ser uma divindade que não temia os eguns – espíritos dos mortos –. Oxum, uma outra divindade, aparecia no espetáculo para homenagear o rei-escravo, pois, segundo a criação do espetáculo, apesar de morto, não havia perdido a sua dignidade. Por isso, Oxossi, seria, então, o terceiro ancestral a homenagear o rei, por ser provedor do alimento e ser também igualmente rei.

Nesse contexto, o manual do espectador, desse grupo, introduzia os elementos míticos do universo mágico do candomblé na representação dramática do espetáculo “Senzala”, cuja intenção era a de impressionar o público, por meio dos gestos da dança desses orixás, como também sensibilizá-lo para a causa da escravidão no Brasil.

Além disso, o manual do espectador do Saphi “civilizava” os mitos africanos na suavidade de suas funções sociais, como Oxum, deusa do amor e da fecundidade, que veio, na concepção do espetáculo, homenagear um rei-morto. Mas, antes desse momento dramático, envolvendo a morte do rei-escravo, o manual

explicava em forma de roteiro a divisão do trabalho entre os negros-escravos, cujas funções variavam desde o trabalho na lavoura da cana-de-açúcar ou café e na casa-grande nos afazeres domésticos.

Como garantia do controle existente sobre os orixás espetacularizados, na última página do manual constava a ficha técnica, que trazia os nomes dos dançarinos-atores que representavam em solo os orixás, sendo: Selminha, Sinval, Oto Chaves e Parafuso, que estariam com tal responsabilidade. Além disso, a elaboração rítmica de Alexandre Pires faria percutir o som dos atabaques para o conjunto de dançarinos-atores, que em coreografia dançavam: Xamanã, Lucilene Leite, Selminha, Lúcia Santos, Juçara, Gregório, Cláudia Brito, Lu, Helena e outros.

Essa ficha técnica, incluída no manual, assegurava em que sentido havia sido feito o controle dos mitos representados, para eximir de qualquer dúvida quanto a um possível descontrole emocional, tal qual nos antigos batuques. De modo que o manual do espectador tinha uma função muito importante no contexto do espetáculo da dança dos mitos. Sua função dupla recaía em informar ao público o que se passava no espetáculo, sob o controle dos dançarinos-atores, e também de orientar o mesmo público acerca do conteúdo do universo mágico dos orixás, preparando-o para a excitação - emoção - dramática.

O manual tinha, ainda, a função de introduzir o público no universo dos mitos espetacularizados, assim como esclarecer as dúvidas do público sobre a diferença entre a arte artesanal, desenvolvida pela dança dos orixás no candomblé, e uma arte aplicada por artistas que se preparam para, a partir de seu autocontrole, descontrolar-se na representação teatral dos ancestrais e, ao mesmo tempo, controlar a impulsividade emocional dos mitos em cena.

Por essa razão, é importante em espetáculos como esses ter-se impressa uma ficha assegurando ao público a existência de um controle prévio dos gestos compulsivos dos deuses, e que esse público não correrá os riscos do cotidiano; caso não seja feito esse controle pela via religiosa, como o processo iniciático, que veremos

mais adiante, é feito pela via da técnica do controle artístico, como é o caso.

Contudo, o manual tem como função orientar o espectador sobre a dança dos ancestrais africanos, antecipando acontecimentos e melhorando sua expectativa em relação ao drama. Os profissionais envolvidos nesse tipo de arte, de alguma maneira teatralizam os enredos de acordo com a sua auto-imagem, considerando o estágio de autocontrole atingido no processo de desenvolvimento social, mediante um certo domínio de determinados conteúdos mágico-míticos.

CAPÍTULO 3

AUTO-IMAGEM E MITOS CONTROLE E AUTOCONTROLE

A Espetacularização dos Mitos Baseada na Auto-Imagem e no *Habitus* Depressivo

Uma pequena demonstração dos esforços de grupos em elevar a grandiosidade de seus membros e reafirmar o valor das etnias negras, por conseqüente depressão do *habitus* de afro-brasileiros, está na divulgação de um espetáculo ocorrido no Rio de Janeiro e a crítica feita a ele por um jornalista especializado em dança.

A matéria dizia, em seu primeiro parágrafo, que o grupo estava preocupado em preservar as influências negras na cultura brasileira, contando a história da tribo Achante, que intitulava o espetáculo, aludindo “*a vida [da] tribo desde o seu feliz dia-a-dia africano, até seu sofrimento no navio negreiro, vida no cativoiro, ânsia de libertação, e Lei Áurea*”. A matéria, redigida por Antônio José Faro, dizia que “*todos já ouvimos esta história antes, das mais batidas nas propostas de dança negra que vêm surgindo*”²¹.

Não obstante a revelação do preconceito estampada na página de um jornal de grande circulação nacional, de algum modo o jornalista tinha razão. Aqui, como em outros recortes, é possível observar, de um lado, grupos dessa categoria artística

²¹ CF. Jornal do Brasil. Revista de Domingo. Ano 1. n. 489. 15/09/1985.

tentando revigorar a imagem do negro frente a uma sociedade que não lhe deu igualdade de oportunidades. E, por meio do controle de que dispunham sobre os gestos e movimentos da dança, traduziam a trajetória de algumas etnias que haviam vivido em “plena harmonia” em seus territórios de origem, havendo sido depreciadas pela ocasião da escravidão. Por outro lado, era de fato “uma história que já tinha se ouvido antes”, conforme o redator, porém era preciso falar mais sobre o transporte de escravos, sobre a necessidade de reparação da liberdade, que se havia perdido por motivações econômicas, segundo o espetáculo.

Por isso, também, motivados pela aproximação da “comemoração” dos cem anos da escravidão no Brasil, grupos como o Dolelé de Teatro e Dança surgiram entre os anos de 1949 e 1988, o que de certa maneira parecia incomodar o jornalista que falava da baixa qualidade dos espetáculos que, na época, se apresentavam no teatro do Liceu de Artes e Ofícios/RJ. Como o grupo Onijo Olokum – que significa dançarinos da Deusa suprema dos oceanos, e o grupo Malcolm X, de Brasília, patrocinados pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas, que congregava o Serviço Brasileiro de Dança.

Era importante deixar registrado, por meio das coreografias, que, apesar da depreciação que as etnias negras sofreram por ocasião do tráfico negreiro, muitos indivíduos pertencentes à nobreza foram acorrentados e trazidos como simples animais.

Assim, na tentativa de reerguer a auto-imagem do negro no Brasil, por meio do controle sobre os movimentos coreográficos de que dispunham, vários grupos de dança afro produziram espetáculos dramáticos trazendo à memória os indivíduos heróis que lutaram pela liberdade.

Dessa maneira, heróis brasileiros negros também foram referência nas apresentações dos grupos, como forma de demonstrar que, apesar das derrotas às quais as etnias foram acometidas, muitos indivíduos conseguiram sobressair mediante verdadeiras estratégias militares, como foi o caso de Zumbi dos Palmares, cuja vida foi dramatizada no espetáculo Olurum-Axé Zumbi Obá dos Palmares, significando, na tradução do yorubá, a

força “do senhor supremo” - Zumbi Rei dos Palmares. A demonstração da descendência real dos negros, como a de Zumbi, foi aos palcos em fevereiro de 1985, no Rio de Janeiro, chegando a lotar o teatro Glauce Rocha todos os dias de sua curta temporada. Porém, tratava-se mesmo de uma produção iniciada no teatro Santa Isabel, em dezembro de 1984, Recife-PE, realizada em homenagem a Zumbi dos Palmares, por ocasião das comemorações dos 289 anos de sua morte.²²

Além de tentar elevar a auto-imagem do negro no Brasil, por meio de espetáculos como os que foram até agora tematizados, havia uma demonstração clara de que esses espetáculos, produzidos com a finalidade de valorizar heróis, reis e rainhas africanos ou afro-brasileiros, resguardavam uma certa sensibilidade na pesquisa histórica, ou pelo menos em dados antropológicos, para reconstituírem, quando possível, a vida de inúmeras etnias aportadas na diáspora.

Na mesma linha de elaboração dramática do Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco, o Brasiliana produziu, em 1949, uma das coreografias mais marcantes em relação à valorização da imagem do negro, como ocupante de alto nível social em África e sua conseqüente depreciação quando transportado pelo escravismo.

Em seu manual do espectador, o texto em francês falava da coreografia de número nove, referindo-se “Ao Funeral de um Rei Nagô”. A legenda contava que um navio negreiro transportando escravos entre a África e o Brasil trazia em uma de suas viagens um dos membros da nobreza da tribo nagô. Por não suportar as humilhações por que passava, o nobre africano suplicava aos deuses que lhe tirassem a vida. Nessa perspectiva dramática, as cenas do “Funeral de um Rei Nagô” consistia em uma cerimônia mística e “macabra”, quando ritmos e danças compunham a trágica depreciação de um indivíduo que havia ocupado um alto nível na hierarquia social de sua tribo.

²² CF. Relatório do Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco referente ao ano de 1984. Biblioteca da Fundação Nacional de Arte-FUNART/RJ.

Com essas cenas, o Brasiliana, como outros grupos que vieram após ele, buscava referências heróicas em indivíduos de diferentes etnias negras para aludir uma imagem positiva aos afro-brasileiros e, com isso, a valorização das etnias como participantes e descendentes de inúmeras sociedades, que possuíam uma certa hierarquia em sua organização.

Aliás, a coreografia “O Funeral de um Rei Nagô” foi apresentada em 1968, em Portugal, pelo Balé Folclórico Mercedes Baptista, que interpretava, entre outras cenas, “Exaltação a Xangô”, provavelmente fazendo alusão à força e à justiça desse ancestral divinizado. Mas, o que vemos aqui é a reinterpretção de um drama que conta a situação escrava de um rei e de sua súplica para que deuses, como talvez Xangô, lhe concedessem justiça pelo desagravo que estava sofrendo. Vemos também, uma coreografia ou um drama completo que, pela reapropriação de vários grupos, torna-se clássica no contexto da dança afro do Rio de Janeiro.

Por sua vez, o Grupo Saphi, no espetáculo *Senzala*, não tratou exatamente do “Funeral de um Rei Nagô”, mas de um rei-escravo, que poderá ser entendido da mesma maneira, pois, nos manuais dos grupos que falam da morte do Rei Nagô, como o Brasiliana, o rei suplica aos deuses que o tirem do sofrimento por que passa. No manual do Grupo Saphi, o rei-escravo, já morto, recebe a visita de Iansã, com a responsabilidade de buscar o seu espírito.

Assim, a frequência de temas como esses nos leva a pensar que existe um diálogo onde os praticantes dessa dança fazem a si mesmos perguntas e respostas, por meio dos dramas que contam em seus espetáculos. São temas referentes ao sentido e à função mítica; com a função de servir de modelo para as sociedades e indivíduos, exemplos que os orientam projetando-os para o futuro.

Um outro tema que podemos considerar clássico no contexto do repertório de grupos de dança afro é o espetáculo sobre a vida do ancestral Xangô, onde diretores-coreógrafos trabalham esses temas-míticos não só pelos gestos dinâmicos de sua dança, como também pela história que envolveu a vida terrena desse orixá. Pois, umas das características de Xangô é a sua virtuosidade no momento da dança que simboliza, entre outras

coisas, a luta para manter o equilíbrio de um machado de dois gumes (dois cortes) – o oxé –, além de trazer sobre sua cabeça uma gamela de fogo.

Outro aspecto importante em sua dança é o gesto que representa o lançamento de raios em direção à terra ou a algum mentiroso ou ladrão, porque Xangô é “*viril e atrevido, violento e justiceiro*”.²³ Por sua virilidade, teria se casado com Oiá, Oxum e Obá, sendo a primeira sua esposa preferida, por também manter poderes sobre o fogo. O domínio de Oiá – Iansã – sobre esse elemento decorre do fato de ter desobedecido ao esposo em excursão que fez à terra dos baribas, para pegar um preparado que, se ingerido, faria o indivíduo lançar fogo pelo nariz e pela boca.

Esses temas reforçam a idéia de justiça que os deuses, no caso Xangô, têm sobre a vida cotidiana, ao se enfurecer com os mentirosos e todos aqueles que ludibriam outros indivíduos de seu convívio. De modo que os diretores-coreógrafos mantêm seus repertórios clássicos criando e recriando histórias míticas, que servem de pequenos ensinamentos na estrutura do imaginário dos afro-brasileiros.

Um outro tema clássico é sobre a vida de Ogum, que teria depois de longo tempo retornado à cidade de Irê e não fora reconhecido pela comunidade. Após ter pedido comida e água e não sendo contemplado em sua solicitação, deflagrou vários golpes de seu sabre sobre as cabeças das pessoas. Com esse comportamento violento, Ogum conseguiu chamar a atenção de seu filho, que lhe trouxe água e comida, dizendo-lhe ao pé-de-ouvido que estava cometendo uma injustiça, uma vez que, naquele dia, se ritualizava o silêncio, razão pela qual o povo não poderia falar com pessoas desconhecidas. De posse dessa informação, Ogum enfurecido com o que havia cometido dirigiu a ponta de seu sabre sobre o chão, dividindo-o em duas partes, sucumbindo numa barulheira imensa. A partir desse momento, o povo passou

²³ Pierre Fatumbi VERGER. Orixás: deuses iorubás na África e no novo mundo. 1981. p. 135.

a cantar louvores ao ser humano que se transformou no deus de Irê, daí um de seus nomes, Ogum Onirê.²⁴

Essas lendas estruturam os espetáculos de dança afro e possibilitam o controle dos praticantes dos novos batuques sobre os impulsos dos mitos por meio dos gestos, contando suas histórias de vida terrena e a transformação dos ancestrais da vida material para a divina.

Com lendas como essas, os diretores-coreógrafos estabelecem um processo de transmissão de conhecimento não só sobre deuses africanos, como também um conhecimento sobre si mesmos, à medida que muitas dessas características de justiça e impetuosidade foram herdadas pelos afro-brasileiros, no momento em que os escravos foram transportados para o Brasil e trouxeram em sua bagagem uma estreita relação com esses ancestrais.

Contudo, com o *habitus* depressivo dos afro-brasileiros, alguns indivíduos, com seus respectivos grupos, no Rio de Janeiro, buscam apresentar mediante o sistema mítico, a forma e o dinamismo que os ancestrais trouxeram em sua história, como forma de valorizar os deuses africanos que foram, em séculos anteriores, tidos pelo cristianismo como figurações do demônio.

Algumas fontes nos mostram como os grupos intitulavam seus trabalhos teatrais para atrair a atenção do público interessado na temática da cultura afro-brasileira, indicando a força e energia que as etnias negras trouxeram para o Brasil no momento do tráfico negreiro. Encontramos alguns recortes de jornais divulgando espetáculos de dança afro não só no Rio de Janeiro, mas também em outras localidades, tentando traduzir o sentimento do grupo que dramatizava a dança dos mitos africanos, na perspectiva da reafirmação de sua auto-imagem.

²⁴ Esse espetáculo foi encenado pelo Balé Arte Negra de Pernambuco, em 1988, pela Companhia de Dança Afro Primitiva do Rio de Janeiro, em 1990, e pelo Grupo de Dança Afro da Universidade Federal de Uberlândia, em 1993. Alguns aspectos sobre essa lenda de Ogum também foram desenvolvidos no espetáculo "O Despertar d'África", do Grupo Onijó Olokun, em 1985, no Rio de Janeiro.

Dançando Xangô e Iansã, Grupo Soizub Traz Ori Axé para o Público de Brasília²⁵

Com o título Ori Axé, o grupo tentava, por meio do jornal, traduzir a força e energia que coexistiam na cabeça dos afro-brasileiros, podendo ser representados miticamente por Xangô e Iansã – fogo e raio, segundo o anúncio.

Em espetáculos como esses se buscava a eficácia de uma cultura negra, que permanecia com grande vigor nos gestos dramáticos dos dançarinos-atores, ancorados pela criatividade de diretores-coreógrafos. Mas, o que vemos, para além de uma questão cultural, é que esses grupos e seus indivíduos indicavam a existência de um *habitus* fixado na memória dos afro-brasileiros, de maneira que, por estar esse *habitus* em depressão, fazia-se necessário teatralizar as formas estéticas propiciadas pela crença na ancestralidade e dizer que as etnias negras não tinham apenas religião, mas também arte.

Para reafirmar a auto-imagem das etnias negras, dotadas de criatividade artística, era necessário também espetacularizar o sofrimento dos negros no momento em que foram transportados num navio negreiro e entregues à própria sorte numa terra desconhecida. Motivo pelo qual o “Navio Negreiro” é uma das coreografias clássicas que compõem o repertório de vários grupos de dança afro, como um grupo de adolescentes, moradores do Morro da Cachoeirinha e Cachoeira-Grande, denominado Monas de Oiá, dirigido pela diretora-coreógrafa Dulcinéa Silva.

O grupo era composto de aproximadamente quinze integrantes, entre percussionistas, vocalista e dançarinos-atores, a maioria do sexo feminino (daí o nome: Monas de Oiá – Mulheres de Iansã). Em suas apresentações, entre outras, constava a coreografia intitulada de Opanigê; dramatizando a vida do orixá Omulu, e uma caça; ritmicamente dançada com o agueré; ritmo do

²⁵ CF. Biblioteca da Fundação Nacional de Arte-FUNART/RJ. Dossiê. Espetáculo de Dança Afro. Jornal de Brasília - Brasília-DF. 15/12/87.

orixá Oxossi e, finalmente, o Navio Negreiro, encenado no meio do espetáculo.

Com essa coreografia, os dançarinos-atores dramatizavam com seus corpos seminus todo um sofrimento vivenciado pelos negros no momento do transporte num tumbeiro, sendo chicoteados e maltratados durante a viagem de África até o Brasil. Também se faziam súplicas aos deuses por meio de poemas para que, talvez, os ancestrais viessem tirar os negros daquele sofrimento. Num determinado momento da coreografia, os dançarinos-atores gritando, de mãos dadas, como se fossem e estivessem acorrentados, saíam de cena, numa dramaticidade que indicava o desembarque dos negros em um porto qualquer da Colônia brasileira.

Para reativar o *habitus* das etnias negras na valorização de sua auto-imagem, os grupos espetacularizavam, tanto os mitos quanto a situação histórica do transporte negreiro, não apenas por meio de coreografias isoladas, em que os ancestrais eram devidamente controlados pelos movimentos dos dançarinos-atores, mas também na teatralização dos itãs – histórias míticas. A espetacularização dessas histórias conferia não mais uma visão do sofrimento das etnias negras, ao serem transportadas nos tumbeiros, mas, sobretudo, sua concepção da existência do mundo; sua visão particular da origem da humanidade, diferentemente da visão européia.

A partir da iniciativa de apresentar esses espetáculos, os grupos tentavam demonstrar também que o negro não foi por natureza escravo. Gozava, antes, de uma versão singular sobre sua existência e, pelo menos, em alguns casos, foram heróis, reis e ocupantes de altos cargos em suas sociedades de origem, como a rainha Nzinga, lembrada como uma das heroínas da sociedade angolana. *“Nzinga se preparou para a batalha em meio a um incessante bater de tambores de toda as direções (...) Era de manhã bem cedo e os portugueses viram a Rainha a distância com um batalhão de Jagas e de Mbundos, acompanhados por seis soldados holandeses”*.²⁶

²⁶ CF. Roy GLASGOW. Nzinga. Resistência africana à investida do colonialismo português em Angola, 1582-1663. 1982. p. 129. Sobre os aspectos nobres de

Em alguns casos, fascinados pelo cotidiano das sociedades que teatralizavam, os grupos tomavam de empréstimo nomes e palavras africanas para atuarem na dança. O elenco do grupo Dolelé de Teatro e Dança, citado acima, adotou o nome da tribo Achante, como sua razão social, produzindo em seguida um espetáculo intitulado “África Negra”, com direção e coreografia de Sérgio Silva.

Nessa peça, o grupo Achante pretendeu ressaltar as influências do Brasil recebidas por quatro sociedades africanas. Segundo a pesquisa realizada pelo diretor-coreógrafo, foram influências políticas, sociais, econômicas e religiosas, trazidas por ocasião do tráfico na bagagem étnica dos Nuba, Mandinga, Massai e Achante, sendo esta importante por se tratar de uma sociedade matriarcal.

Ao apresentar o espetáculo “África Negra”, o grupo Achante ressaltava os aspectos elementares do cotidiano dessas sociedades, demonstrando, por intermédio da dança, que as etnias negras não eram apenas dotadas de usos e costumes, mas sim de uma cultura complexa que envolvia organização social, bases econômicas, crença, ritos e ritmos. O Brasil, e, por extensão, os brasileiros, não foram apenas influenciados, mas, sobretudo, continuavam a perpetuar esses elementos culturais em suas individualidades.

Grupos que visitaram o Rio de Janeiro também contribuíram para dramatizar o *habitus* depressivo das etnias negras e elevar, de algum modo, a sua auto-imagem como descendentes de reis e de heróis, como foi representado no Balé Nacional de Angola, em 1988.

O manual do espectador do Balé de Angola resumia as oito coreografias preparadas para a tournée que fez pelo Brasil, buscando reativar a vigorosidade do negro tanto em África quanto na diáspora, com projetos coreográficos representando “Os Kuanhamas”, povos do sul de Angola, da província do Cunene,

que teriam sido no passado grandes guerreiros e grandes criadores de gado.

Do conjunto coreográfico, destacamos a dramatização: “O Reino do Rei Mandume – Kuanhama” e “A História do Rei Mandume”. Na primeira, mediante expressões corporais e dançantes, o Balé de Angola contava que o rei Kuanhama tinha 330 ministros, dos quais 300 estavam espalhados pelas terras e o restante convivia ao seu lado. O rei dispunha de uma grande guarda pessoal composta por 100 soldados escolhidos entre os mais esbeltos mancebos do seu Estado.

Para o serviço particular, o rei dos Mandume comportava 200 rapazes e 100 moças solteiras e, segundo o drama, mantinham por ele dedicação exemplar, considerando-o onipotente. Com essa coreografia o grupo, certamente, pretendia demonstrar que Mandume, como rei, gozava de prestígio com seu povo e dispunha de certos privilégios reais, com uma expressiva quantidade de vassalos que o tinham como soberano. Buscava-se demonstrar também que o rei mantinha um exército espalhado pelo território, provavelmente, província do Cunene, sul de Angola.

Na outra coreografia, o drama tratava da percepção do rei Mandume pela ocupação das forças estrangeiras compostas por portugueses e alemães e disputavam o território em sua região. Mandume negociava a compra de armas dos alemães para lutar contra os portugueses, enquanto estes atacavam de surpresa o reinado. Assim, o rei vê-se obrigado a refugiar-se procurando obter reforços para continuar a luta.

O texto que resumia para o espectador a coreografia dizia que o povo Kuanhama estava unido e organizado sob a orientação de um chefe corajoso que ganhou as batalhas travadas contra os portugueses. Então estes, insatisfeitos com as derrotas, solicitam ajuda de Portugal, corrompem alguns homens de Mandume e conseguem vencer. Vítimas de traição, os Kuanhamas perdem a guerra e o rei Mandume suicida-se.

Dessa forma, expõe-se toda uma coragem de um povo e de seu rei contra a dominação portuguesa, ressaltando a diplomacia de Mandume em comprar armas dos alemães contra os

colonizadores e a sua tática de luta para proteger seu povo do domínio estrangeiro.

Esse tipo de coreografia denota a importância de espetacularizar aspectos históricos relacionados às etnias, para falar de um tempo em que os indivíduos que compunham essas sociedades foram agraciados por uma hierarquia e organização social, ao contrário do que normalmente se tem notícia, ou seja, de que o negro serviu apenas como escravo. Esse exemplo serve para mostrar não só ao mundo, como também para si mesmo, que as etnias não deveriam se curvar diante das imposições colonizadoras afloradas, tanto na África Negra como na diáspora.

Certamente, se houve reis e rainhas partícipes da estrutura social das etnias negras, havia um comprometimento entre o séquito em torno do rei com um aparato de regras permitindo a convivência entre os que gozavam de prestígio e os demais membros da sociedade. Havia, portanto, um número expressivo de etiquetas e normas que permitiam a separação entre rei e súditos, como também a possibilidade de aproximação entre esses indivíduos, orientados pela imagem real, dispondo de certas qualidades como coragem, diplomacia e inteligência. Havia, sobretudo, uma possibilidade de se pensar nos aspectos civilizados entre as diferentes etnias, que ocupavam o território subsaariano ou África Negra.

De qualquer modo, podemos dizer que “*todos já ouvimos esta história antes*” enunciada pelo jornalista. Mas, apesar de sua intenção ser a de depreciar os trabalhos coreográficos dos novos ajuntamentos, fica demonstrada claramente que a dança afro e seus grupos, como toda manifestação da dança teatral, gozava de um repertório que lhe conferia o status artístico, como o balé clássico, por exemplo.

O repertório da dança afro, além de ser uma forma de exaltar as etnias negras, indicava que esses grupos assumiam, a partir do movimento corporal, um papel de cronistas na medida em que procuravam contar suas histórias mais ou menos na sucessão dos fatos. Por essa razão, a maioria dos novos ajuntamentos de negros e brancos, os grupos de dança afro,

principalmente os iniciantes nessa arte de batuque, buscam no navio negreiro suas primeiras formas da representação artística.

O que o autor do enunciado não percebeu, talvez pela visão que lhe conferia uma certa “polidez”, foi que os grupos procuravam com essas “*histórias das mais batidas*”, segundo sua falação, fazer referência a alguns fatos históricos que os livros de história do Brasil muitas vezes omitem, como também os livros sobre dança em nossa sociedade não tratam da própria técnica da dança dos ancestrais, como se ela não existisse.

A história “já vista” pelo autor da matéria do jornal deveria ser, na concepção dos grupos de dança afro, revista e assistida com a competência artística que lhe cabia; por essa razão, os novos ajuntamentos tratavam de realizar algumas observações em textos da antropologia e etnografia, para colocarem em cena uma estética mais aproximada possível da realidade da presença do negro em nossa sociedade.

Assim, os grupos-cronistas dessa dança realimentavam e reviviam a experiência de muitos escravos que saíam de engenho em engenho, no século XIX, contando histórias às amas de leite, para que elas repetissem as narrativas aos seus filhos negros e brancos. Contudo, tendo em vista a função de contador de história, essa atividade conferia ao negro, como *outsider*, algum conhecimento e, portanto, status no interior da própria sociedade escravista. E, é em torno de uma posição particular – *outsider* – que os muitos afro-brasileiros continuam prestando seus serviços em nossa sociedade.

Dos Diretores-Coreógrafos na Posição de *Outsiders* aos Cursos de Controle e Autocontrole

Foi a partir de uma determinada posição que os novos ajuntamentos de negros e brancos conseguiram orientar suas representações teatrais com os dramas que contavam a vida dos diferentes mitos africanos. Essa posição concorreu para o reconhecimento do trabalho de diretores-coreógrafos e dançarinos-atores em meio à sociedade brasileira.

A apresentação dos grupos de dança afro, tanto no País como no exterior, demanda algumas reflexões sobre os objetivos de seus componentes com respeito à sua posição em nossa sociedade. Essa posição poderá ser compreendida a partir de conceitos como *outsider* em relação ao *establishment*. Isto é, um grupo ou pessoa que integra uma classe inferior e que busca reconhecimento pelo seu talento, em uma classe de indivíduos que detém o poder e prestígio social.

Dessa maneira, os *outsiders* depositam uma grande dose de atração pelo grupo *establishment*, enquanto este mantiver intacto seu padrão de comportamento e sentimento. Essa situação decorre do fato de que um dos maiores desejos e desafios de grupos *outsiders* é tornarem-se reconhecidos pelo *establishment* local.

Portanto, essa posição de *outsider* levou, seguramente, vários grupos compostos em sua maioria de indivíduos das etnias negras no Brasil, particularmente na cidade do Rio de Janeiro, a ingressarem no campo artístico com o intuito de buscar o reconhecimento do *establishment*. A partir do pressuposto valor que as práticas artísticas que esses grupos tinham, deveriam, de algum modo, tornarem-se conhecidas e reconhecidas, tanto pelo *establishment* da própria sociedade brasileira como do exterior.

Como *outsiders*, vários indivíduos das etnias negras com seus grupos artísticos, transformaram uma prática artesanal de batuques em uma arte de dançar afro, conseguindo, de algum modo, o reconhecimento de grupos ocupantes da posição privilegiada da sociedade brasileira. Foi dessa posição que, provavelmente, esses indivíduos construíram técnicas específicas para demonstrar uma arte que se modificou a partir dos batuques, atribuindo nomes e significados diversos às inúmeras coreografias dramatizadas para tornar conhecida uma arte oriunda de uma prática considerada “incômoda” e “incivilizada”.

Os diretores-coreógrafos, os dançarinos-atores e professores, da posição de *outsiders* pretendiam transitar e, de fato, já transitavam por espaços antes ocupados por pessoas representantes da classe privilegiada. E era dessa posição que veiculavam seus espetáculos e cursos nos diferentes meios de

comunicação. Como os anúncios indicavam, os cursos eram destinados a um público variado, pois era necessário propagar e dinamizar a dança dos mitos para diferentes indivíduos; artistas, profissionais da dança em geral ou amadores, que poderiam se inscrever como iniciantes na arte de controle, que representava vários aspectos dos deuses africanos, como as danças específicas de cada um dos orixás.

A ocupação dos espaços sociais, em associações de moradores de bairro ou associações classistas, era o foco principal dos professores da dança afro para desenvolver seus trabalhos cujos objetivos variavam entre a desfolclorização da religiosidade dos cultos aos ancestrais, e a aplicação de outras técnicas de dança à dança dos mitos.

De qualquer maneira, como indivíduos na posição de *outsiders*, era preciso ocupar espaços do *establishment*, como as Universidades públicas e privadas. Temos notícia da ocorrência de alguns cursos da dança dos ancestrais, intitulada de dança afro primitiva, em uma Universidade no bairro do Encantado, subúrbio do Rio de Janeiro, que pretendia divulgar a pluralidade cultural da sociedade brasileira.

A ocorrência de cursos dessa natureza em espaços universitários era desejável para os diretores-coreógrafos e professores se afirmarem como indivíduos que estariam ocupando outros ambientes culturais voltados, inclusive, para a pesquisa. Assim, até certo ponto seriam reconhecidos pela sua capacidade de participar de um espaço acadêmico sem, necessariamente, ter feito um curso superior. E, pela sua competência em controlar os mitos e os impulsos de transe, certamente já teriam demonstrado a sua condição sublimada de “civilizado”.

Na veiculação de propagandas dos cursos de controle dos mitos, é fácil observarmos o apelo dos seus professores e diretores-coreógrafos dirigindo aos possíveis interessados palavras como:

**Qualquer pessoa pode participar,
só precisando ter força de vontade.²⁷**

Jorge Bezerra é o percussionista convidado.²⁸

**Certificados: concedidos aos alunos que assistirem
pelo menos 75% das aulas.²⁹**

Esses apelos pretendiam despertar interesse em indivíduos que não tinham nenhuma experiência em prática artística ou corporal e, por isso, bastaria “ter força de vontade”, isto é, querer fazer parte de um universo onde, tecnicamente, seria possível controlar as emoções dos ancestrais, por meio de ritmos percutidos por profissional já consagrado, por tratar-se de um artista que havia participado de eventos ou espetáculos desse gênero, tanto no Brasil como no exterior.

Além desses aspectos, o apelo que poderia dar certo era que, para os participantes nos cursos do controle dos mitos, haveria entrega de certificados, o que representaria não só o registro da participação no curso oferecido, como melhoraria, certamente, o currículo do indivíduo, pois futuramente poderia ser um passo em sua profissionalização nessa técnica.

Mas, publicar esses cursos, fosse em cartazes ou jornais de grande circulação, era afirmar a existência da função de controlador dos ancestrais; era despertar interesse pela arte, e, em particular, uma arte de origem étnica e, portanto, falar sobre os indivíduos *outsiders* que se tornaram profissionais em danças proibidas no século XIX por causarem emoções incontroláveis nos ajuntamentos de negros.

Da posição de *outsider*, os indivíduos - professores e diretores-coreógrafos, produziram cursos, oficinas e espetáculos teatrais, dramatizando e interpretando as experiências dos

²⁷ CF. Jornal Paine! Universitário/RJ. Ano 1, n. 3, maio/1992.

²⁸ Jornal Última Hora/RJ. 07/05/1984.

²⁹ Dossiê. Cartaz. Curso de Dança Afro-Brasileira. 1984. Biblioteca da Fundação Nacional de Arte/FUNART/RJ.

ancestrais em épocas anteriores e durante o escravismo. Esses profissionais, da posição em que se encontravam, circulavam, e ainda circulam, por entre os mais variados espaços sociais, antes próprios do grupo *establishment*, invocando a dança dos deuses, outrora proibida, com uma etiqueta que não permitia a expressão emocional étnica produzida pelos ajuntamentos dos batuques. Mas agora, transformados em arte, esses batuques, veiculados pela denominação de dança afro, se fazem presentes – embora de maneira muito tímida – em clubes, academias de ginástica e em Universidades.

O diretor do grupo Olodumaré, coreógrafo Domingos de Campos, responsável por vários espetáculos de sucesso, iniciou dia 12 passado, na Casa do Estudante Universitário-CEU - (Av. Rui Barbosa, 762, Flamengo), curso de dança afro-brasileira, com aulas às segundas e quartas, das 10 às 12 horas, e de terça e quinta, das 18 às 20 horas, até 27 de fevereiro. A taxa de inscrição é de Cr\$ 3000,00...³⁰

Da posição de *outsider*, de onde falavam os diretores-coreógrafos, surgia a necessidade de propagar os cursos em controle da dança ancestral no meio estudantil, aos prováveis indivíduos do grupo *establishment*. Por essa razão, o currículo do profissional deveria ser publicado, se não na íntegra, pelo menos sugerir que se tratava de pessoa experiente no assunto. Por isso, também a divulgação do curso, ministrado por Domingos de Campos, sugeria que o mesmo seria competente na dança dos mitos, por ter participado de espetáculo de bastante prestígio no campo artístico, basicamente na técnica que estaria ensinando na casa dos Estudantes Universitários. Portanto, tratava-se de um dançarino-ator, ex-integrante do grupo Brasiliana, que teria excursionado pela Europa interpretando o orixá Omolu, daquela companhia, com grande experiência em controle das danças dos deuses africanos.

³⁰ CF. Gazeta de Notícias/Rj. 16/01/87.

De igual maneira, outros cursos divulgados pela imprensa, em cartazes ou panfletos, tratavam de situar o profissional responsável no rol das pessoas competentes, que já teriam enveredado por outros espaços de prestígio e, por isso mesmo, poderiam atuar na área artística, controlando os ancestrais por meio de técnicas elaboradas para essa finalidade. Porque “os esclarecimentos das conexões entre a experiência de um artista e sua obra também é importante para uma compreensão de nós mesmos como seres humanos”.³¹

Fontes como cartazes davam toda uma característica dos cursos, com as respectivas instituições patrocinadoras, como Fundações Culturais, públicas e privadas, local do curso e número de vagas. Dentre esses dados, um dos mais importantes era o nome do profissional responsável para ministrar as técnicas da dança mítica, com sua provável qualificação, indicando que apesar de sua arte referir-se a um contexto de ajuntamentos de negros, historicamente desprestigiado, esse indivíduo, proveniente do grupo *outsider*, era conhecido do *establishment* local.

Um dos cartazes divulgava o curso de dança afro-brasileira a ser ministrado pela diretora-coreógrafa e professora Mercedes Baptista, bailarina do antigo corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A síntese curricular da professora, provavelmente, dava a entender que a responsável pela técnica da dança ancestral, além de conhecer bem o que pretendia ministrar, circulava entre os espaços mais privilegiados do Rio de Janeiro – Teatro Municipal –, onde, por tradição, residia a experiência cultural e artística da refinada sociedade carioca, referente aos grandes concertos e balés.

Tratava-se de uma profissional tradicionalmente já consagrada na arte de bailar, embora estivesse vindo a público, dessa vez, para ministrar um curso intitulado de dança afro-brasileira, trazendo como temário os movimentos básicos das danças africanas e sua adaptação aos métodos de ensino do balé clássico. Era talvez, justamente por conhecer as técnicas clássicas,

³¹ CF. Norbert ELIAS. Mozart; sociologia de um gênio. Op. cit. p. 57.

que a professora deveria ser prestigiada pelo Instituto de Artes Cênicas-INACEM, do Ministério da Educação e Cultura.

Por outra parte, encontramos uma divulgação que falava de “Aulas de Dança Afro”, cujo local era a Escola Estadual de Danças Maria Olenewa, antiga escola do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Essa divulgação falava de aulas do prof. Sheriff, um ex-integrante do Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco, que havia se apresentado no Rio de Janeiro por duas vezes, sendo a primeira em 1983 e a segunda em 1985. O que se pretendia com esses dados na divulgação era, além de promover as aulas do referido professor, numa escola de nível técnico de balé e considerada uma das melhores do País, mostrar o apoio que o mesmo estaria recebendo do Instituto Nacional de Artes Cênicas-INACEM e, sobretudo, indicar que se tratava de um ex-integrante de um grupo de sucesso entre os mais prestigiados palcos do Brasil e no exterior, com premiação no Festival Internacional de Folclore e Artesanato em Ipacaraí, Paraguai.

Buscava-se demonstrar que, da posição que esse professor apresentava seu curso de dança afro, demandava uma experiência adquirida num grupo *outsider* que, sem dúvida, havia conhecido o sucesso internacional e, portanto, deveria ser respeitado pela origem de sua experiência artística no campo técnico da dança dos mitos. Há notícias de que esse professor também ministrou um curso dessa mesma natureza em uma Universidade no bairro do Rio Comprido, próximo ao centro do Rio de Janeiro.

Alguns professores ministraram seus cursos em outras cidades, como foi o caso da professora Maria Zita Ferreira, que residia no Rio de Janeiro e, a convite, ministrou um curso de “dança brasileira, com características primitivas”, na cidade de São João Del Rei-MG, em julho de 1989, promovido pela Fundação de Ensino Superior de São João Del Rei-FUNREI. Ela era docente do Departamento de Educação Física da Universidade Federal de Goiânia-GO e estava no Rio de Janeiro por conta de seu curso de pós-graduação ao nível de mestrado, na Universidade Federal Fluminense-UFF.

Apesar de a professora Zita ter optado pela “dança brasileira com características primitivas”, como título para o curso,

tratava-se mesmo do ensino das técnicas das danças ancestrais, com ritmos produzidos pelo percussionista Anderson Vilmar e pelo professor Sheriff, como convidados.

Por intermédio das fontes, também foi possível percebermos que alguns cursos não chegaram a se efetivar por falta de alunos; diretores-coreógrafos e professores alegavam que não havia tido divulgação suficiente para os cursos acontecerem, como também lhes faltava apoio por parte de órgãos públicos que teriam esse compromisso.

Mesmo os cursos, de alguma forma divulgados, mas não concretizados, demonstravam claramente que os indivíduos representantes do grupo *outsider* transitavam por espaços convencionalmente delimitados aos mais privilegiados da sociedade. Ao anunciarem que ministravam cursos de dança afro, falavam em nome de uma configuração, cujos indivíduos, por alguma razão, não tinham oportunidades de se exporem como *outsiders* e, por isso, para alguns diretores-coreógrafos e professores, só o fato de terem seus nomes em cartazes ou em jornais de grande circulação no Rio de Janeiro bastaria para afirmar uma posição no grupo *establishment*.

O simples fato de terem seus nomes publicados e da enunciação do próprio curso tornava possível a existência e o desenvolvimento de uma arte artesanal de batuques, numa prática artística da dança afro, com várias denominações, como veremos mais adiante. Em outros anúncios, observamos que os responsáveis pelos cursos eram integrantes de grupos de dança afro, na maioria diretores-coreógrafos de espetáculos, e possuíam um currículo que expressava uma experiência comprovada, logo poderiam anunciar as aulas a serem ministradas.

A técnica de controlar a dança dos ancestrais era ensinada em vários dias e horários e, pelos recortes de jornais, foi possível detectar que os cursos eram oferecidos em diferentes pontos da cidade e em horários pela manhã; porém, na maioria das vezes, as aulas eram ministradas à noite, a partir das 18h, o que facilitava a participação de maior contingente de pessoas e,

conseqüentemente, maior desenvoltura do professor no emprego da técnica da dança ancestral.

Em vários casos, as academias de ginástica, associações culturais, casas de estudantes e outras entidades patrocinavam os cursos em vários horários. E, diante da promoção do evento e do desconhecimento que algumas pessoas tinham em relação ao tipo de trabalho a ser desenvolvido, o indivíduo que tivesse interesse em participar do aprendizado poderia conferir a sua potencialidade em adquirir o controle sobre os ancestrais, em aulas gratuitas antes de sua decisão.

Era com o mesmo objetivo da exibição pública que alguns *outsiders* realizavam aulas para gerar o desejo das pessoas pelos seus cursos. A gratuidade das aulas servia como parâmetro para que o interessado pudesse verificar, em vários cursos, e seus respectivos professores, qual daqueles dominava melhor a técnica de controlar os deuses. Mas não apenas isso: os interessados poderiam manter contatos com outros alunos que já participavam da experiência em controlar a emoção dos ancestrais e daí tirarem suas dúvidas.

Podemos observar em recortes de jornais especificações detalhadas sobre os cursos, anunciando os dias, locais e horários das aulas, transitados pelos *outsiders*, além do valor a ser pago pelo interessado.

Sob o Patrocínio da Associação do Centro Cultural de Santa Teresa, está sendo realizado o curso de Dança Afro-Brasileira (...) as aulas do curso irão até dezembro, todas as 2ª, 4ª e 6ª feiras”, em três horários: 17h30min. as18:30min. Os interessados podem assistir a uma aula gratuitamente, antes de decidir-se pela inscrição, cuja taxa é de Cr\$ 7 mil e mensalidade também é de Cr\$ 7 mil.³²

Era preciso publicar, veiculando informações precisas, sobre o trabalho artístico de controlar os ancestrais por meio de técnicas que provavelmente já teriam sido testadas antes em

³² CF. Jornal dos Sports/RJ. - 06/07/1984.

outros espaços sociais, como em teatros, escolas e universidades. As informações variavam desde o conteúdo, os horários e o público ao qual se destinava.

Como integrantes de grupos menos privilegiados, vários artistas orientados na técnica de controle dos mitos, não só atingiram espaços destacados, como palcos e salas de aulas em escolas de dança clássica e universidades, como também buscavam atingir crianças e adolescentes com cursos que pretendiam “*despertar o interesse da criança e do jovem pelas danças de origem africana...*”.³³

A possibilidade de ensinar jovens e crianças também foi apresentada por diretores-coreógrafos de outros Estados brasileiros, como em Minas Gerais, onde a idéia era introduzir, lentamente, as crianças no universo rítmico e mítico dos ancestrais africanos. A esse aspecto – o ensino da dança afro para criança – estava associado à crença de que ajudaria no crescimento e “*desenvolvimento da estética corporal*” do jovem dançarino-ator, como estava escrito no artigo de um jornal da região do Triângulo Mineiro-MG.³⁴

A matéria do jornal falava de uma garota de nove anos de idade que já praticava a dança afro durante quatro anos. O artigo ressaltava o conteúdo ministrado por esse tipo de dança, que aguça a fantasia infanto-juvenil, por trabalhar basicamente com as representações das lendas e dos mitos africanos, o que, segundo a fonte, seria uma ótima oportunidade para a diminuição do preconceito com a cultura de origem negra no País.

No Rio de Janeiro, um curso destinado a um público infanto-juvenil indicava a possibilidade de atuação de um indivíduo ocupante da posição de *outsider* em introduzir os conceitos básicos, que julgava fundamental para um jovem desde cedo ir se atualizando na dança dos ancestrais. Por se tratar de um

³³ CF. Dossiê. Curso de Dança Afro-Brasileira para Crianças e Adolescentes. Biblioteca da Fundação Nacional de Artes-FUNART/RJ.

³⁴ CF. Jornal Correio. Revista. Gente Que Rala...Pra Chegar Lá. Uberlândia 30/03/1996.

indivíduo proveniente desse grupo, a divulgação enviada para os jornais, pelo Instituto de Pesquisa da Cultura Negra-IPCN e o Serviço Nacional de Teatro, deveria publicar as referências do profissional responsável na aplicação da técnica das danças dos mitos.

O documento analisado dizia que a ministrante do curso, Jurandi Palma, havia nascido na Bahia, onde adquiriu alguns conhecimentos sobre essa dança, e depois, no Rio de Janeiro, teria feito aulas com a professora Mercedes Baptista, já conhecida do público – talvez do Teatro Municipal do Rio –, e o professor Valter Ribeiro, ex-aluno de Mercedes.

Embora esses dados fossem importantes para situar a experiência da professora de um curso de dança de ancestral para crianças e adolescentes, o que deveria ser mesmo ressaltado era o fato de Jurandi Palma ter integrado o elenco do Grupo Brasiliana, que excursionou pela Europa – “continente civilizado” –, África e Austrália. Essa posição de destaque no Brasiliana conferia à professora Jurandi um status compatível com uma profissional que teria se apresentado em palcos europeus, interpretando os gestos dos deuses africanos.

Foi essa, portanto, a forma encontrada por diretores-coreógrafos da posição de *outsiders*, para ocupar ou representar os deuses africanos em espaços tradicionalmente marcados por indivíduos do *establishment*. Essa atitude dos *outsiders* não estava presente apenas no Rio de Janeiro. Em Belo Horizonte, por exemplo, encontramos um cartão de visitas de um diretor-coreógrafo, que se apresentava como pesquisador da dança afro.

O que o diretor-coreógrafo Evandro Passos tentava indicar com a enunciação de pesquisador dessa dança era que, além de ser um artista versado no controle das danças míticas, se tratava de um profissional preocupado com a produção do conhecimento sobre as danças dos ancestrais. E essas informações pressupunham o aumento cada vez maior de técnicas para controlar os impulsos rítmicos propiciados pelos instrumentos de percussão em espetáculos e cursos dessa natureza artística.

Sobre os Conteúdos de Controle e Autocontrole na Dança Afro

Era a partir do conteúdo programático dos cursos e oficinas que os profissionais da dança dos mitos introduziam seus sentimentos de *outsiders*, como também um *ethos* característico de um conhecedor dessa dança ancestral sem ser, necessariamente, um religioso. Era por meio dos cursos que os diretores-coreógrafos diferenciavam, tecnicamente, a dança artesanal, voltada para o campo sagrado, da atividade artística, voltada para colocar em cena movimentos da dança dos deuses africanos.

Para ter êxito nesse empreendimento diferencial entre religião e arte, era preciso desenvolver um *ethos*, ou explicitar o *ethos* que deveria girar em torno de uma técnica na dança dos mitos, que seria a capacidade de o dançarino-ator, a partir do seu autocontrole, demonstrar em cena um descontrole que representasse a dança dos deuses, juntamente com uma forma de interpretar as minúcias dos gestos ancestrais, quando incorporados nos seus iniciados.

Os conteúdos dos cursos tinham como objetivo desenvolver técnicas para sublimar os impulsos dos deuses, a partir dos símbolos transmitidos nos gestos da dança e traduzi-los em forma de arte, sendo reservada aos seus ministrantes a responsabilidade de “... despertar eco em outras pessoas através de tais estruturas simbólicas”.³⁵ Esse eco deveria viabilizar os significados das danças dos deuses para um número cada vez maior de espectadores.

Mas, em se tratando dos cursos em si, de suas aulas, era preciso demonstrar, do ponto de vista teórico, que as etnias negras eram dotadas de mitos, ritmos e danças próprios de sua estrutura social, que deveria ser decodificada, tecnicamente, por dançarinos-atores interessados em ingressar nesse universo cultural africano.

Ensinava-se nos cursos a observar os gestos e atitudes do cotidiano, como bocejar e gritar, por exemplo, e repeti-los sob o

³⁵ Norbert ELIAS. Mozart; sociologia de um gênio. Op. cit. pp. 49-50.

acompanhamento de instrumento de percussão, mas também e, principalmente, o aluno deveria saber transformar simples gestos em movimentos dos orixás, como manifestações que, embora lembrassem o espaço sagrado, deveria saber controlar esse aspecto no espaço cênico, como os gritos -- ilá -- emitidos pelos orixás quando incorporados em seus adeptos no candomblé.

A inspiração artística seria, dessa forma, encontrada no próprio contexto sagrado onde se davam as danças dos ancestrais e, a partir da expressão corporal dos deuses, tornar possível a criação artística. Era esse jogo de “envolvimento e distanciamento” que os diretores-coreógrafos propunham em seus cursos. Isto é, o curso proporcionava a ida do dançarino-ator às manifestações religiosas das danças míticas e o respectivo distanciamento, para traduzir a dança ritual em arte.

Ao inscreverem-se em cursos como esses, as pessoas deveriam se comprometer em buscar sempre a descoberta de novas possibilidades de gestos e movimentos das danças ancestrais, onde os diretores-coreógrafos deixavam claro que tais “*responsabilidades [eram] individuais*”, ou seja, ao transitarem entre a aproximação e o distanciamento das manifestações sagradas, do universo dos deuses africanos, o indivíduo deveria saber seus limites e potencialidades, mantendo-se em autocontrole para não tornar a dança que pretendia representar em teatros uma estética religiosa, própria dos orixás incorporados em seus descendentes.

Para manter-se em autocontrole e desenvolver a técnica da espetacularização, era necessário cumprir certas exigências, como concluir uma carga horária de, aproximadamente, 20 a 45 horas/aula e ter participação em 75% no tempo previsto na proposta do curso, sob pena de não receber o certificado comprobatório de seu conhecimento nas técnicas de controle da dança ancestral.

Era esse *ethos*, essa característica de controlar os impulsos frente à impetuosidade dos movimentos dos deuses africanos, que se deveria desenvolver nos cursos ministrados em locais que variavam desde academias de ginástica a universidades. Nestas últimas, o processo de implementação de um curso de extensão se dava de forma mais elaborada, dadas as exigências burocráticas,

onde o ministrante do curso deveria comprovar, mediante de seu currículo, ser um conhecedor da dança dos mitos, além de portar certificados ou diplomas de um curso técnico.

O que se exigia, nesses casos, era uma formação compatível com a instituição em que o indivíduo pretendia ensinar, temporariamente, conteúdos do universo dos deuses africanos. Por essa razão, alguns diretores-coreógrafos se apresentavam na posição de *outsiders*, como ex-integrantes de grupos que viajaram pela Europa em espetáculos teatrais e como pesquisadores da dança afro.

Muitas vezes, foi por meio de cursos como esses que os indivíduos fizeram as primeiras incursões ao universo dos deuses africanos. Contudo, esse movimento de aproximação com os mitos e seu afastamento para a realização da criação artística somente foi possível mediante o nível de autocontrole atingido por esses indivíduos no processo social, tendo em vista a transição de uma arte artesanal dos antigos batuques para a atividade artística da dança afro.

De modo geral, o conteúdo dos cursos demonstrava a importância do técnico na dança dos mitos, como também deveria conhecer a história do continente africano. O preâmbulo histórico tinha por objetivo contemplar, basicamente, as sociedades que compunham a África Negra, pressupondo as etnias que viveram antes do advento do escravismo. O tema central dessa parte histórica explicitava as razões do tráfico negreiro, que, segundo as fontes utilizadas pelos professores, constavam de motivos essencialmente econômicos. Também faziam parte do conteúdo introdutório os aspectos religiosos mantidos pelas etnias, onde se mostrava que cada uma, a seu modo, cultuava determinados deuses e, no momento do escravismo, esses deuses foram igualmente transportados.

Esse preâmbulo histórico que privilegiava esses temas era um espaço encontrado pelos professores e diretores-coreógrafos para reforçarem a idéia que um dançarino-ator dessa modalidade de dança deveria conhecer muito mais sobre a cultura negra do que apenas os gestos das danças ancestrais.

A introdução dos cursos, além dos motivos do transporte de escravos, trazia informações sobre a religiosidade afro-brasileira, com a transposição dos deuses africanos, localizados em diversas partes da África Negra, como Xangô, em Oyó; Oxum, em Ijexá; Oxumaré, em Mahi, no ex-Daomé, e que foram reagrupados no Brasil, constituindo, portanto, os batuques e, por extensão, o candomblé.

Com esses dados, o conteúdo dos cursos introduzia a parte prática da dança, onde seria enfatizada a importância da história mítica que cada um dos ancestrais divinizados viveu na África e que foi fixada na memória dos indivíduos das etnias escravizadas. As lendas fundamentavam uma considerável parte do conteúdo teórico-prático, uma vez que seria a partir das narrativas que, possivelmente, sairiam os espetáculos dos mitos.

O objetivo das narrativas presentes no conteúdo dos cursos era, além de dizer da existência de uma outra visão sobre a concepção do mundo e os poderes divinos, contrários a uma visão ocidental-cristã, servia para orientar os adeptos dos cultos dos orixás. As narrativas demonstravam o conhecimento produzido no interior do universo mítico como prova de que as etnias negras, quando foram escravizadas, compreendiam as razões de sua existência.

A ênfase dos cursos, no conhecimento transmitido oralmente pelos afro-brasileiros em forma de narrativas, era a garantia teórica de que os dançarinos-atores seriam capazes de construir novas formas dramáticas de representar os deuses africanos. Era por meio das lendas que o dançarino-ator deveria compor suas personagens míticas para espetacularizá-las em diversos espaços cênicos.

Por meio dos conteúdos que os diretores-coreógrafos transmitiam nos cursos, as histórias míticas serviam de modelo na composição dos gestos e comportamentos dos deuses, narrados com seus respectivos arquétipos, segundo o que Pierre Verger apresenta como traços da personalidade dos filhos dos orixás, tanto em África como no Brasil.³⁶ Pois, por definição, a dança afro

³⁶ CF. Pierre Fatumbi VERGER. Orixás: deuses iorubás na África e no novo

*“é uma prática que trabalha essencialmente com mitos e lendas e isso facilita a compreensão e incorporação das crianças, principalmente por terem uma maior familiaridade com a fantasia e não possuírem ainda preconceitos rítmicos”.*³⁷

Todos esses aspectos que envolviam os mitos e suas narrativas, em cursos de dança afro, possibilitavam a construção de um *ethos*, dos dançarinos-atores, próprio de indivíduos *outsiders*, que, pelo seu conhecimento sobre o universo mítico, poderiam transitar nos mais diferenciados espaços sociais, com temas dramáticos que requeriam do indivíduo uma certa sensibilidade e autocontrole para se situar no contexto artístico.

Não obstante as questões estritamente técnico-corporais e as co-denominações da dança afro, que veremos mais adiante, o conteúdo prático era composto de uma superposição das narrativas com os gestos que representariam os deuses. Era a partir e, juntamente, com a lembrança das histórias míticas que o indivíduo envolvido nos cursos deveria construir suas personagens, dando-lhes vida cênica tanto em aulas, por meio dos exercícios como nos teatros, espetacularizando os mitos com suas vestimentas caracterizadas por cores e ornamentos.

A aproximação que os alunos deveriam fazer com os orixás, o que seria avaliado pelo diretor-coreógrafo ou professor, era a dinâmica da interpretação enfatizada pelo dançarino-ator, com sua desenvoltura e plasticidade no espaço físico e sua coordenação motora. Associado a esses elementos, o aluno, com base nos gestos característicos dos orixás, deveria manter-se em movimento e, de forma criativa, encenar as atitudes dos mitos supostamente incorporados.

Esse conteúdo norteava a maior parte da carga horária dos cursos, onde a prática dos gestos corporais atraía o maior número de alunos, o que, sem dúvida, favorecia o principal objetivo de um curso de dança dos mitos que pretendia desenvolver nos

mundo. 1981.

³⁷ Jornal Correio. Revista. Uberlândia-MG. 30/03/1996. p. 16.

indivíduos o controle sobre os impulsos dos deuses quando diante do ritmo dos atabaques.

Os conteúdos práticos, que reportava às danças dos orixás no candomblé, buscavam uma síntese entre o significado que os gestos desses deuses representavam no contexto sagrado e o mesmo simbolismo da dança no espaço teatral, sem perder a fluência dos movimentos caracterizando cada um dos ancestrais. Esse conteúdo tinha por objetivo demonstrar que a dança no candomblé assume uma ordem de comunicação sacerdotal e de obediência aos deuses, onde todos os iniciados devem dançar para agradá-los.

Quando se tornam conteúdos dos cursos de dança afro, os gestos dos orixás são subdivididos simbolicamente em blocos, que caracterizam danças dos orixás jovens, dança dos orixás velhos, orixás femininos e masculinos, guerreiros e, entre outros, enfermos. A finalidade dos cursos era tornar compreensível ao dançarino-ator, a diversidade dos comportamentos dos deuses africanos, habilitando-os a reagrupá-los de muitas maneiras, para espetacularizar os mitos em coreografias complexas, executadas apenas por técnicos dessa dança teatral.

Combinar e recombinar a expressão corporal de cada um dos orixás era o conteúdo fundamental de um curso de dança afro, onde o dançarino-ator deveria ser capacitado a distinguir, um por um, todos os deuses e representá-los, teatralmente, a partir de seu autocontrole, sem se deixar envolver em transe e possessão. Com base em nossas fontes, verificamos que, a partir de 1949, vários eventos foram promovidos com a finalidade de demonstrar o grau de controle atingido pelos indivíduos das etnias negras, nas danças dos ancestrais, que alargaram sua potencialidade nas criações artísticas, a partir de técnicas de controle dos mitos.

Os anúncios de jornais que compõem esse bloco de documentos revelam muito da sensibilidade adquirida pelos indivíduos e sua correspondente sublimação das emoções de transe – indivíduos já considerados profissionais, ao lidarem com os gestos dramáticos e emotivos, antes sujeitos a interdições quando integravam os batuques, e que, agora, integram o

movimento artístico da cidade do Rio de Janeiro em forma de dança afro.

Os diretores-coreógrafos que haviam conseguido sublimar os impulsos emocionais falavam da necessidade que outros indivíduos, como os alunos, aprendessem a técnica da descontração e concentração para que, com esses exercícios, se sentissem fortes para melhor controlar as danças míticas. Era preciso que os indivíduos que participavam dos cursos se integrassem completamente nos ritmos tocados, ao mesmo tempo em que observassem a programação das aulas que buscavam expor, de algum modo, ritos de ancestralidade.

Foi possível observarmos em algumas fontes submetidas à análise que as aulas tratavam mesmo de identificar, a partir de movimentos da dança, gestos simbolizando os diferentes ancestrais divinizados no Brasil, como Ogum, Oxossi, Xangô, Iemanjá e, entre outros, Iansã, Oxum e Ossãin.

Ao promover um curso no Rio de Janeiro, o professor africano Mamour-Ba dizia que o aluno, a partir de aproximadamente dez aulas, começava a entender o sentido da cultura negra e, diante das técnicas desenvolvidas no curso, inclusive a concentração que se deveria ter, poderia “receber os espíritos que vinham dançar junto”.³⁸

Dançar junto significava dizer que o ancestral dançava controlado pelo aluno que compartilhava do mesmo ritmo e da mesma coreografia da divindade, e o ancestral ou “o espírito”, como dizia o anúncio, era controlado pelo aluno, quando de posse das técnicas de controles desenvolvidas durante o curso.

Nesse sentido, também era necessário que os professores publicassem amplamente o conteúdo do curso para que todos tivessem acesso ao teor do controle que se pretendia ensinar e aprender. É por isso que cursos como aqueles ministrados pelo professor Mamour-Ba foram divulgados nos vários meios de comunicação, deixando claro o que se esperava do aluno num curso de controle da dança dos ancestrais.

³⁸ CF. Jornal O Dia/RJ. - 01/06/1988.

Pelo conteúdo, o anúncio era para aquelas pessoas que quisessem sentir a sua potencialidade em controlar as danças dos mitos e para as pessoas que, por ventura, tivessem vontade de sentir, sem compromisso, o impulso emocional que os antepassados africanos tinham e que poderia ser autocontrolado, a partir dos ensinamentos de um profissional experiente no assunto. Experiência essa, aliás, adquirida pela própria origem do professor, por ser descendente de um rei religioso da tribo Peul e, portanto, especialista em controle de danças rituais dos antepassados. Com essa experiência, tornava-se claro que os alunos não deveriam temer, pois o professor possuía capacidade suficiente nas técnicas de controle emocional e do autocontrole nos temas que pretendia desenvolver tanto em suas aulas quanto na exibição pública, que era o primeiro motivo do anúncio.

O jornal não dava mais detalhes sobre o conteúdo da exibição, mas, pelo que tudo indica, tratava-se de uma demonstração, uma espécie de resumo do que provavelmente seria ensinado para as pessoas interessadas em sentir “a força da dança e cânticos africanos” e, portanto, em aprender a controlar os impulsos e danças dos ancestrais.

Contudo, da mesma maneira que os novos ajuntamentos retomaram as narrativas traduzindo-as em linguagem teatral, os diretores-coreógrafos, individualmente, reassumiram as características dos negros contadores de histórias do século passado. Nos cursos de controle dos mitos, esses professores traduziam enredos dos deuses por meio da elaboração dos movimentos corporais. Aliás, muitas vezes os espetáculos que descrevemos acima eram criados, basicamente, a partir dos cursos e oficinas ministrados por esses professores.

Os enredos elaborados teatralmente nas aulas não serviam apenas para exercitar a capacidade de interpretação dramática dos alunos, futuros dançarinos-atores, como também era esse conteúdo que trazia à lembrança uma das formas de organização das sociedades subsaharianas, uma vez que nas narrativas constavam como protagonistas sempre os ancestrais protetores de certos aspectos da comunidade, como Oxossi, o provedor de alimentos; ou Ossain, o fazedor de chás e infusões para banhos.

De modo que as lendas narradas pelos professores da dança afro tomam vida na maior parte dos conteúdos dos cursos dessa dança, com o objetivo imediato de fazer o aluno interpretar as personagens míticas por meio do movimento corporal. Mas, além desses aspectos, o que se enfatizava no conteúdo era a retomada da experiência de vida dos antepassados, que serviam de horizonte para o iniciante no conhecimento dos mitos africanos.

Ao traçar as estratégias de ensino por meio das narrativas, o professor, como também outros envolvidos de alguma forma nos novos ajuntamentos de negros e brancos, atualizava os mitos, caracterizando-os de maneira a espetacularizar suas formas físicas a partir dos gestos da dança que os representavam simbolicamente.

A função dessas narrativas, como qualquer outra do gênero, não servia apenas para dramatizar tipos característicos dos deuses africanos e seus gestos, mas para que os ouvintes e futuros dançarinos-atores tivessem um ensinamento de vida, podendo mesmo se orientar por meio das experiências dos deuses representados.

CAPÍTULO 4

RELIGIÃO E ESTILIZAÇÃO DOS GESTOS MÍTICOS NA DANÇA AFRO

Dos Mitos da Religião de Batuque à Espetacularização na Dança Afro do Rio de Janeiro

Para as atividades religiosas desenvolvidas nos terreiros com denominações que variam de mina, xangô, batuque e candomblé, a dança assume um importante papel na comunicação social do grupo de iniciados que procuram manter nos gestos dançantes o sentido de sua ligação com os ancestrais.

A dança nesses terreiros pode revelar a comunicação estabelecida entre os iniciados, à posição do poder hierárquico junto às pessoas mais antigas na iniciação ao culto dos orixás, como também os traços arquetipais desses deuses incorporados.

No âmbito sagrado do candomblé, a dança revela histórias e acontecimentos herdados pela experiência mítica, estabelecendo uma linguagem complexa entre indumentárias e teatro. Essa dança busca um diálogo no conjunto coreográfico mediante a intencionalidade dos gestos e a composição dos passos, utilizando o corpo de diferentes maneiras.

O sentido dos gestos da dança no candomblé está relacionado ao aspecto sagrado das personagens míticas ou, ainda, orientado para um diálogo estabelecido entre os iniciados que dançam e a assistência. De modo que essa dança expressa, por

meio do gozo estético, a relação mágica entre aqueles que participam direta ou indiretamente do ritual.

A dança no candomblé é essencialmente litúrgica; parte incontestável no ritual em que se faz a ligação entre os homens e os ancestrais divinizados. A dança é tão importante que quem a executa não chega a ser necessariamente um habilidoso no campo da arte do dançar; basta que seja membro efetivo, isto é, iniciado no culto, e que tenha passado ou esteja passando pela implantação do axé.

Assim, a dança conforme é observada nas casas de culto não tem a intenção de espetáculo no sentido restrito do termo, pois dançar bem nesse contexto é apenas circunstancial, à medida que a dança percorre sistematicamente o processo da iniciação. A dança aqui representa a integração do iniciado no espaço sagrado, que pode ser entendido como um sistema “mágico-mítico”.

Dessa maneira, todas as danças realizadas no candomblé são danças afro, na acepção em que o termo “afro” busca a originalidade das representações étnicas no Brasil. Mas, em contrapartida, nem toda dança afro é de candomblé, como estamos observando. Isso porque, na espetacularização dos mitos, o indivíduo tem que ser necessariamente um dançarino-ator e conscientemente expressar os gestos dos orixás em um espaço teatralmente preparado para a cena que deseja apresentar a um público.

Para que o orixá incorpore em um dos indivíduos no candomblé e execute os movimentos simbólicos da dança, por exemplo, é necessário um processo longo de iniciação ao universo mágico-mítico. Assim sendo, a dança litúrgica do candomblé assume, em boa parte das vezes, uma característica de passagem em que o iniciado perde os sentidos, perdendo seu controle emocional para o orixá, que se “responsabiliza” pelo controle corporal do indivíduo, da mesma maneira que ocorria nos antigos batuques.

Essa iniciação ao universo mágico-mítico – o processo iniciático – possibilita a passagem para que haja uma inclusão do indivíduo na sociedade de terreiro, seguido por um estágio de abiã e depois iaô, que corresponderia, no primeiro caso, ao

cumprimento de apenas uma parte da iniciação e, no segundo, à iniciação propriamente dita.

O momento da iniciação se reveste de profundo aprendizado, em que a iaô, após o seu recolhimento de aproximadamente vinte e um dias, adquire novos conhecimentos, como as cantigas, rezas e danças para o seu e demais orixás. *“Esse novo momento perenizado pelas injunções da própria iniciação possibilitará ao santo chegar e estabelecer comunicação principalmente pela dança. A dança do santo é atestadora do papel e função do próprio santo”*.³⁹

É, portanto, o processo de iniciação que possibilita o santo – orixá – dançar incorporado, “montado”, nos adeptos da religião e, com isso, manter a sua comunicação por meio dos gestos simbólicos que emanam da dança e dos seus ritmos tocados pelos atabaques. Podemos dizer, então, que a ocorrência da dança no candomblé é em virtude de um processo iniciático em que o indivíduo passa por uma série de rituais de aprendizagem mágica durante um período em que se ausenta da vida cotidiana. É esse processo o momento em que há a implantação do axé na pessoa do iniciado – abiã-iaô –, passando este a integrar o universo mítico ao culto dos orixás, recebendo os deuses em seu “próprio” corpo e se descontrolando em transe.

Somente a partir dessa iniciação é que o indivíduo seria capaz de receber os orixás sem passar por restrições emocionais, isto é, sem passar pelo constrangimento por sua perda de consciência – perda de seu domínio corporal. É a iniciação que promove a construção ou reconstrução da “identidade mítica”, cuja função é a de possibilitar que o indivíduo entre em transe com os ancestrais, permitindo que estes os conduzam na dança.

A implantação do axé no processo iniciático prepara o indivíduo para que ele perca o controle de seus movimentos na dança, incorporando o protetor de seu ori – cabeça. Além do processo de iniciação, uma diferença marcante entre a

³⁹ Raul LODY. O povo do santo: religião e cultura dos orixás, voduns, inqueces e caboclos. 1995. p. 105.

espetacularização dos mitos na dança afro e a dança litúrgica no candomblé é que esta se reveste de um ritual que se repete inúmeras vezes, praticamente com o mesmo conteúdo e a mesma função social, em que se faz necessária a atualização dos mitos por meio de cantigas, ritmos e danças, denominado de xirê, que reverencia de Exu a Oxalá.

Utilizar ritmos, cantigas e danças de Exu a Oxalá significa dizer que o repertório mágico deve seguir uma direção em que os iniciados pedem permissão para começar os trabalhos com Exu; pedindo-lhe proteção para os possíveis infortúnios durante o culto e solicitando, inclusive, a abertura da comunicação entre os demais orixás. Isso também significa dizer que o ritual segue sempre a mesma seqüência rítmico-temática, com três, sete ou vinte e uma cantigas para cada um dos deuses, terminando com a saudação a Oxalá, o protetor maior.

Essa repetição de forma e de conteúdo distingue uma estética religiosa de outra artística, sendo a primeira fundamentada no princípio iniciático, com intenção de revitalizar a memória dos iniciados, baseando-se na experiência dos deuses como comportamento a ser seguido e para servir de orientação aos seus fiés-descendentes, e a segunda com intenções de impressionar o público que assiste ao espetáculo mítico, mas, também, como repetição e talvez como modelo exemplar.

O *habitus* das etnias negras foi revestido dos mitos ancestrais, e a repetição dos gestos e movimentos de suas danças orienta o indivíduo na sociedade, seja ele iniciado ou artista, como um diretor-coreógrafo. Mas, se as danças no candomblé são também ensaiadas, treinadas no momento da iniciação, para que sejam posteriormente apresentadas como confirmação do próprio princípio iniciático, a coreografia que essas danças compõem atinge uma complexidade de atitudes que culmina nos gestos simbólicos dos deuses, a partir da expressão corporal do iniciado, que indica a personalidade do ancestral incorporado.

No candomblé, as danças são caracterizadas pela função que exercem de não impressionar o público, mas de demonstrar um sentido para a vida terrena por meio da síntese dos gestos e movimentos dos orixás. Na dança afro, uma boa parte de seu

conteúdo e de sua forma sofre considerável criatividade para causar impressão, e quando os mitos são representados e interpretados por um solista, isto é, um único dançarino-ator em cena, a dança poderá ser executada por improvisos.

As coreografias na dança afro são ensaiadas e minimamente detalhadas para causar impressão no público, para emocionar a platéia a partir da desenvoltura não do orixá, mas do dançarino-ator e das idéias criativas do diretor-coreógrafo, que estudou o espaço cênico, delimitando a luz e os ritmos percutidos para causar tal efeito. A seqüência de entrada dos orixás em cena, quando o diretor-coreógrafo faz a opção de representar todo o panteão afro-brasileiro, não segue a mesma entrada dos orixás no candomblé, embora, em alguns casos, ponham um dançarino-ator para iniciar o espetáculo com a representação de Exu.

Como estamos vendo, no candomblé tudo se dá pelo processo de iniciação e implantação de axé; com palavras e gestos que são interditados e outros não; com fundamentos que se resguardam de tabu, que só são revelados na medida em que o iniciado cumpre com as suas obrigações com os orixás. Na dança afro, não tem nada que não possa ser dito ou feito, desde que se paute na representação cênica dos orixás de forma tecnicamente controlada e cause no público alguma impressão como se fosse a realidade, ou que cause no público uma emoção que na realidade ordinária os indivíduos não seriam capazes de sentir, a menos que tivessem iniciação ao culto dos orixás.

Assim, a partir das normas de controle social, o indivíduo no candomblé passa pelo processo iniciático para perder seu controle emocional por meio do transe e possessão. Na dança afro, a partir desse mesmo controle social o indivíduo aprende a controlar os ancestrais, descontrolando-se na representação cênica para causar a impressão de estar no universo mágico-mítico. Aqui, o dançarino-ator, mediante seu autocontrole emocional, brinca de controlar os mitos.

Um outro aspecto que caracterizaria a diferença entre a religião do candomblé e a arte de dançar afro é o tocador de atabaque. A polirritmia é fundamental no princípio ritual do

candomblé; é o que propicia as danças, o transe e a possessão. Os ritmos tocados e cantados são executados pelo ogã de atabaque; ou ogã-ilu, cuja responsabilidade se reveste de tocar os tambores sagrados, tendo estes passados pela implantação do axé.

Na dança afro, quem toca é um percussionista que não passou pela iniciação, da mesma maneira que o instrumento que manipula no espetáculo. Entretanto, existem alguns casos em que o percussionista é um ogã, que fez iniciação no candomblé e goza de certa hierarquia sacerdotal; mas, na dança afro, se comporta como desprovido de qualquer poderes mágicos. Inclusive, só faz o que o diretor-coreógrafo previamente estabeleceu para ser tocado em cena, com este ou aquele ritmo, independentemente do orixá representado, podendo mesmo até criar novos ritmos para os mitos tornarem-se espetáculo.

Aliás, um bom percussionista é aquele que improvisa mediante o autocontrole do dançarino-ator em cena. Aquele capaz de descontrolar-se em sua criatividade rítmica e, junto com o dançarino-ator, impressionar o público.

Mesmo quando os manuais do espectador não falam diretamente sobre a representação do orixá que se está espetacularizando, percebemos que algumas danças coreografadas têm como fundamento a essência dos ancestrais, como na coreografia de número seis, do Grupo Saphi, que apresentou o espetáculo *Senzala*, no ano de 1985, no Teatro Armando Gonzaga, periferia do Rio de Janeiro. A coreografia intitulada “Dança da Procriação”, descrita no manual, dizia que era uma manifestação feminina para o ato do amor, que dessa maneira se preservaria a espécie humana. Assim, a dança tentava demonstrar o ciclo vital, com a continuidade da espécie, a partir das sucessivas descendências. Entretanto, o que estava por trás dessa descrição cênica era a lembrança de uma das ancestrais femininas, que tem essa relação com a fecundidade e o ciclo vital, além de ser considerada a mais charmosa das deusas africanas, que é Oxum.

Contudo, a dança afro no candomblé só acontece no candomblé, e a dança afro que espetaculariza os mitos ocorre em qualquer lugar, não necessitando de um espaço sagrado para sua exibição. É que no candomblé o ritual se dá pelo xiré, que é a

ordem de entrada das músicas, cantos e danças para cada um dos orixás, sendo o primeiro a ser reverenciado o ancestral Exu.

A dança no candomblé que transmite histórias míticas, morais e éticas tem uma função específica na organização da vida social dos iniciados, não que alguns desses aspectos também não estejam próximos dos dançarinos-atores e diretores-coreógrafos, mas, no contexto do candomblé, essa dança ocorre em torno do ixé, que é um poste central nos terreiros onde ficam enterrados os axés.

Esse poste tem a função de sustentar a força vital do terreiro e não a sustentação do telhado da casa. Por essa razão, nem sempre o ixé atinge o teto, basta que seja fixado no chão, ou até mesmo implantado, sem a necessidade da aparência física do mastro. É, portanto, em torno dele que se dão as danças que simbolizam os ancestrais divinizados com quem, geralmente em círculo, os iniciados buscam um diálogo gestual a partir da experiência dos deuses. O ixé, como ligação do aiê com o orum (céu e terra, respectivamente), reconstrói o espaço sagrado e é fundamental para a atualização do mito.

Contudo, a espetacularização dos mitos na dança afro, por não necessitar de um espaço sagrado, perde espaço para que a dança dos ancestrais ocorra com o devido controle dos diretores-coreógrafos e dançarinos-atores. Esse espaço vai desde um local apropriado para os ensaios do controle aos teatros e eventos que possibilitem a demonstração da arte de dançar os mitos. E a falta dele torna-se maior quando os grupos e seus integrantes resolvem se dedicar com mais profissionalismo ao aprendizado da técnica do respectivo controle.

A falta de espaço para a dança afro faz parte das reflexões dos diretores-coreógrafos e dançarinos-atores, que chegam, às vezes, a tornar-se notas em algumas matérias de jornais, como o Grupo Achante, que dando uma entrevista sobre seu espetáculo, demonstrou que, uma de suas primeiras preocupações, quando resolveu iniciar o trabalho com a dança, foi onde conseguiria um espaço adequado para encenar o drama intitulado de “África Negra”. *“Sérgio conta que há pouco espaço disponível, principalmente*

para um grupo novo: 'recebemos o apoio integral da Academia Studio C, que fica na Praça Seca' ".⁴⁰

A preocupação dos diretores-coreógrafos e dançarinos-atores é muito mais com o conteúdo e a forma de representação dos mitos do que, propriamente, com a função que eles exercem para os iniciados no culto dos orixás. Apesar de que, ao espetacularizar os mitos, essa atividade cumpra uma função *mimética*, ou seja, torna possível o sentimento do indivíduo estar ligado aos ancestrais sem passar pelo estágio da iniciação, como também não se comprometer com os preceitos ritualísticos do candomblé e, por isso, não ter a sensação de seus gestos interditados, como ocorreu por ocasião dos antigos batuques.

Em virtude disso, um dos fundamentos da dança afro é causar impressão por meio dos gestos dramáticos dos ancestrais e manter um nível excelente de expectativa no público, que deverá se emocionar pela desenvoltura dos dançarinos-atores, ao tornarem espetáculo os deuses do panteão afro-brasileiro. A criatividade dos diretores-coreógrafos também é fundamental para o desenrolar da comoção, uma vez que esses profissionais têm a responsabilidade de fazer a concepção do espetáculo, baseado nos traços arquetipais dos orixás, isto é, compreender o seu comportamento mediante a história de sua vida.

Os itãs ou as histórias míticas serviam de roteiro para que os grupos pudessem firmar teatralmente as experiências dos ancestrais, com gestos de dança, cantos e ritmos de atabaques. As coreografias dos espetáculos eram baseadas ou fundamentadas nas histórias orais contadas pelos iniciados mais velhos no culto do candomblé ou, mais especialmente, retirados dos escritos de livros que tratam sobre o assunto. Nessa direção, especial destaque deve ser dado ao livro intitulado "Orixá", de Pierre Verger, que trata de inúmeras lendas coletadas pelo autor em diferentes regiões da África Negra.

As lendas, tanto contadas oral e diretamente aos coreógrafos como pesquisadas em livros, serviam de roteiro para que fossem autocontrolados os movimentos coreográficos que

⁴⁰ O Globo. Barra. 09/10/1986. p. 11.

retratavam as experiências dos ancestrais representados nos espetáculos. Os grupos também se beneficiavam dos itãs quando buscavam a orientação para confeccionar a indumentária. De modo geral, essas lendas descreviam com máxima precisão, por meio da memória, os aspectos que identificavam o ancestral, de maneira que esses orixás fossem coreografados ou personificados com cores, instrumentos de trabalho ou ferramentas, ritmos próprios para a dança e o seu perfil psicológico ou arquétipo.

Os traços psicológicos do orixá eram um dos aspectos de maior interesse para os grupos quando pretendiam tornar espetáculo o que em estágios anteriores do desenvolvimento social brasileiro era objeto de interdição. O traço psicológico da divindade, como perfil, servia como espelho na composição da personagem ancestral e, portanto, na trama que se desejava ter o controle absoluto sobre a divindade representada.

Com esses traços demarcados e cuidadosamente assimilados pelos indivíduos dançarinos-atores, condutores do espetáculo, se tornava fácil controlar os impulsos dos ancestrais, antes incontroláveis nos antigos batuques. Por essa razão, era preciso compreender as nuances psicológicas das personagens míticas para melhor representá-las teatralmente em diferentes palcos.

De qualquer modo, a emoção é a via de acesso aos orixás, tanto para os iniciados quanto para os diretores-coreógrafos e dançarinos-atores. No primeiro caso, com a iniciação, os indivíduos no candomblé aprendem a se comportar diante do seu ancestral de maneira descontrolada, deixando-se envolver na incorporação antes contestada pelas restrições impostas no processo civilizador, como já vimos. No segundo caso, na dança afro, os indivíduos aprendem a mexer com os ancestrais sem que se deixem envolver pelos ritmos, cantos e danças, a ponto de se descontrolarem e incorporar os deuses, pois, caso isso ocorra, esse indivíduo está fora das normas da espetacularização.

Diante da análise comparativa que traçamos, podemos dizer que no candomblé o orixá escolhe um dos seus descendentes - iniciados - para incorporar a partir de ritmos, cânticos e danças,

que, em transe e possessão, faz a ligação de sua identidade tornando possível a transformação do mito em ser humano e do humano em mito.

Por outro lado, os diretores-coreógrafos, com a atribuição dos dançarinos-atores, afastam de suas atividades o elemento fundamental para o candomblé, que é a força vital - o axé --, acrescentando a isso criatividade e formas cênicas. Há, portanto, na dança afro, uma “quebra de preceitos” de fundamentos sagrados, alimentados pela essência da crença no ancestral e, ao mesmo tempo, o estabelecimento de um jogo de emoções entre a realidade mítica experimentada pela religião e as realidades *miméticas* encontradas na arte.

Do Primitivo ao Moderno e a Docilização dos Gestos Ancestrais na Dança Afro do Rio de Janeiro

Os praticantes da dança afro buscaram controlar, de maneira ainda mais eficaz, os gestos que emergiram da ancestralidade, diante de denominações que acabaram por proliferar submodalidades da dança, que antes era tida por simples ajuntamentos de negros. As características gestuais assumidas e defendidas por diretores-coreógrafos, dançarinos-atores e professores demonstram uma tentativa de sublimar os aspectos impulsivos, de gestos “animalescos” da intensificação emocional, que os ajuntamentos de negros provocavam e eram, por esse motivo, proibidos.

Podemos considerar que nos gestos sublimados dos impulsos dos antigos batuques surgiram, dinamicamente, configurações co-denominadas desde a dança afro-primitiva, contemporânea à dança afro-brasileira. Essas co-denominações de uma arte de batuques podem ser interpretadas como sendo os registros de um processo “civilizador”, com seus aspectos controladores e autocontroladores, que acarretaram, em sentido contrário, um movimento por meio do qual surgiram formas expressivas como a dança que estamos investigando. Para compreendermos a dança ancestral nesse cenário, é preciso

analisar a diversidade de estilos ou modos de dançar que os afro-brasileiros, negros e brancos encontraram para demonstrar sua potencialidade artística, porque “... há processos de sublimação pelos quais as fantasias humanas, convertidas em criações [artísticas], podem ser despojadas de sua animalidade sem necessariamente abandonar sua dinâmica elementar, seu ímpeto e força...”.⁴¹

Assim, houve uma época em que a dança praticada pelos indivíduos comprometidos com a valorização do *habitus* das etnias negras e, por extensão, a cultura afro-brasileira, não era intitulada como temos notícia hoje. Nem mesmo os registros dos primeiros grupos, como o Brasiliana e o Grupo Folclórico Mercedes Baptista, anunciavam em seus manuais de espectador a denominação do estilo da dança que representavam.

É possível também que os indivíduos e seus respectivos grupos, por falta da necessidade de nomear a dança que se tornou afro, só registravam em seus manuais apenas o título das coreografias, como podemos constatar nos programas do Brasiliana e do Grupo Folclórico Mercedes Baptista, que representam as fontes mais antigas, datadas a partir de 1948.

Com o tempo, várias produções artísticas foram surgindo no Rio de Janeiro, inclusive visitantes de outros países e, com eles, vieram também denominações diversas da dança que representa gestos simbólicos dos ancestrais. Com o modo africano de dançar ou, mais exatamente, estilo africano de dança, o professor Mamour-Ba demonstrava em 1988, no Rio de Janeiro, o seu controle sobre os ritmos e cantigas fundamentados na força da ancestralidade. E, com a utilização da técnica do controle, ensinava outros indivíduos, negros e brancos, como dizia o anúncio do jornal.

O estilo de dança africana do professor Mamour-Ba deveria ser anunciado de forma a traduzir os aspectos importantes a serem tematizados na aula que seriam a força e a espontaneidade nos movimentos rústicos, normalmente característicos nas coreografias.

⁴¹ CF. ELIAS, Norbert. Mozart; sociologia de um gênio. Op. cit. p. 56.

O anúncio desse curso buscava, além de chamar a atenção do leitor sobre essa manifestação corporal, demonstrar que havia, por trás das coreografias que essa dança dramatizava, um profissional experiente em controle emocional de dança dos ancestrais. Um profissional que já havia se apresentado em outros países “civilizados” na Europa e nos Estados Unidos. Afirmar isso, e não apenas citar o currículo do profissional responsável pelo curso que tinha como título original em inglês “African Style Dance”, era dizer que tal expressão artística já havia sido tocado pela “civilização”, na medida em que teria sido trabalhado em sociedades mais desenvolvidas do que a nossa.

Nesse sentido, o próprio estilo de escrita do anúncio contribuía para suavizar a dança que provinha da força dos ritmos e gestos impetuosos dos ancestrais ao utilizar-se, em seu título, de uma palavra francesa – “aportuguesada” – para designar a dança de origem negra. A suavidade da dança ou o controle sobre os movimentos de dança ancestral estariam legitimados à medida que o jornal anunciava, em letras versais, que o africano mostrava “balé” no Rio de Janeiro.

Como veremos, de um estilo de dança africana à ginástica afro-brasileira, motivaram títulos das divulgações de cursos e espetáculos que, de alguma maneira, representam o controle emocional que diferentes indivíduos atingiram na integração social processada ao longo do desenvolvimento da sociedade brasileira e que manifestam, por meio de gestos e movimentos, as experiências ancestrais de um *habitus* africano.

As propostas se sucederam em co-denominações criadas e reapropriadas por indivíduos e grupos que, muitas vezes, ao tentarem dar um tom “civilizado” à dança ancestral, criavam tensões no interior da própria categoria artística, no momento em que atribuíam terminologias da dança “polida”, como o balé clássico, às manifestações “descontroladas dos impulsos emocionais”, que os técnicos dessa expressão artística, no geral, buscavam a sua inspiração. De qualquer modo, como veremos, isso representa mais um estágio no desenvolvimento da arte artesanal dos antigos batuques e da prática artística da dança afro no Rio de Janeiro.

De nossa parte, escrevemos um texto em 1990⁴² sob o título “A Dança Afro no Brasil”, que tentava dar uma idéia sucinta sobre a diversidade das submodalidades de dança afro existente no cenário de nosso estudo. Além dos aspectos inerentes às submodalidades da dança afro, o texto buscava uma diferenciação entre os limites da religião do culto aos orixás e a arte de dançar o afro, como vimos no tópico anterior.

Quanto às modalidades de dança afro, o texto afirmava que todas as submodalidades derivavam da “dança afro-primitiva”, que pelas suas características seria reproduzida com mais ou menos ênfase nos movimentos e gestos. De acordo com a reprodução, ora mais leve e suave, demonstrando um “requisite de etiqueta”, ora poderia ser dinamizada, com movimentos voltados para uma técnica do jazz americano ou a dança moderna.

O que o texto pretendia era subcategorizar uma expressão artística que tinha origem num *habitus* africanos, relembrando a dança dos ancestrais. E dependendo das formas e das expressões corporais empregadas pelos dançarinos-atores ou diretores-coreógrafos, essa lembrança poderia demonstrar mais emoção nos gestos, a partir da interpretação, ou mais técnica no domínio do movimento, o que seguiria mais ou menos outros campos da dança, como o balé clássico, por exemplo.

Essa tentativa de diversificar a dança afro no Rio de Janeiro parece ser muito importante, pois demarca a criatividade de diretores-coreógrafos e dançarinos-atores ao desenvolverem técnicas de expressão cênica a partir de um campo comum de controle da ancestralidade e, conseqüentemente, o controle da emoção que se mantinha em maior ou menor proporção no movimento da própria dança.

Na disputa pelo domínio da dança afro e suas modalidades, professores, diretores-coreógrafos e seus respectivos discípulos, enveredavam em pequenas intrigas na teia das expressões que a dança afro enfrentava no Rio de Janeiro.

⁴² Esse material não foi publicado, mas teve registro em 17 de junho de 1991, sob o número 70625, protocolo 3/08/91, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Apesar dos poucos grupos ou companhias existentes ou em atuação nessa prática artística, pelo menos até 1998, época da pesquisa, os praticantes da dança afro e suas respectivas submodalidades se rivalizavam entre aqueles que defendiam uma prática mais “próxima das origens” – talvez dos impulsos ancestrais – e aqueles que pretendiam “civilizar” os movimentos e gestos dessa expressão de arte.

As pequenas rivalidades parecem ter partido das idéias que os indivíduos assumiam, como concepção artística e, provavelmente, no *locus* em que se inscreviam a dança afro ou as suas submodalidades. Por isso que, ao falarem das técnicas de seus trabalhos, os diretores-coreógrafos ou professores se situavam entre os estereótipos de gritos acompanhados pelos movimentos da dança e aqueles que trabalhavam em “silêncio”, como podemos constatar no artigo de jornal escrito por Denise Moraes⁴³, que entrevistou alguns praticantes dessa dança no Rio de Janeiro:

Os movimentos da afro é o movimento
da liberdade e o grito é uma expressão disso...
Não tem gritos na minha aula porque isso é estereótipo...

A julgar pelos depoimentos coletados por Denise Moraes, podemos observar aqui uma tentativa de manutenção de uma forma mais rústica de dançar o afro, com gestos mais “animalescos”, com o objetivo de extravasar as energias contidas em busca da emoção, e uma outra demonstração de “civilizar” os gestos impulsivos dessa mesma dança, por meio de movimentos que retirem da expressão a “animalidade” posta pelas emoções provocadas pelo som dos atabaques.

Mas, deixando as pequenas rivalidades de lado, algumas vezes diretores-coreógrafos e dançarinos-atores, que concebem a dança afro de forma diferenciada, se unem para desfolclorizar essa dança, pressupondo uma origem comum. Não obstante, as submodalidades criadas por esses indivíduos já sejam algum

⁴³ CF. Jornal do Brasil. Revista de Domingo. Ano 19, n. 942. 22 de maio de 1994. pp. 10-13.

indício de que a dança afro seja simples folclore, encapsulado de técnicas corporais outrora experimentadas no cotidiano das etnias negras. Talvez, em segundo lugar, ela não tenha aquela profundidade dos aspectos religiosos, como normalmente é confundida por indivíduos que a desconhecem.

Nesse contexto, os envolvidos na trama dessa arte de batuque transformada em dança afro conviviam com o conflito de serem interpretados como candomblecistas e representantes do folclore brasileiro, o que, segundo eles, não passava de um profundo mal-entendido, principalmente porque eram profissionais que se dedicavam ao estudo das expressões das artes negras no Brasil.

Isso explica a emergência de cursos e provas práticas e teóricas ministrados no Sindicato dos Dançarinos, no Rio de Janeiro, como também a produção de manuais do espectador para explicar a dança dos mitos, e a lembrança dos diretores-coreógrafos aos seus dançarinos-atores e alunos do que tratava a representação da própria dança.

Talvez seja a partir desse conflito que os diretores-coreógrafos buscavam ao máximo, pelo menos de uma das vertentes, retirar o peso emotivo que era expresso pela “animalidade” da dança, quando de sua origem em épocas dos batuques. Em razão disso, alguns professores tratavam de diferenciar sua técnica unindo-se às modalidades de dança já “consagradas” e aceitas, como o balé clássico, a dança moderna e até mesmo o jazz.

Na tentativa de fundir os gestos bruscos do movimento ancestral, Mercedes Baptista seguiu o exemplo da coreógrafa Catherine Dunham, de quem recebeu uma bolsa para estudar nos Estados Unidos. Segundo Mercedes Baptista, falando para a repórter Denise Moraes, Catherine Dunham “juntava os movimentos do balé clássico com a dança do Haiti”. Por essas informações, tudo nos leva a pensar que a professora Mercedes, como já era bailarina clássica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, aprendeu a técnica desenvolvida pela coreógrafa norte-

americana e aplicou na realidade brasileira, a partir dos movimentos dos deuses africanos, em 1948.

Ao aplicar a técnica desenvolvida entre o balé clássico e os movimentos e ritmos dos orixás, como conta no artigo, Mercedes Baptista, em mais de quarenta anos de experiência, ministrou aulas para um grande número de dançarinos-atores, alguns já professores dessa arte, que, provavelmente, vem da mesma forma de Mercedes, “civilizando” os gestos e movimentos dos ancestrais.

Em decorrência desses aspectos, a compreensão da dança afro talvez estivesse mesmo na subdivisão do estilo e suas características. Esses subestilos denotam uma certa preocupação dos diretores-coreógrafos em minimizar o impacto dos impulsos provindos dos gestos ancestrais; uma preocupação em “civilizar” as expressões dramáticas da dança mítica.

De qualquer maneira, com a aplicação de técnicas do balé clássico aos gestos dos orixás, Mercedes Baptista pode ser considerada como uma das precursoras da dança que assume tal característica desenvolvida no Rio de Janeiro. Ela é, pois, representante da submodalidade de dança afro-brasileira que, de acordo com os seus praticantes, admite técnicas de alongamento do corpo e piruetas nos movimentos dos ancestrais, cujos traços podem ser lembrados na “polidez” do balé clássico.

A idéia de “polidez” provinda de uma dança de corte e incorporada à dança ancestral pode ser observada nos cursos ministrados pela professora Mercedes; apresentando “*movimentos básicos e a técnica das danças africanas, sua adaptação aos métodos de ensino da dança moderna e do ballet clássico*”.⁴⁴

Com esse conteúdo, a professora representa os diretores-coreógrafos preocupados em minimizar os gestos rústicos da dança, provocados pela emoção transmitida, provavelmente, pelos ritmos dos atabaques. Mas, apesar de tentar “civilizar” esses movimentos corporais, tanto em espetáculos quanto na aula, a professora não dispensava os ritmos dos orixás, tocados por Jorge Bezerra, seu percussionista convidado.

⁴⁴ CF. Dossiê. Curso de Dança Afro-Brasileira. Biblioteca da Fundação Nacional de Arte-FUNART/RJ.

Em todos os casos, a subcategoria dança afro-brasileira buscava a adaptação das danças africanas – entendidas aqui como gestos e movimentos de orixás – com técnicas próprias da dança moderna e do balé clássico, como formas mais depuradas e “civilizadas” de expressão artística em termos de dança. Buscava-se com esses cursos, e a denominação de dança afro-brasileira já indicava, “civilizar” gestos tempestuosos dos ancestrais, retirando de seus movimentos parte da emoção com técnicas convencionais – do balé – já aceitas como integrantes de um mundo culto – “polido”.

Por essa razão, a professora Isaura de Assis, ex-aluna da professora Mercedes, não aceitava gritos em sua aula, pois, talvez, poderiam ser interpretados como o ilá – espécie de grito dos orixás no candomblé e, portanto, seu trabalho poderia ser confundido com a religião.

A dança afro-brasileira, seja em sua forma de espetáculos, seja em aulas, tentava retirar os aspectos “espontâneos” da expressão dos dançarinos-atores, omitindo gritos e, em contrapartida, atribuindo técnicas de dança clássica, para amenizar a força dos movimentos que a dança dos mitos tem quando diante dos atabaques.

Ao enunciarem a dança afro-brasileira, diretores-coreógrafos e dançarinos-atores promoviam um discurso de “civilidade”, tentando incorporar métodos rígidos de contenção da emoção, como podemos constatar na história do balé clássico. Esse discurso de “civilidade” era acompanhado por práticas de autocontrole, cuja técnica tem origem em uma dança de corte, produzida com a finalidade de exaltar a bondade real, demonstrando um comportamento cortês e as paixões entre príncipes e princesas.

Ao dizer que um curso de dança afro-brasileira tinha por objetivo introduzir métodos do balé clássico em movimentos das danças tradicionais africanas – dança ancestral –, pretendia-se mobilizar toda uma representação no sentido de que a dança de origem africana era passível de ser docilizada a partir de um referencial “cortez”.

O conteúdo da dança afro-brasileira tinha a ver com o autocontrole que deveria se desenvolver em direção a uma dança mais suave, em detrimento dos movimentos rústicos de uma dança afro-primitiva, como veremos mais adiante. Por outro lado, buscava-se encontrar, por entre os movimentos impetuosos da dança ancestral, algo que pudesse descaracterizá-la de uma possível “animalidade”, pois se procurava encontrar a sutileza e flexibilidade de expressão de uma dança que, em sua origem, não tinha nada de sutil. Mas, ao enunciarem essa possibilidade de sutileza, esses indivíduos pretendiam contemporizar a dança, trazendo-a para um modo de vida que já não mais poderia permitir movimentos que expressassem as paixões intensas surgidas das experiências dos deuses africanos.

Na tentativa de demonstrar que havia certa quantidade de sutileza na dança de expressão ancestral, alguns diretores-coreógrafos passaram, então, a denominar sua arte de dança afro-contemporânea, dando a entender que se tratava de temas mais atuais teatralizados por essa dança africana, e que seria acompanhada, ou melhor, representada por condições técnicas – do ponto de vista corporal – diferentes do que até o presente momento se tinha notícia da arte artesanal dos batuques que se transformou em dança afro.

Por esses motivos, alguns diretores-coreógrafos ministravam seus cursos e apresentavam espetáculos sob o slogan de que haviam ultrapassado a etapa da “animalidade emocional” que a dança dos mitos transmitia, mesmo quando se tratava da dança afro-brasileira.

Esses aspectos podem ser encontrados em alguns recortes de jornais em que esses profissionais divulgavam seus trabalhos nas diversas localidades do Rio de Janeiro e também em outros Estados brasileiros, como podemos citar na fala do diretor-coreógrafo Mário Calixto em entrevista a um jornal de Brasília-DF, em que dizia: “Sintetizar os estilos e a flexibilidade da dança africana”. Para o diretor-coreógrafo, a idéia básica de um curso de dança afro-contemporânea era trazer à cena os movimentos do cotidiano com a sutileza que a dança dos ancestrais provavelmente

tinha sem descaracterizar a expressão religiosa que se encontrava nos gestos encenados.

Outro pensamento trazido pelos representantes da dança afro-contemporânea era a atualidade de temas que seriam da vida cotidiana sem desprender-se da experiência mítica que a dança, fundada em ritmos religiosos, despertava com os tambores. É por isso que a fala seguinte, retirada do mesmo recorte de jornal, enuncia: *“Eu negro, nativo, atual, buscando achar uma linguagem universal vivenciada por este corpo, negro e atual”*.⁴⁵

É possível compreender que o diretor-coreógrafo Mário Calixto, que desenvolveu parte de seu trabalho na Bahia e parte no Rio de Janeiro, tentasse demonstrar que, apesar dos temas atuais que sua forma de dançar representava, podiam ser encontrados pontos em comum entre outras danças, igualmente afro, tais como a religiosidade ou ancestralidade, no tempo de sua existência como pessoa. Era nessa perspectiva que provavelmente caminhava seu trabalho, trazendo temas que seriam atuais de sua experiência e daqueles que o acompanhavam. Enfim, temas contemporâneos, para uma síntese de experiência ancestral, porque, de acordo com a fonte, se tratava mesmo de um curso cujo título era “Dança Religiosa Brasileira”, ministrado por ele, Mário Calixto, e Tércio dos Santos, do Grupo Mexe.

Além dos aspectos já mencionados, os cursos de dança afro-contemporânea, tanto quanto os espetáculos representados, buscavam o relaxamento, o alongamento e a descontração do corpo, o que diferia, segundo os praticantes, das tensões provocadas pelos movimentos rústicos da concepção “primitiva” da dança e da dança afro-brasileira.

Segundo os idealizadores desses cursos, essa descontração poderia ser percebida a partir da “objetividade” ou “racionalidade” dos movimentos, que eram a base técnica em que inspiravam os seus movimentos, sem deixar de ter em mente a

⁴⁵ CF. Dossiê. Curso de Dança Afro-Contemporânea. Biblioteca da Fundação Nacional de Arte-FUNART/RJ.

desfolclorização das manifestações religiosas de onde essa arte de dançar teria relação com a “africanidade”.

Essa “racionalidade” dos movimentos pressuposta pelos diretores-coreógrafos da dança afro-contemporânea contrapõe-se, em vários aspectos, aos gestos “primitivos e impulsivos” propagados pelos diretores-coreógrafos, que advogam os gritos frenéticos em seus espetáculos e cursos.

Os textos de divulgação da dança afro-contemporânea transmitiam a idéia de suavidade de movimentos, estudados nos mínimos detalhes, para que não se perdesse de vista o controle sobre os gestos que poderiam vir à tona, a qualquer momento, por meio dos ritmos soados, ora com percussão ao vivo, ora com recursos de fita cassete ou CD, como seria o mais apropriado, tendo em vista a passividade dos movimentos que se pretendia, em contraposição com ritmos sempre percutidos ao vivo – de praxe em modalidades, como o afro-primitivo e afro-brasileiro.

Aliás, essa sutileza de recursos mecânicos demonstra a atitude de se afastar, paulatinamente, dos aspectos naturais em que a dança teria se originado. Com instrumental ao vivo, pressupunha a intensificação de ritmos a qualquer momento, dados os impulsos frenéticos aos quais o percussionista poderia ser levado pela emoção “descontrolada” ou, por outro lado, a utilização de fita cassete ou CD poderia permitir movimentos mais suaves inspirados nos instrumentos melódicos.

A utilização desses recursos mecânicos nas aulas ou espetáculos demarcava a contraposição do som dos atabaques, com membrana de coró cru de cabrito, que lembraria os aspectos naturais, tanto dos ritmos quanto dos gestos impulsivos que dele poderiam surgir.

Era essa relação de distanciamento que se pretendia com a dança afro-contemporânea. Uma relação de contenção da emoção e, ao mesmo tempo, de pequenas aberturas para que essa emoção fosse liberada lentamente, sem causar medos ou espantos aos indivíduos que presenciavam os espetáculos ou que participavam dos cursos dessa expressão das artes negras.

A suavidade e sutileza da dança afro-contemporânea poderiam ser observadas por meio da fluência das mãos, quando

elevadas sobre a cabeça, da mesma maneira quando o dançarino-ator realizava as elevações do corpo, com a ponta dos pés – com ou sem sapatilhas –, sempre evidenciando que ali havia um ser em plena harmonia com o ritmo e controle dos gestos.

Entretanto, vez ou outra esse gesto suave, que tratava de evidenciar mais técnica do que emoção poderia bruscamente se exaltar, demonstrando a força instintiva que poderia ser incontrollável pelo ser humano. Porém, logo em seguida voltaria a demonstrar o total autocontrole, de acordo com o espetáculo ou tema da aula apresentada. Por esse motivo, o professor Mário Calixto dizia que a sua intenção, num curso como o de dança afro-contemporânea, era fazer com que o corpo traduzisse alguns aspectos da religiosidade “*através dos seus reflexos instintivos*”.⁴⁶ “Reflexos instintivos” esses que provavelmente surgiam da intensificação dos ritmos e cantorias, propiciatórios do transe.

Assim, podemos compreender que o que o professor esperava era demonstrar, nos poucos momentos de descontrole do dançarino-ator, o indício dos impulsos, antes incontrolláveis, em práticas como a dos antigos batuques. Se, do ponto de vista técnico, os movimentos e gestos na dança afro-contemporânea buscam a representação da suavidade com que esses elementos são demonstrados em cena, no que se refere aos temas essa expressão da dança objetiva trabalhar os aspectos mais atuais da sociedade em que se inscrevem, relegando, muitas vezes, os temas históricos tradicionalmente dramatizados por grupos de dança afro-brasileira.

Os temas correspondiam, portanto, com a atualidade. E era em concordância com os temas abordados que a maneira contemporânea de dançar os mitos africanos se colocava no espaço teatral, no conjunto dos indivíduos e grupos que se preocupavam com as artes negras no Rio de Janeiro.

Era também em concordância com esses elementos que os movimentos corporais na dança afro-contemporânea apresentavam mais “polidez” do que a dança afro-brasileira e

⁴⁶ CF. Jornal O Globo. Rio de Janeiro, 25/07/1983.

afro-primitiva. Mas, naquele mesmo cenário, uma outra denominação também surgia para compor o quadro da representação dramática dos ancestrais.

Tratava-se da dança afro-moderna, que, a partir das danças tradicionais, passadas oralmente dos pais para os filhos e reproduzidas por passos repetitivos, seria acrescida da estilização livre das coreografias que representariam temas abstratos ou concretos, como foi descrito pela professora Isaura de Assis numa espécie de apostila intitulada “Noções Gerais sobre a Dança Afro-Brasileira”.

Com esse título, a apostila trazia uma questão inicial que pretendia conceituar a dança afro-brasileira a partir das referências culturais do continente africano. Em sua versão, a professora Isaura dizia que a dança afro-brasileira estaria dividida em dois estágios, sendo o primeiro demarcado pelas danças tradicionais, talvez folclóricas (samba, capoeira, maracatu, lundu, jongo, congada, afoxé e batuque), com coreografias de passos reduzidos e monótonos. Num outro estágio, a dança afro-brasileira receberia um caráter moderno (afro-moderno), onde estaria a criatividade dos diretores-coreógrafos estilizando as danças tradicionais descritas acima, sem perder a “essência da raiz afro”.

A tentativa da professora era dizer que existiam algumas danças tradicionais, marcadas pela limitação de seus movimentos, talvez como as danças no candomblé, e seria acrescido a esses movimentos e gestos o estilo moderno, dando uma outra roupagem ao que seria, na versão da professora, tradicional.

A estilização, ou seja, o acréscimo que se faria nas danças tradicionais seria a possibilidade de descaracterizar uma dança espontânea, como o batuque – ancestral – para colocá-la em cena com técnicas corporais que a professora destaca como sendo a dança afro-moderna, não-rígida, contrariando a dança clássica, que, para ela, seria uma dança estática.

De maneira que, de acordo com a professora Isaura, a dança afro-brasileira seria, na verdade, um afro-moderno que, a partir das danças dos orixás, reinterpretaria o universo mítico dos deuses africanos. Mas, para fazer essa reinterpretação, seria necessária a utilização de técnicas corporais que possibilitassem

uma desenvoltura do corpo e, para isso, a professora criou um quadro de oito itens que caracterizaria a intervenção do diretor-coreógrafo nas danças tradicionais. Esses itens representam movimentos quase ginásticos, da mesma maneira que o professor José Anchieta trata da ginástica que intitulou de afro-aeróbica.⁴⁷

Com os oito itens, o que a professora Isaura tenta demonstrar é que a dança afro-moderna, como uma das divisões da dança afro-brasileira, utiliza-se do movimento corporal de forma mais descontraída, em que o pescoço faz movimentos circulares, o tronco e o quadril realizam inclinações para frente e para trás e o dançarino-ator se apóia ora na planta inteira dos pés, ora com a ponta e também com o calcanhar, o que não se observa na dança clássica.

A idéia de unir aos gestos rítmicos dos ancestrais os movimentos considerados da dança moderna também era a preocupação da coreógrafa senegalesa Germaine Acogny. A fundamentação técnica que essa diretora-coreógrafa utilizava na união dos gestos tradicionais africanos com os da dança moderna se encontrava nos trabalhos coreografados de Marta Graham.

A experiência de Germaine Acogny representou uma das possibilidades de as danças africanas serem propagadas a partir de sua tentativa “simbiótica” de aumentar o status dos gestos rústicos dos ancestrais, levando-os para diferentes espaços cênicos, como os palcos da Europa. Em entrevista a um jornal brasileiro, Acogny reconhecia as contorções corporais, presentes na dança africana, nos elementos da dança moderna, e que as danças das aldeias deveriam ser preservadas não em museus, mas como algo que se encontrava em transformação.

Germaine Acogny fundou com Maurice Béjart a Escola Mudra Afrique, no Senegal, dirigindo-a entre os anos de 1977 e 1982. Nessa escola, a diretora-coreógrafa estabeleceu a técnica da dança africana moderna e, ao desenvolver essa técnica, torna-se claro que a sua intenção era modificar estruturalmente os

⁴⁷ José ANCHIETA. Ginástica afro-aeróbica. 1995. Ver especialmente, cap. IV “A Dança Afro-Aeróbica e o Uso do Corpo”.

movimentos das danças tradicionais africanas executadas nas aldeias.

Ao aplicar essa técnica, tornava-se evidente a necessidade de dar um “polimento” nos gestos “primitivos” das danças tradicionais de aldeia, como diz Acogny na entrevista, porque essa expressão corporal das aldeias, provavelmente, não seria admirada por um outro tipo de público que não fossem os próprios membros das comunidades aldeãs. Nesse sentido, a diretora-coreógrafa Germaine Acogny dizia que jamais esqueceria as suas tradições e que, apesar disso, fazia uma dança atual “*em direção ao futuro*”.⁴⁸

Entretanto, Isaura de Assis ao co-denominar a dança afro-brasileira de afro-moderna, com a sua variação a partir das danças tradicionais africanas, como o jongo e os batuques, que ela acredita que sejam, inclusive, danças religiosas, demonstrava um desejo de desmobilizar a dinâmica dos movimentos originados pela emoção da dança dos ancestrais, visto que, segundo a professora, as danças trazidas pelas etnias negras foram adaptadas às formas estéticas da concepção europeia de arte.

Então, co-denominar as danças tradicionais de dança afro-moderna, seria mesmo uma tentativa de modificar os traços das expressões gestuais dos mitos, acrescentando uns tons decorativos que pudessem minimizar o lado rústico ou “animalesco” dessas danças tradicionais, onde podemos ler dança dos ancestrais.

De acordo com a apostila da professora Isaura de Assis, a dança afro-moderna seria, portanto, uma alteração significativa das expressões dos gestos ancestrais que, dada a sua impulsividade, foi adaptada às formas culturais da civilização europeia no Brasil. A intenção dos simpatizantes dessa dança seria, para a professora, contornar os estágios preliminares, monótonos, dos gestos das danças tradicionais; talvez diminuindo seu ímpeto mediante uma estilização compatível com formações estéticas, decorativas da “polidez”.

Contrário a esse movimento de dança afro-brasileira, com características de afro-moderna e contemporânea, surge, no Rio de

⁴⁸ CF. Folha de São Paulo. São Paulo. 07/10/1994. p. 8.

Janeiro, uma tendência primitiva de se dançar o afro. Com essa tendência, apareceram cursos e espetáculos que registravam em seus cartazes e prospectos a emergência da dança afro-primitiva.

Essa tendência, basicamente, foi divulgada pelo professor Sheriff, um pernambucano do Recife que atuou numa curta temporada no Rio de Janeiro com o Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco, em fevereiro de 1985, retornando ao Rio em maio do mesmo ano para trabalhar num curso promovido pela Academia Méier Training Center e, posteriormente, na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa.

Considerando a co-denominação afro-brasileira com ramificações no afro-tradicional, afro-moderno e contemporâneo, a dança afro-primitiva era vista como algo que se teria aprendido na “rua”, por ser desprovida de qualquer técnica, pois se contrapunha, em alguns aspectos, à escola ou ao sistema de dança afro-brasileiro desenvolvido pela professora Mercedes Baptista, que conseguiu profissionalizar diretores-coreógrafos e dançarinos-atores, como Domingos Campos, Jurandi Palma, Walter Ribeiro, Gilberto de Assis, Dica, Isaura de Assis, Charles Nelson, Orlando Gyl, para citar apenas alguns.

Do sistema Mercedes Baptista, saíram outros diretores-coreógrafos e dançarinos-atores, como Edjô Eware, Lucilene Leite, Dulcinéa Silva, alunos da professora Jurandi Palma; Edvaldo Bahiano, Charles Nelson, alunos do professor Gilberto de Assis, que atuou durante muitos anos na Academia Rio, de Marisa Estrela, e um dos primeiros a trabalhar como professor dessa modalidade de dança numa academia.

Então, de volta ao afro-primitivo, podemos verificar que essa co-denominação passou por alguns conflitos no interior do próprio panorama da dança ancestral, no Rio de Janeiro, por não ter sido tocado pelos gestos “polidos” do balé clássico ou pela técnica empregada pela professora Mercedes Baptista. Mas, com o trabalho desenvolvido pelo professor Sheriff na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, antes local de trabalho da professora Mercedes, a dança afro-primitiva ganhou um certo respaldo da categoria afro, realizando espetáculos com um grupo de

aproximadamente vinte e cinco dançarinos-atores, durante pelo menos três anos ininterruptamente.

Com o trabalho desenvolvido, o professor Sheriff possibilitou a formação de alguns diretores-coreógrafos e dançarinos-atores, como Valéria Monã, Joana Angélica, Luiz Monteiro, Sérgio Galvão, Sérgio Noronha, Alex Xavier, Angélica, Marcos Sena, entre uma legião de praticantes comuns dessa vertente, que ocupava uma sala de aula na escola de dança clássica, no centro do Rio de Janeiro, entre os anos de 1985 e 1993, aproximadamente.

Os praticantes da vertente afro-primitiva divulgavam sua dança tentando indicar que esse afro expressava a rusticidade dos movimentos corporais em seu estado mais “puro”, onde os dançarinos-atores tinham mesmo que gritar, porque “*o movimento da afro [era] o movimento da liberdade e o grito [era] uma expressão disso*”, como falou a professora Valéria Monã, em entrevista à jornalista Denise Moraes.⁴⁹

Enquanto as outras co-denominações da dança afro buscavam, de algum modo, a contenção das emoções, ao realizarem os gestos dramáticos dos ancestrais africanos, atribuindo a esses gestos técnicas mais “polidas”, como a do balé clássico, a dança afro-primitiva tentava exaltar ao máximo a potencialidade do indivíduo e sua emoção. Os dançarinos-atores que se compunham nessa vertente buscavam expandir o espaço da dança de origem afro, em permanente ligação com os ancestrais, sem a necessidade de conter os seus movimentos corporais.

Para que essa expressão primitiva tivesse êxito, a percussão ao vivo seria de extrema necessidade, não que para as outras co-denominações a percussão não fosse utilizada, mas porque para manter a expressão emocional num alto nível de expectativa, no afro-primitivo, era fundamental a vibração do tambor ora com aguidavi – duas varetas utilizadas sobre a membrana do atabaque – modo peculiar de se tocar nos candomblés kêto, ora o ritmo era

⁴⁹ CF. Denise MORAES. A dança afro é coisa nossa: academias ensinam coreografias inspiradas na cultura negra, mas criadas no Rio há 40 anos. In.: Jornal do Brasil. Revista de Domingo. Ano 19. n. 942. 12 de maio de 1994. p. 11.

executado com as duas mãos diretamente em contato com a membrana, modo peculiar de se tocar nos candoblés de Angola.

Na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, onde tradicionalmente se ensinava o balé clássico, paradoxalmente desenvolveu-se também a dança afro-primitiva. Com esta, algumas vezes os dançarinos-atores deparavam com dois e às vezes três percussionistas, que faziam soar os tambores num ritmo frenético. Pelas fontes de que dispomos, em aproximadamente dez anos de afro-primitivo naquela escola, foram contratados percussionistas como Mauro Costa, Luiz Dias, Raul, Daniel da Oxum, Andersom Vilmar, Cesar, Ogã Moreno, Leco, Alberto, Almeidainha Kitequê Neto, Leleco, Jocimar Acauã e convidados, como os irmãos Alexandre e Maurício Pires.

Esses percussionistas foram, de certa maneira, responsáveis pela promoção da dança afro-primitiva, que procurava manter a autenticidade dos gestos rústicos por meio dos ritmos contagiantes dos atabaques, o que acabava provocando nos dançarinos-atores um sentimento de estarem ligados aos ancestrais e, portanto, davam seus gritos e pinoteios.

O que vemos entre os indivíduos que desenvolvem as modalidades de dança afro são formas diferenciadas de praticar uma arte artesanal de batuques, quando atingidos por processos civilizadores. De um lado, o ponto de integração é a ancestralidade revigorada no movimento corporal e, do outro, a convergência de gestos “polidos” para manterem, igualmente, a função social dos deuses africanos.

Num artigo de nossa autoria, em 1991, dissemos que um dos lemas apontados por diretores-coreógrafos da dança afro-primitiva era contrapor as técnicas de dança que visavam à cultura européia aos trabalhos de outros professores da dança afro que juntavam os traços dos gestos dos orixás.⁵⁰ Os diretores-coreógrafos da vertente primitiva, inclusive o professor Sheriff, já no Rio de Janeiro, buscava a produção de suas coreografias em

⁵⁰ CF. Edilson Fernandes de SOUZA. Dança afro primitiva. Sprint. ano 10, n 53. pp. 31-33.

gestos simples da expressão cotidiana dos dançarinos-atores aliados aos gestos dramáticos dos orixás.

A técnica da dança afro-primitiva baseava-se, portanto, segundo seus seguidores, na expressão corporal da capoeira de Angola, com gestos de ataque e defesa dos animais, sem deixar de lado o sentimento ligado aos ritmos impulsivos dos atabaques. De modo que, para os diretores-coreógrafos e dançarinos-atores dessa co-modalidade afro, o importante seria impressionar o público não pelos excessos de técnicas elaboradas de outras danças, como o moderno ou o balé clássico, mas sim, pela simplicidade dos gestos orientados pelo som dos instrumentos de percussão.

O ritmo do instrumento percutido ao vivo era fundamental. Dele partiria toda a expressão corporal, muitas vezes improvisada, tanto em aula como em espetáculos, sem deixar de compor a coreografia que mudava os movimentos corporais não pela contagem tradicional de um a oito tempos, mas por gritos emitidos por um dançarino-ator (chefe), que indicava a hora de mudar os movimentos e a direção dos indivíduos em cena. Algumas vezes, a responsabilidade de emitir o código da mudança era do percussionista, que dava uma batida mais forte na membrana do atabaque.

No Rio de Janeiro, durante algum tempo, quem estivesse ligado a essa temática da dança afro-primitiva seria o *estranho*, o não-dançarino-ator, porque não era “polido” pelas técnicas incorporadas de outras danças, como a da dança clássica. Geralmente, os manuais do espectador dessa vertente afro traziam por escrito que a montagem coreográfica baseava-se no jeito de ser dos dançarinos-atores e que a emoção era fundamental para o desenvolvimento dos gestos míticos, o que sobrepujava o elemento técnico das outras expressões de dança.

A Companhia de Dança Afro-Primitiva do Rio de Janeiro, dirigida pelo professor Sheriff, em seu manual de um espetáculo intitulado “Ogum Onirê”, dizia que os movimentos espontâneos dos dançarinos-atores compunham a coreografia, onde a emoção era parte intrínseca dos gestos dramáticos.

Dessa maneira, parecia que a dança afro-primitiva estaria desprovida de qualquer técnica, mas, quando observamos mais de

perto as fontes que traduzem essa co-modalidade, percebemos que, para se chegar a esse nível emocional exigido pelos diretores-coreógrafos dessa vertente, seriam necessários alguns meses de aulas, para que o dançarino-ator obtivesse, a partir de seu autocontrole, o domínio da técnica de descontração em cena.

Alcançado esse domínio pelo dançarino-ator, talvez se chegasse aos gritos, como o ilá dos orixás no candomblé, sem se preocupar com o título de estereótipo, atribuído a essa co-modalidade pela professora Isaura de Assis, em entrevista à jornalista Denise Moraes, como vimos.

Nos espetáculos de dança afro-primitiva, ou em coreografias que pretendiam apresentar alguns aspectos dessa co-modalidade, o importante era deixar claro que as etnias negras sempre se emocionaram diante dos movimentos corporais da dança, como fala o manual do espetáculo da Cia. Enigma, sob a responsabilidade do diretor-coreógrafo Luiz Monteiro, ex-aluno do professor Sheriff.

Assim, das co-denominações da dança afro no Rio de Janeiro talvez a primitiva seja a que procura a experiência do que no processo civilizador se pode chamar de “caráter primário da sensibilidade”, que seria o excesso de movimentos corporais expressos por uma criança numa situação em público. Nesse contexto, para reafirmar a inspiração coreográfica em gestos não “polidos”, o Balé Arte Negra de Pernambuco, com o seu diretor-coreógrafo Zumbi Bahia, dizia o que se segue:

...posturas tribais na execução dos golpes da capoeira, caracterizavam o elo de ligação da expressão da Ginga, Esquiva, Negativa e Rolê, com movimentos Gestuais de Dança dos animais e, ao mesmo tempo, se completa com elementos domínios que envolvem o universo espiritual dos deuses africanos. Esta é a estrutura coreográfica utilizada pelo Balé Arte Negra de Pernambuco.⁵¹

⁵¹ CF. Dossiê: Espetáculo de Dança Afro. Manual do Espectador do Balé Arte Negra de Pernambuco. p. 4. Biblioteca da Fundação Nacional de Arte-FUNART/RJ.

Com essa descrição, o diretor-coreógrafo Zumbi Bahia demonstrava a base fundamental das coreografias da dança afro-primitiva e indicava que os movimentos de sua dança não se prevaleciam de técnicas de outras formas estéticas que não a própria representação gestual da cultura negra. Retornava-se, assim, ao modo simples, “rústico” de um gestual que deveria ser mesmo de grande emoção, sem a necessidade de economizar o sentido despertado pelos ritmos dos atabaques, exprimindo em gritos que seriam aconselháveis, segundo o afro-primitivo, para melhor interpretar o drama dos mitos em cena.

Conforme estamos observando, o interesse em codenominar a dança dos mitos não ficava restrito apenas aos diretores-coreógrafos e dançarinos-atores do Rio de Janeiro. Do estado da Paraíba, por exemplo, temos notícia de que os professores Lauro Araújo e Maria do Socorro Cirílo de Sousa chamam de afro-axé,⁵² essa prática de batuques que dramatiza as histórias dos orixás.

Dessa forma, podemos dizer que o afro-axé é uma enunciação que reclama não só uma autenticidade da dança dos ancestrais, como também pretende afirmar a sua força vital e a magia que, nesse caso, a dança teria ao ser executada. Pelo enunciado de uma dança afro-axé, poderíamos pensar que seus diretores-coreógrafos e dançarinos-atores estivessem buscando os movimentos mais próximos da dança afro-primitiva, ou que esse enunciado estivesse apenas acompanhando o movimento da mídia com o *axé music*. De qualquer modo, para melhor fazer essa aproximação, seria necessário levantar mais fontes sobre essa cod denominação que tornasse possível uma interpretação mais coerente com a realidade em que essa manifestação corporal se expressa no contexto da dança dos mitos.

Contudo, a busca da originalidade “rústica” em práticas coreográficas, como na dança afro-primitiva e no afro-axé, seria

⁵² CF. Ficha de Inscrição da Oficina de Danças do Norte e Nordeste. Forró, Xote, Afro-Axé, Carimbó, Lambada. Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas.SP. 17 a 19 de 06/1998.

apenas uma das formas de conduzir as expressões corporais postas pela dança dos ancestrais. Mas, a direção cega que se orienta pelo processo social “civilizador” tende, em inúmeros casos, para uma “polidez” dos movimentos corporais solicitados por vários diretores-coreógrafos, que uniam os gestos “espirituais dos orixás” a uma dinâmica de movimentos da dança clássica ou movimentos ginásticos, como é o caso do professor José Anchieta, que escreveu um livro intitulado “Ginástica Afro-Aeróbica”.

Em linhas gerais, a preocupação do professor José Anchieta era formalizar uma temática africana dentro das academias de ginástica, onde promovia vários cursos. Em seu livro, podemos observar, entre outros, dois objetivos. Um deles está voltado para a promoção e manutenção das raízes africanas por meio dos gestos dramáticos dos orixás, tal qual verificamos nos trabalhos de diretores-coreógrafos da dança afro-brasileira; e o segundo objetivo estaria voltado para os exercícios ginásticos aplicados, de alguma maneira, nos gestos dramáticos dos ancestrais. Com essa aplicação técnica, o professor procurou sintetizar dois grupos de movimentos corporais que, a princípio, são antagônicos. Pois, ao aplicar os movimentos da ginástica aeróbica nos gestos dramáticos dos orixás, o professor pretendeu estabilizar a emoção ancestral em movimentos fragmentados – estáticos – da ginástica.

Apesar disso, na introdução do livro, como também em boa parte da obra, o professor reclamava de um movimento que expressasse a emoção do dançarino-ator e sua espontaneidade. Mas essa espontaneidade e emoção eram, possivelmente, prejudicadas quando se aplicavam elementos da ginástica aeróbica aos gestos ancestrais.

Aliás, com o título de “Ginástica Afro-Aeróbica”, o professor Anchieta pretendia realizar três trabalhos temáticos em um só movimento corporal. A primeira tentativa era fazer-se entender pelo tratamento dado à ginástica, com objetivos cardíoro-respiratórios da aerobiose, que, segundo ele, dizia respeito às atividades de grande intensidade com gasto e absorção de oxigênio e que, a princípio, a própria dança afro, por sua característica de impulsividade ancestral, já atenderia a esse

objetivo. Entretanto, se a prática dos exercícios da dança afro já compunha o objetivo da aerobiose, a atribuição da terminologia ginástica à dança afro talvez fosse imprecisa; e era nesse contexto que o professor Anchieta pretendia inscrever o conteúdo de seu trabalho artístico.

Assim, a palavra ginástica, quando sobreposta ao afro – dança afro-aeróbica, a nosso ver, amorteceria, pela sonoridade, a rusticidade emocional. Emoção essa reclamada pelo próprio Anchieta, em seu livro, como uma das principais características da dança em questão. Nesse contexto, podemos pensar que atribuir o termo ginástica-aeróbica à dança afro era, no mínimo, uma tentativa de suavizar, senão os movimentos da dança, pelo menos a sonoridade do significado ancestral, com uma terminologia aceitável numa sociedade que conhecia certa “polidez” de movimentos corporais, como observamos em outras modalidades.

Pelo que o professor Anchieta apresentou em seu livro, na prática os movimentos que eram executados podiam não ser suaves, como vimos na dança afro-contemporânea, mas, ao co-denominar a dança afro de ginástica aeróbica, parece-nos uma tentativa de minimizar o impacto que a publicação do “sentido literal” da dança mítica provocaria e, por essa razão, atribuir a essa dança um termo que já era domínio comum em nossa sociedade.

Dessa maneira, a palavra ginástica, quando relacionada à dança afro, aparece como uma espécie de amortecedor de uma temática ancestral, que se verifica na prática de movimentos corporais. Ainda assim, Anchieta parece buscar a co-denominação mais aceitável socialmente, porque no mesmo trabalho, em determinado momento, falava de uma ginástica afro-aeróbica, e em outro, de uma dança afro-aeróbica, provavelmente brasileira.

Para suavizar os movimentos da dança dos mitos, ou retirar de seu sentido o aspecto “primitivo”, o professor Anchieta precisava buscar diferentes formas para identificar socialmente uma manifestação corporal dos deuses africanos e, com essa atitude, adquirir adeptos para a arte de batuques que divulgava em todo o País, em congressos de Educação Física e áreas afins.

Os esforços de José Anchieta talvez fossem mesmo o de suavizar os movimentos ou o sentido da dança ancestral, ao aplicar exercícios ginásticos aos gestos dos deuses africanos, pois essa preocupação teria sido proveniente das aulas que recebeu da professora Mercedes Baptista e do professor Walter Ribeiro, no Rio de Janeiro, em 1985. Portanto, era uma possível continuação do aprendizado em “poli”, senão os gestos dos mitos, pelo menos o enunciado que representasse a dança mítica.

Toda essa forma de representar a dança dos mitos no cenário do Rio de Janeiro ou em outras partes do País, como vimos, se reveste de algumas tentativas de “civilizar” os gestos corporais dos deuses africanos e traduzi-los em forma de arte, transformando uma prática artesanal de gestos hierárquicos, orientados no contexto sagrado, em movimentos corporais que deveriam ser explorados nos espaços cênicos.

Portanto, essa forma de representação teatral dos diretores-coreógrafos e dos dançarinos-atores tornava possível a espetacularização dos mitos, numa espécie de brincadeira em que jogavam com o *fogo* da impetuosidade emocional dos deuses africanos e o *vento* do autocontrole que conseguiram desenvolver no processo social, onde a co-denominação era o que menos importava no controle das emoções.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Perigo dos Batuques

Os cultos de ancestralidade pertenciam à formação social das etnias negras, como estrutura dos traços que as sociedades subsaharianas tinham em comum e que seus indivíduos, ao serem transportados para o Brasil, trouxeram como herança de seu *habitus*, expressando essa crença por meio dos batuques.

Os brasileiros europeizados — *establishments* — viam nessas práticas algo que os incomodavam, porque delas emergiam ritmos, cantorias e danças e não faziam parte de seus conceitos de civilidade, possibilitando a publicação de posturas municipais para proibir as tocatas e falatórios que tais ajuntamentos promoviam.

Contudo, como as práticas de batuques eram o momento em que os negros se juntavam para ritualizar os ancestrais, e sendo esse comportamento parte de sua civilização, as proibições impostas a essas atividades étnicas não conseguiram extingui-las. Um movimento contrário às restrições dos batuques surgiu dando continuidade à reunião dos negros e tornando possível o desenvolvimento de uma prática religiosa com as mesmas características dos antigos batuques - o candomblé -, estendendo-se, ainda, em atividades artísticas como a dança afro e seus grupos, podendo ser interpretados como os novos ajuntamentos.

Os antigos batuques, ao serem transportados para um ambiente fechado, dando origem às casas de candomblés, não sofreram alterações significativas do ponto de vista das funções desempenhadas pelos iniciados. Entretanto, quando considerada a extensão desses batuques para uma prática artística da dança afro,

percebemos uma alteração funcional dos indivíduos que desenvolveram essa atividade no século XX.

Constatamos que os postos mais altos da hierarquia sacerdotal no candomblé – ialorixá e babalorixá; mãe e pai de santo – podem ser identificados como os diretores-coreógrafos dos grupos de dança afro. O ogã ilu – tocador de atabaque no candomblé – tem sua identificação com o percussionista desses grupos, e os filhos-de-santo podem ser identificados como os dançarinos-atores, com funções de coristas ou solistas.

Os diretores-coreógrafos e dançarinos-atores, ao alterarem suas funções no interior dos batuques que se desenvolveram em práticas artísticas e ao participarem dos novos ajuntamentos, denominam essa prática de diferentes maneiras, variando da dança afro-primitiva à dança afro-contemporânea. Essas denominações evidenciam a continuidade de processos sociais na direção do “polimento” não só dos enunciados, como também dos gestos da dança que os mesmos representam. Com isso, talvez fosse o caso de se ter investigações que tratassem da extensão de novos nomes atribuídos à dança dos mitos em diferentes capitais do País.

Quanto à organização interna dos novos ajuntamentos, pouco ou quase nada sabemos da maneira como os indivíduos se unem uns aos outros para batucar, como também se diluem em busca de novas formações sociais capazes de representar os mitos por meio de espetáculos. Mas o aparecimento e desaparecimento momentâneo desses novos ajuntamentos não só indica a tendência geral que os indivíduos têm para unirem-se uns aos outros, formando configurações, mas, sobretudo, no caso dos afro-brasileiros, a continuidade de uma das características da civilização subsahariana e seus indivíduos em se manterem sempre em contato com sua linhagem, ou pelo menos como representação *mimética*, por intermédio dos grupos de dança.

Assim, podemos dizer que a dança afro praticada largamente no Rio de Janeiro não é a consequência das proibições feitas aos batuques, mas a continuação dos cultos de ancestralidade, referentes ao conjunto das sociedades que

compõem a África Negra, cultos esses realizados de forma sublimada por meio da representação teatral.

A extensão dos batuques do século XIX na arte da dança afro do século XX fez emergir profissionais: diretores-coreógrafos e dançarinos-atores, preocupados em trabalhar temas relacionados não só à vida do negro escravizado, como também à teatralização dos deuses africanos contando histórias míticas por meio dos gestos corporais.

Essa extensão dos antigos batuques é apenas um dos aspectos da sublimação do transe, que antes ocorria descontroladamente com os indivíduos, quando deparavam no auge do som dos tambores, cânticos e danças, como ocorre ainda hoje no candomblé. A sublimação foi possível mediante as diferentes funções desempenhadas pelos negros escravos e pretos livres em que, lentamente, passaram a controlar seus impulsos tidos como “animalescos” pelos *establishments*, para integrarem-se no conjunto das relações sociais.

O autocontrole das emoções desenvolvido pelas etnias negras não foi de todo consciente. Muito pelo contrário, várias gerações se sucederam para que os aspectos do transe e possessão sofressem certo distanciamento dos indivíduos. Contudo, a espetacularização ou a encenação dos mitos, por intermédio dos espetáculos teatrais, deu continuidade à auto-imagem do negro no Brasil com referência ao culto da ancestralidade.

Para chegarmos a essa interpretação do processo longo em que as novas manifestações de batuques se expressam na continuidade de culto de ancestralidade, pertinente à civilização subsahariana e sublimada em práticas artísticas, foi necessário desvendar a trama que existia em várias fontes produzidas no interior dos grupos e por praticantes da dança afro no Rio de Janeiro.

Por meio de dramatizações de gestos simbólicos dos ancestrais, os praticantes dos batuques de hoje recuperam as histórias míticas e seus ensinamentos, promovendo o conhecimento herdado dos escravos, tornando-se professores da cultura negra em nossa sociedade.

Ao contarem essas narrativas, os diretores-coreógrafos e dançarinos-atores, individualmente ou em grupos, conseguiram traduzir seus sentimentos dando significados às suas fantasias e transmitindo-as às outras pessoas. Essa capacidade de dar significados dos seus impulsos a outros indivíduos foi um salto qualitativo na obra dos artistas da dança dos mitos.

As narrativas dramatizadas por meio da expressão corporal são o resultado de ensaios elaborados com a finalidade de espetacularizar os deuses africanos com os seus símbolos característicos. Essa representação orienta as emoções dos indivíduos no sentido de não permitir que haja transe e possessão, conforme ocorre no contexto das religiões afro-brasileiras, como no candomblé.

Ao contar as histórias míticas, os grupos e seus respectivos integrantes mudam freqüentemente de atitude em relação às vestimentas e novas formas rítmico-gestuais, acrescentando estilos e mudando o panorama da dança no Brasil. Isso indica, portanto, o desenvolvimento contínuo da arte de batuque, cabendo a necessidade de verificar a ocorrência desse fenômeno em outras localidades brasileiras.

Por transmitirem segurança no domínio da técnica de controle da dança ancestral, os diretores-coreógrafos e dançarinos-atores tornam-se aceitos no campo artístico, socializando o conhecimento que têm sobre os deuses africanos, permitindo que os mesmos sejam não só representados, como também aplaudidos por um considerável contingente de pessoas em nossa sociedade.

Observamos, no material empírico que emerge da dança afro, verdadeiros espetáculos teatrais, onde são controladas as paixões intensas antes provocadas por motivações religiosas. Mas, apesar disso, paralelamente às práticas artísticas, ainda sobrevivem as instituições dos cultos aos ancestrais, como os candomblés, o que poderiam ser entendidas como práticas “encapsuladas”, por estarem restritas a locais privados.

As figuras estéticas assumidas por essas práticas de batuques, ao longo do desenvolvimento da sociedade brasileira, não foram planejadas, pois, se assim o fossem, muitas das tradições étnicas não fariam parte da construção do *habitus*

brasileiro e teriam sido mesmo varridas da memória de nossa identidade por iniciativa dos representantes das municipalidades com suas posturas.

Talvez seja na espetacularização dos mitos por intermédio da dança afro que os indivíduos experimentem as emoções, sem constrangimento, antes empregadas aos antigos batuques. Isso pressupõe a participação num jogo emocional em que os diretores-coreógrafos e os dançarinos-atores dessa dança escolhem livremente com quem desejam jogar e o que pretendem representar nesse jogo, como os deuses que melhor exemplifiquem a vida terrena, por meio dos dramas contados.

A espetacularização dos ancestrais como personagens míticos reforça a idéia de que os praticantes da dança afro, a partir do aspecto fundamental de integração social, que se reveste do *habitus* das etnias negras, sentem a necessidade de representar teatralmente os seres que orientam a vida daqueles que acreditam no poder das palavras e dos gestos mágicos, associados à figura dos antecessores.

O decurso do processo social brasileiro permitiu a construção de um espaço em que os indivíduos pudessem traçar seus planos emocionais com os dramas cantados e dançados em espetáculos. Os afro-brasileiros – negros e brancos –, a partir do decurso cego do processo civilizador, buscam a emoção de estarem ligados aos ancestrais, mesmo na representação teatral das histórias míticas.

Contudo, os mitos não se tornaram espetáculos apenas a partir de sua exposição como mercadorias de consumo, como a priori podemos supor, mas, sobretudo, como elementos que saíram de um estágio em que eram pertencentes a um número restrito de indivíduos que, de forma artesanal, os incorporavam em transe e representavam a experiência de suas vidas terrenas para uma platéia de iniciados.

Agora, os mitos não somente mantêm essa forma artesanal de representação – nos candomblés –, como também se tornaram experiência emocional para um número maior de espectadores não-iniciados, que visualizam a experiência mítica como arte.

Portanto, os mitos são aqui espetacularizados na compra e venda de ingressos, nos prospectos e cartazes de divulgação de cursos, no manual do espectador, como também na introdução de novas indumentárias e maquilagens, na introdução de novas técnicas para o seu controle e, principalmente, na institucionalização de espaços cênicos, como teatros e salas de aulas, para que sejam dramatizados como personagens.

Nesse sentido, os mitos são espetacularizados na emergência do autocontrole adquirido pelos indivíduos, quando lembram o drama dos ancestrais, por meio de ritmos, cantos e danças representam suas respectivas histórias. Ao espetacularizarem os mitos, esses indivíduos brincam com a emoção e seu respectivo autocontrole, o que nos permite dizer que os ancestrais por eles dramatizados nos espetáculos ou em cursos são, de algum modo, postos à prova de sua existência e divindade. São os diretores-coreógrafos e os dançarinos-atores que determinam a hora e a vez de cada um dos ancestrais entrar em cena e se tornar espetáculo para um público que aguarda, impacientemente, para também entrar no jogo cênico da emoção ancestral.

Ao determinarem a vez de os ancestrais entrarem em cena e controlá-los, a partir da técnica de espetáculo, como a luz, a indumentária e os artifícios que propiciam a arte, como as marcações coreográficas e o teatro propriamente, os diretores-coreógrafos e os dançarinos-atores contrapõem os elementos de possessão no candomblé. Diferentemente dos cultos aos orixás, nos quais o pai ou mãe-de-santo prepara o terreiro e os iniciados para receberem momentaneamente, e de forma descontrolada, os deuses africanos, esses indivíduos desvirtuam o sentido do axé, subvertendo a ordem mítica de cantigas, ritmos e hierarquia sacerdotais, como traços propiciatórios das atividades religiosas.

Se no âmbito religioso os indivíduos estabelecem um acordo com os orixás no momento da iniciação onde são implantados os axés, permitindo que os deuses incorporem descontrolando-os em transe, na dança afro, os diretores-coreógrafos e dançarinos-atores têm permissão para teatralizarem os mitos na medida em que adquirem certos conhecimentos, como

os símbolos gestuais que os deuses transmitem por intermédio da dança.

Apesar de os artistas não passarem pelo processo iniciático, recebem permissão para a espetacularização mítica não só pelos conhecimentos que vão adquirindo lentamente sobre os deuses e suas danças, como também pelo distanciamento que vão tendo dos espaços sagrados onde são implantados os axés.

Conforme analisamos, podemos dizer que a dança afro e seus praticantes, ao espetacularizarem os mitos brincam com duas normas, pois, ao estabelecerem como estética a fundamentação nos gestos e palavras considerados mágicos nos cultos aos orixás no candomblé, rompem com a idéia monoteísta estabelecida como fonte inspiradora da fé cristã, numa sociedade estruturada a partir dos espaços “santificados”. Depois, ao construírem técnicas para dominar a emoção emergida da crença na ancestralidade, quebram com a norma do axé e sua estrutura sacerdotal ao dimensionarem a emoção no sentido do autocontrole, isto é, de espetáculo.

De maneira que esse brincar com as normas expõe os diretores-coreógrafos e dançarinos-atores a um intenso perigo, fazendo com que corram o risco de, no limite do controle ancestral, serem estigmatizados - confundidos como não “polidos” e não versados nas leis de Deus. E, por outro lado, por manterem a experiência fundamentada na manipulação e controle dos mitos, poderão ser denominados de profanos, ao caracterizarem o culto dos ancestrais como atividade artística. Contudo, isso concorre também para que a prática dos atuais batuques seja extremamente excitante, onde seus praticantes e seus espectadores estejam sempre “*Entre o Fogo e o Vento*”.

BIBLIOGRAFIA

- ANCHIETA, José. **Ginástica afro-aeróbica**. Rio de Janeiro: Shape Editora, 1995.
- AUGRAS, Monique. **O duplo e a metamorfose; a identidade mítica em comunidades nagô**. Petrópolis: Vozes, 1983.
- AYALA, Marcos. **O samba-lenço de Mauá: organização e práticas culturais de um grupo de dança religiosa**. São Paulo, USP, 1988. FFLCH - Sociologia - Mestrado.
- ALMEIDA, Maria das Graças Andrade Ataíde de. **A construção da verdade autoritária: palavras e imagens da interventoria Agamenon Magalhães em Pernambuco. (1937-1945)**. São Paulo, USP, 1995. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - História - Doutorado.
- ALGRANTI, Leila Mezan. **O feitor ausente; estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro (1808-1821)**. São Paulo, USP, 1983. FFLCH - História - Mestrado.
- AZEVEDO, Célia Maria Marinho. **Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites -- século XIX**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BARCELOS, Luiz Claudio (et al.). (Org.). **Escravidão e relações raciais no Brasil: cadastro da produção intelectual (1970-1990)**. Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 1991.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Trad. de Luis Antero Reto e Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70. Persona, 1977.
- BARBOSA, José Carlos. **Protestantismo e escravidão no Brasil-império**. Brasília, UnB, 1988. ICH - História - Mestrado.
- BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. São Paulo, Livraria Pioneira. USP, 1971.
- BANDEIRA, Maria de Lourdes. **Território negro em espaço branco: estudos antropológicos de Vila Bela**. São Paulo: Brasiliense, 1988

- BINZER, Ina von. **Os meus romanos: alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil**. 5 ed. Trad. de Alice Rossi e Lusita da Gama Cerqueira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BIRMAN, Patrícia. **Fazer estilo criando gêneros: estudo sobre a construção religiosa da possessão e da diferença de gêneros em terreiros da Baixada Fluminense**. Rio de Janeiro, UFRJ, 1988. Museu Nacional – Antropologia Social – Doutorado.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BURMEISTER, Hermann. **Viagem ao Brasil através das províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais**. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1980.
- BIBLIOTECA NACIONAL. **Secretaria da Cultura. Escritório de Direitos Autorais. Registro e/ ou Averbações de Obras Intelectuais**. Registro 70.625. Protocolo 3108/91.
- _____. **Anais da Biblioteca**. Rio de Janeiro. Volume 62.
- BURKE, Peter. (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- BURKERT, Walter. **Mito e mitologia**. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1991.
- BRASIL. **A Constituição de 1824**. Ministério do Interior. Fundação Projeto Rondon.
- _____. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Ministério da Educação. 1988.
- _____. **Código Penal**. In.: Oliveira, Juarez. (Org.). 34 ed. São Paulo: Saraiva, 1996.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- CÂMARA MUNICIPAL DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. **Projeto de Lei 131/93. Autoriza o Poder Executivo a Promover Anualmente, na data de 13 de Maio, concurso de Redação Entre os Alunos Matriculados na Rede Pública Municipal**. (Memeo.).

- _____. **Lei 2325/95, Oriunda do Projeto 130/93. Dispõe sobre a Inclusão de Artistas e Modelos Negros nos Filmes e Peças Publicitárias Encomendadas pela Prefeitura do Rio de Janeiro.** (Memeo.).
- _____. **Projeto de Lei 1093/95. Cria na Forma do Artigo 346, Inciso VIII da Lei Orgânica do Município do Rio de Janeiro, a Fundação Museu Municipal Zumbi dos Palmares.** (Memeo.).
- _____. **Projeto de Lei 1058/95. Regulamenta os Bailes Funk Como Atividade Cultural de Caráter Popular e dá outras Providências.** (Memeo.)
- CADERNOS CÂNDIDO MENDES. **O negro no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos. N.15, junho de 1988.
- CATÁLOGO. **Centenário da abolição.** MAGGIE, Yvonne. (Org.). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos. Publicação avulsa, n. 2. 1989.
- CIÊNCIAS & TRÓPICOS. **Casa-grande & senzala meio século depois.** Recife: Editora Massangana da Fundação Joaquim Nabuco. V. II, n. 2, julho/dezembro, 1983.
- CARNEIRO, Edison. **Samba de umbigada.** Brasília: Ministério da Educação e Cultura. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.
- CARR, E. H. **Que é história? Palestras proferidas na Universidade de Cambridge, janeiro-março de 1961.** Trad. de Ana Maria Prata Dias da Rocha. Lisboa: Gradiva, (19?).
- CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário de cultos afro-brasileiros: com origem das palavras.** Rio de Janeiro: Forense, Universitária, Instituto Estadual do Livro, 1977.
- CALDEIRA, Jorge. (et. al.) **Viagem pela história do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997. il.
- CERTEAU, Michel de. A operação histórica. In: LE GOFF, Jaques (Org.). **História: novos problemas.** Trad. de Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

- COMTE-ESPONVILLE, André. **Pequeno tratado das grandes virtudes**. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- DETIENNE, Marcel. **A invenção da mitologia**. Trad. de André Telles e Gilza Martins Saldanha da Gama. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, Edunb, 1992.
- ELIAS, Norbert. **Introdução à sociologia**. Trad. de Maria Luísa Juventa Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1970.
- _____. **La soledad de los moribundos**. Trad. de Carlos Martín. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- _____. & DUNNING, Eric. **A busca da excitação**. Trad. de Maria Manuela Almeida e Silva. Lisboa: Difel, 1992.
- _____. **O processo civilizador: formação do Estado e civilização**. Trad. de Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- _____. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. 2 ed. Trad. de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- _____. **Teoria simbólica**. Trad. de Paulo Valverde. Oeiras: Celta Editora, 1994.
- _____. **A sociedade dos indivíduos**. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- _____. **Mozart, sociologia de um gênio**. Trad. de Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- _____. & DUNNING, Eric. **Deporte y ocio en el proceso de la civilización**. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- _____. **Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX**. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- _____. **Sobre el tiempo**. 2 ed. Trad. de Guillermo Hirata. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- _____. **Envolvimento e distanciamento**. Trad. de Maira Luísa Cabraços Meliço. Lisboa: Dom Quixote, 1997.
- DIÁRIO DA CÂMARA MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO**. Ano XX, n. 234. Rio de Janeiro, 6 de dezembro de 1996.
- ELIADE, Mircea. **Mitos, sonhos e mistérios**. Trad. de Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 1989.

- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. 2 ed. Trad. de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Vega, 1992.
- _____. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. 3 ed. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- _____. et al. **O homem e o discurso: a arqueologia de Michel Foucault**. 2 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.
- FRANGIOTT, Roque. **História das heresias (século I-VII): conflitos ideológicos dentro do cristianismo**. São Paulo: Paulus, 1995.
- FREIRE, Gilberto. **Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal**. 8 ed. V. 2. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1954.
- _____. **O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX**. 2 ed. São Paulo Editora Nacional; Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1979.
- GALVÃO DE SOUZA, J. P. **Introdução à história do direito político brasileiro**. São Paulo: Reconquista, 1954.
- GEBARA, Ademir. **O mercado de trabalho livre no Brasil: (1871-1888)**. São Paulo. Brasiliense, 1986.
- GOUVEIA, Maurilio de. **História da escravidão**. Rio de Janeiro: Tupy, 1955.
- GONZALES, Lélia & HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 3 ed. Trad. de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.
- GLASGOW, Roy. Nzinga. **Resistência africana à investida do colonialismo português em Angola, 1582-1663**. Trad. de Silvia Mazza, [et. ali]. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.
- GOLDMAN, Márcio. A construção ritual da pessoa: a possessão no candomblé. In.: EUGÊNIO, Carlos Marcondes de Moura. (Org.). **Candomblé. Desvendando identidades: novos escritos sobre a religião dos orixás**. São Paulo: EMW Editores. 1987. p.87-119.

- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, Revista dos Tribunais, 1990.
- JOAQUIM, Maria Salete. **A liderança das mães-de-santo: dilemas e paradoxos na construção da identidade negra**. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, 1996. Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social – Doutorado.
- JÚNIOR, Eduardo Fonseca. **Dicionário yorubá (nagô) português**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- LABAN, Rudolf. **Dança educativa moderna**. Trad. de Maria da Conceição Parayba Campos. São Paulo: Ícone, 1990.
- LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. **Livros de viagem (1803-1900)**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1997. il.
- LOZADA, Gioconda. **Presença negra: uma nova abordagem da história de Nova Friburgo**. Niterói: EDUFF, 1991.
- LODY, Raul. **O povo do santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos**. Rio de Janeiro, Pallas, 1995.
- MAESTRI, Mário. **História da África negra pré-colonial**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. il.
- MALERBA, Jurandir. Sobre Norbert Elias. In.: MALERBA, Jurandir. (Org.). **A velha história**. Campinas: Papyrus, 1996.
- MARINO JÚNIOR, Raul. **Fisiologia das emoções: introdução à neurologia do comportamento, anatomia e funções do sistema límbico**. São Paulo: Sarvier, 1975.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Os termos-chave da análise do discurso**. Trad. de Maria Adelaide P.P. Coelho da Silva. Lisboa: Gradiva, 1997.
- MAGGIE, Yvonne. **Guerra de orixá : um estudo de ritual e conflito**. Rio de Janeiro, UFRJ, 1973. Museu Nacional. Antropologia Social –Mestrado.
- MEIRIELES, Cecília. **Batuques, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo (1926-1934)**. Rio de Janeiro: FUNART/Instituto Nacional do Folclore, 1983. il.
- MEIHY, José Carlos S. Bom. **Manual de história oral**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- MILLS, C. Wright. **A imaginação sociológica**. 6 ed. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

- MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In.: SOUZA, Laura de Mello. (Org.). **História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. il.
- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. 2 ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação, Divisão de Editoração, 1995.
- MOURA, Clovis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. **Dialética radical do Brasil negro**. São Paulo: Editora Anita, 1994.
- MOURA, Carlos Eugênio de. (Org.) **Meu sinal está em teu corpo; escritos sobre a religião dos orixás**. São Paulo: EDICON, EDUSP, 1989.
- MUNANGA, Kabengele. (Org.). **Estratégias e políticas de combate à discriminação racial**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Estação Ciência, 1996.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986
- PINAUD, João Luiz Duboc. et. al. **Insurreição negra e justiça**. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura; Ordem dos Advogados do Brasil - Seção RJ, 1987.
- PINTO, Caetano José de Andrade. **Classificação das Leis, decretos, regulamentos e deliberações da província do Rio de Janeiro, 1835-1859**. Rio de Janeiro: Laermmert, 1860.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE NOVA FRIBURGO. **Notas para o estudo da presença do negro em Nova Friburgo**. Série Comemorativa: 1888 -- 1988. Cadernos de Cultura. Secretaria de Educação e Cultura. Pró-memória, 1988.
- REVEL, Jacques. **A invenção da sociedade**. Trad. de Vanda Anastácio. Lisboa: Difel, 1989.
- RIO DE JANEIRO. **Lei Orgânica do Município do Rio de Janeiro**. Câmara Municipal do Rio de Janeiro, 1995.
- REVISTA ÁFRICA-BRASIL. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro. V. 14. n. 7-10, 1984.

- REVISTA USP. **Dossiê Brasil/África**. São Paulo. N. 18. Jun/Jul./Agosto de 1993.
- ROCHA, Agenor Miranda. **Os candomblés antigos do Rio de Janeiro: a nação Ketu: origens, ritos e crenças**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.
- RODRIGUES, José Carlos. **O tabu da morte**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
- SALVADOR, José Goçaves. **Cristãos-novos, jesuítas e inquisição: aspectos de sua atuação nas capitanias do sul, 1530-1680**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1969.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico: diretrizes para o trabalho didático-científico na Universidade**. 6 ed. São Paulo: Cortez, 1982.
- SILVA, Leonardo Dantas. (Org.). **Alguns documentos da história da escravidão**. Recife: FUNDAJ, Editora Massagana, 1988.
- SILVA, Alberto da Costa e. **A enxada e a lança: a África antes dos portugueses**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, São Paulo: EDUSP, 1992.
- SILVA, Francisco de Assis & BASTOS, Pedro Ivo de Assis. **História do Brasil: colônia, império e república**. São Paulo: Editora Moderna, 1976. il.
- SOUZA, Edilson Fernandes de. **Entre o fogo e o vento: as práticas dos batuques e o controle das emoções**. Campinas, UNICAMP, 1998. Programa de Pós-graduação em Educação Física - Doutorado.
- _____. **Representações sociais da cultura negra através da dança e de seus atores**. Rio de Janeiro, UGF, 1995. Programa de Pós-Graduação em Educação Física - Mestrado.
- _____. **Dança afro-primitiva**. Rio de Janeiro: Sprint. ano 10, n 53. p. 31-33.
- _____. A história de vida aplicada na investigação de atores praticantes da dança. In.. RODRIGUES, Marilita Aparecida Arantes et al. (Org.). **Coletânea: do IV Encontro Nacional de História do Esporte, Lazer e Educação Física**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais; Escola de Educação Física, 1996.

- _____. Metodologia das fontes na sociologia e história de Norbert Elias: ou algumas representações conceituais da teoria de processos civilizadores. In.: **Coletânea** As ciências sociais e a história do esporte, lazer e Educação Física. V Encontro de História do Esporte, Lazer e Educação Física. Ijuí: Editora da Unijuí, 1997.
- SOUZA, Laura de Mello e. **Sabbats e calundus; feitiçaria, práticas mágicas e religiosidade no Brasil colonial**. São Paulo, USP, 1986. FFLCH - História - Doutorado.
- SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura. Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989. il.
- TAVARES, Júlio Cesar de Souza. **Dança da guerra; arquivo-arma**. Brasília, UnB, 1984. ICH - Sociologia - Mestrado.
- THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Trad. de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- TSCHUDI, João Thiago von. **Viagem às províncias do Rio de Janeiro e São Paulo**. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1980.
- VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás: deuses iorubás na África e no novo mundo**. Trad. de Maria Aparecida da Nóbrega. São Paulo: Editora Corrupio, 1981. il.
- VIDOSSICH, Edoardo. **Sincretismo na música afro-americana**. São Paulo: Quiron; Brasília: INL, 1975.
- WEBER, Max. **Ensaio de sociologia**. 5 ed. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro. Editora Guanabara, 1982.

Editora
Universitária  UFPE

Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20 - Várzea
Recife | PE CEP: 50.740-530 Fax: (0xx81) 2126.8395
Fones: (0xx81) 2126.8397 | 2126.8930
www.ufpe.br/edufpe • edufpe@nlink.com.br • editora@ufpe.br



“Edilson envereda numa trajetória histórica, calcada em pesquisa documental, que se entrelaça com a sociologia das emoções; dialogando de forma contundente com Norbert Elias, bem como com a sociologia da cultura, a fim de destrinchar os elementos norteadores dos mecanismos e estratégias de manutenção da ordem e das resistências culturais encontradas pelos negros no contexto específico marcado pela recorrência de negros escravizados e pretos libertos”.

Prof^a Dr^a Dulce Filgueira Suassuna/UNB

“O autor nos brinda com um belo livro sobre as experiências e emoções vividas pela população africana e europeia ao som dos batuques que movimentavam os recantos da cidade do Rio de Janeiro no século dezanove. Analisando as proibições impostas às atividades lúdicas praticadas por negros, livres ou escravos, Edilson desvenda os olhares e a comoção causada em quem produzia e em quem assistia às coreografias e aos malabarismos de tocadores e ouvintes. Foi muito prazerosa a leitura de seu livro. Uma escrita agradável sem perder o caráter científico. Parabéns pela obra. Espero que você não pare neste livro”.

Prof^a Dr^a Gracilda Alves / UFRJ

“A pesquisa de Edilson é configurada por matrizes de uma sociologia do corpo, de uma história das práticas sociais, de uma leitura estética da gestualidade e da arte brasileira”.

Prof^a Dr^a Petrúcia da Nóbrega / UFRN

“ENTRE O FOGO E O VENTO traz à baila, se não as origens, que datam de mais longe, ao menos mostra já o negro como coletividade. Interessante notar que o poder só se da conta do outro quando esse incomoda”.

Prof. Dr. Lourival Holanda/ UFPE

