

**Doutorado**  
**Universidade Estadual de Campinas**

# **ENTRE O FOGO E O VENTO:**

**As Práticas de Batusques e o Controle das Emoções**

**Edilson Fernandes de Souza**

**Campinas, 1998.**

2069155



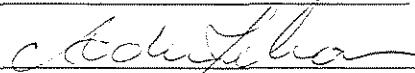
**Doutorado**  
**Universidade Estadual de Campinas**  
**Faculdade de Educação Física**

# **ENTRE O FOGO E O VENTO:**

**As Práticas de Batuques e o Controle das Emoções**

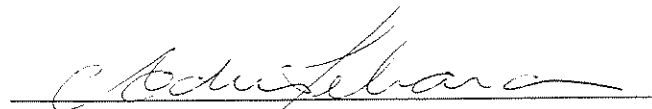
Este exemplar corresponde à redação final da tese defendida por Edilson Fernandes de Souza e aprovada pela comissão julgadora em 11/12/1998.

Data: \_\_\_\_\_

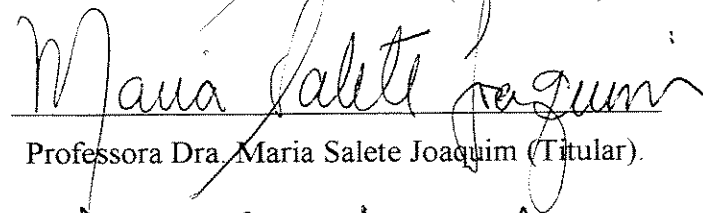
Assinatura:   
Prof. Dr. Ademir Gebara.

**Doutorado**  
**Universidade Estadual de Campinas**  
**Faculdade de Educação Física**

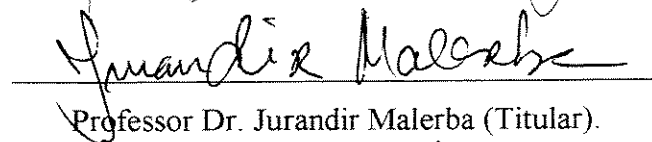
**COMISSÃO JULGADORA**



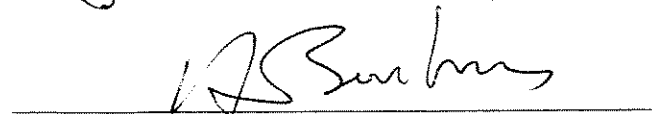
Professor Dr. Ademir Gebara (Orientador).



Professora Dra. Maria Salete Joaquim (Titular).



Professor Dr. Jurandir Malerba (Titular).



Professora Dra. Heloisa Turini Bruhns (Titular).



Professora Dra. Josefa Barbara Iwanowicz (Titular).

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA-FEF- UNICAMP

Souza, Edilson Fernandes de

So89e      Entre o fogo e o vento: as práticas de batuques e o controle das emoções/  
Edilson Fernandes de Souza.-- Campinas, SP : [s. n.], 1998.

Orientador: Ademir Gebara

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de  
Educação Física.

1. Civilização-Vida e costumes sociais. 2. Antropologia social. 3. Etnicis-  
mo. 4. Rio de Janeiro (RJ)-História. 5. Lazer. 9. Dança. I. Gebara,  
Ademir. II. Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física. III.  
Título.

## AGRADECIMENTOS

Por mais pessoal que seja o processo de realização de um trabalho de pesquisa, um estudo em que se “pretende tornar conhecido” algo que até o presente momento é pouco dominado pela academia, não se concretizará no mergulho solitário do investigador. Várias pessoas e instituições, de alguma maneira, acabam participando direta ou indiretamente do contexto em que se inscreverá a produção do conhecimento.

Para a consolidação deste estudo, por exemplo, alguns indivíduos e instituições possibilitaram a construção da ponte “*Entre o Fogo e o Vento*” concretizada nas práticas dos batuques e o controle das emoções e, como de praxe, cabem os nossos agradecimentos. Agradecemos à CAPES/PICD pela concessão da bolsa de estudos, sem a qual o projeto de tese teria sido inviabilizado. De igual modo, nossos agradecimentos à Universidade Federal de Uberlândia e, em especial, à profa. Sigrid Bitter, pela confiança depositada em nosso projeto e à sua grande contribuição a esse estudo, no momento em que nos substituiu, por dois anos, para que pudéssemos concluir este trabalho. Da mesma maneira, agradecemos ao prof. Sidney Washington.

À Fundação Nacional de Arte-FUNART/RJ, principalmente ao empenho da bibliotecária Márcia Claudia, que nos permitiu o acesso à maior parte das fontes utilizadas nesta investigação e o Arquivo Público da Cidade do Rio de Janeiro, onde colhemos as primeiras impressões documentais que compõem o cenário de nosso estudo. Ainda no Rio de Janeiro, agradecemos à profa. Joana Angélica, que nos cedeu parte de seu pequeno acervo pessoal, sobre a arte de batucar.

Da Universidade Estadual de Campinas agradecemos ao Grupo de História do Esporte, Lazer e Educação Física e ao Grupo de Estudos em Norbert Elias, principalmente aos componentes Ricardo Lucena, Fernando Mezzadri, Kleber do Sacramento Adão e Edmundo Ribeiro, bem como aos colegas de doutorado Dagmar Hunger, Marcelo Proni, Constantino Ribeiro de Oliveira Júnior, Wanderley Marchi Júnior, Luiz Alberto Pilatti, pela contribuição dada ao tema desta investigação e a Lillian, do Serviço de Apoio ao Estudante - SAE, pelas reflexões que fizemos sobre as emoções. Da mesma maneira, agradecemos aos membros da banca de qualificação e da defesa da tese Dra. Sueli Terezinha F. Martins (UNESP/Bauru), Dr. José Maria de Paiva (UNIMEP), Dra. Maria Salete Joaquim (UNIMEP), Dr. Jurandir Malerba (UEM), Dra. Heloisa Turini Brunhns (UNICAMP), Dra. Josefa Barbara Iwanowicz (UNICAMP) e, ao orientador e amigo Dr. Ademir Gebara, que soube nos conduzir com dedicação e seriedade, estando sempre presente nas horas mais críticas de nossa estada em Campinas.

Por fim, agradeço à minha filha Tulane, pela paciência em ter um pai quase ausente durante os momentos mais críticos do doutoramento e, à minha querida esposa Roseane, por ter atribuído sugestões ao tema de pesquisa desde o seu início, bem como pela tarefa de compartilhar das emoções de um doutorando em plena lua de mel, cujo fruto foi a nossa filha Lidiane. São à elas a quem dedico em caráter especial este trabalho.

*Sou negro, contam que meus avós vieram de Luanda como mercadoria de baixo preço. Meu avô brigou como um danado nas terras de Zumbi; na capoeira e na faca, escolheu não leu, o pau comeu; ele não foi nenhum pai João, humilde e manso.*

*Mesmo vovó, vovó não foi de brincadeira, na guerra dos Malês ela se destacou, e na minha alma ficou o samba, o bamboleio, o batuque, o atabaque e o desejo de libertação.*

(Solano Trindade)

*Para minha mãe, meus irmãos e à memória do meu pai*

## RESUMO

Os antigos batuques têm sido explorados pela historiografia como exemplo de proibições feitas às etnias negras pelas leis municipais, no Brasil Colônia. Para um considerável número desses estudos, tais proibições visavam poupar a força de trabalho do escravo. Ao contrário dessas investigações, esta pesquisa privilegiou como tema central os batuques, considerando que as restrições impostas a eles se deram no sentido de controlar as emoções, como recurso de “civildade” no século XIX. Para tanto, utilizaram-se de códigos de comportamento social, direcionados a negros escravos e pretos livres, através das posturas municipais, fazendo emergir uma etiqueta cristã-católica em continuidade à civilização européia. No Brasil, os antigos batuques eram motivados pelo sentimento de ligação com a ancestralidade, herdada de um *habitus* estruturado pelas sociedades africanas. Os documentos escritos, orais e iconográficos demonstraram que esses batuques permanecem até hoje em nossa sociedade, com características religiosas e artísticas. Nestas últimas, o controle social das emoções e o autocontrole a ele associado foram fundamentais para o desenvolvimento de uma atividade artesanal de batuque, antes circunscrita às etnias escravizadas. A mudança lenta e gradual de uma arte artesanal de batuques para uma prática artística da dança afro foi possível mediante o processo de interdependência funcional entre negros e brancos, que participavam da sociedade escravista, como também a alteração das funções dos indivíduos no interior dos próprios batuques. Temos, portanto, um processo de integração da civilização africana com *habitus* ancestrais, constituindo uma nova sociedade.

## ABSTRACT

Since Brazil-Colony, the ancient “batuques” (generic name of black dances accompanied by percussion instruments) had been explored by historiography as an example of prohibitions expressed by municipal laws against black people. To a considerable number of studies, such prohibitions aimed to preserve slave labor strength. In opposition to those investigations, this research focused its central subject on the “batuques”, considering that the restrictions towards them were with the purpose of controlling the emotions, as a resource of 19th century “civility” . For that purpose, they managed to use social and behavioral municipal codes and rules directed specifically to black slaves and free black people, giving birth to a christian-catholic way of behavior, as a continuity to european civilization. In Brazil, the ancient “batuques” were motivated by the feeling of ancestry, inherited from a *habitus* structured by African societies. Oral, written and iconographic documents showed that those “batuques” are still alive nowadays, with artistic and religious characteristics. These last characteristics, with the emotional and social control, combined with the self-control, were fundamental to the development of a “batuque” as a “home” activity, formerly restricted only to slaves. The gradual and slow change from that primitive “batuque” to an artistic afro-dance was possible due to an interdependent functional process between black and white people, with the changing of each person’s function inside the “batuques”. So, we have now a integrated process of African civilization, with its ancestral *habitus*, bulding a new society.

## RESUMEN

Los antiguos batuques han sido explorados por la historiografía como ejemplo de las prohibiciones hechas a las razas negras por las leyes municipales en el Brasil Colonial. Para un considerable número de esos estudios, estas prohibiciones tenían como objetivo controlar la fuerza de los esclavos. Al contrario de esas investigaciones, este estudio privilegió como tema central los batuques, considerando que las restricciones impuestas a ellos se dieran en el sentido de controlar las emociones como “civilizador” en el siglo XIX. Entretanto, se utilizaban códigos de comportamiento social, direccionados a los negros esclavos y negros libres, a través de las posturas municipales, haciendo salir una etiqueta cristiana-católica en continuidad a la civilización europea. En Brasil los antiguos batuques eran motivados por el sentimiento de ligación con la ancestralidad, heredada de un *habitus* estructurado por las sociedades africanas. Los documentos escritos, orales y iconográficos demuestran que esos batuques permanecen hasta hoy en nuestra sociedad, con características religiosas y artísticas. En estas últimas, el control social de las emociones y el autocontrol asociado a él, fueron fundamentales para el desarrollo de una actividad artesanal de batuque, antes circunscrita a las razas esclavizadas. El cambio lento y gradual de una arte de artesanía de batuques para una práctica artística de danza afro fue posible por medio del proceso de interdependencia funcional entre negros y blancos que participaban de la sociedad esclavista, como también la alteración de las funciones de los individuos en el interior de los propios batuques. Tenemos por lo tanto, un proceso de integración de la civilización africana, con *habitus* ancestrales, constituyendo una nueva sociedad.

## SUMÁRIO

|                         |    |
|-------------------------|----|
| INTRODUÇÃO.....         | 01 |
| O Tema.....             | 01 |
| OMétodo e asFontes..... | 12 |

### CAPÍTULO 1

#### A EMOÇÃO DOS BATUQUES E A ETIQUETA RELIGIOSA NAS POSTURAS MUNICIPAIS.....

|                                                                       |    |
|-----------------------------------------------------------------------|----|
| 1.1. O Significado dos Batuques.....                                  | 25 |
| 1.2. Do Arquivo da Etiqueta Religiosa às Proibições dos Batuques..... | 30 |

### CAPÍTULO 2

#### AUTOCONTROLE E CRIAÇÃO ARTÍSTICA NAS PRÁTICAS DOS ANTIGOS BATUQUES.....

|                                                                                       |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 2.1. Das Funções Sociais ao Autocontrole nos Batuques.....                            | 57 |
| 2.2. Da Arte Artesanal dos Antigos Batuques à Prática Artística da Dança<br>Afro..... | 64 |
| 2.3. Do pagamento das Multas ao Pagamento dos Mitos no Autocontrole.....              | 76 |
| 2.4. O Manual do Espectador numa Dança Chamada Afro.....                              | 86 |

### CAPÍTULO 3

#### AUTO-IMAGEM E MITOS, CONTROLE E AUTOCONTROLE.....

|                                                                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.1. A Espetacularização dos Mitos Baseada na Auto-Imagem e no <i>Habitus</i><br>Depressivo.....     | 99  |
| 3.2. Dos Diretores-Coreógrafos na Posição de Outsiders aos Cursos de Controle<br>e Autocontrole..... | 114 |
| 3.3. Sobre os Conteúdos de Controle e Autocontrole na Dança Afro.....                                | 127 |
| 3.4. A Habilitação para o Controle dos Mitos.....                                                    | 137 |

## **CAPÍTULO 4**

### **RELIGIÃO E ESTILIZAÇÃO DOS GESTOS MÍTICOS NA DANÇA AFRO.....143**

#### **4.1. Dos Mitos da Religião de Batuque à Espetacularização na Dança Afro do Rio de Janeiro.....144**

#### **4.2. Do Primitivo ao Moderno e a “Polidez” dos Movimentos na Dança Afro do Rio de Janeiro.....157**

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS.....185**

#### **O Acesso aos Batuques.....185**

#### **O Perigo dos Batuques.....190**

### **FONTES E BIBLIOGRAFIA.....195**

#### **Fontes.....195**

#### **Bibliografia.....201**

### **NOTAS.....212**

### **APÊNDICE.....217**

#### **Os Batuques e o Privilégio das Fontes.....217**

## INTRODUÇÃO

### O Tema

*Entre o Fogo e o Vento*, onde estão situados os batuques e o controle das emoções, sugere algumas facetas de uma mesma problemática. Do lado do fogo, concentram-se pessoas sob pressão de olhares que não compartilham dos significados de sua civilização, como o negro, escravo no Brasil, que foi submetido à visão européia. E, sob pressão, o negro se viu acoado sob os olhares ardentes do europeu que queimavam em direção a seu corpo.

Com o vento -- o sopro -- que suavizava o queimor, o negro foi visto sobre o mesmo olhar do europeu como um desvalido e desprovido de qualquer comportamento “civilizado”; incapaz de mover-se sem a ajuda de seu senhor. Mas, ao lado do fogo ardente dos deuses, o negro suplicava, rezava e dançava ao som de tambores, como parte de sua auto-imagem e garantia de vida humana, pois tal comportamento constituía uma aprendizagem de sua organização social.

Mesmo voltado para o vento, o negro manteve-se firme com a sua forma peculiar de organização, ligado ainda aos seus ancestrais pela chama da força vital. Nessa circunstância, o fogo representava a impetuosidade dos deuses movendo-se com o vento a soprar em várias direções. O fogo era a emoção -- êxtase -- que descia sobre os corpos dançantes, e o vento era o movimento corporal mais suave, mais calmo, menos extrovertido, mais contido e mais polido.

O vento era a continuidade; era processo atingido pelo fogo sobre coisas, pessoas e

práticas que um dia serviram de bode expiatório para fazer valer o domínio de homens sobre homens. Enquanto processo, o vento podia ser um fenômeno em deslocamento, mas também ato concluído, na medida em que representava a prosperidade ou um fato consumado, como práticas orientadoras da vida social do negro.

Até o século XIX, o negro se encontrava sob dois olhares: o do europeu, proibindo legalmente seus rituais e o seu próprio olhar, buscando um entendimento acerca do que se passava com suas cerimônias de ancestralidade, com práticas que envolviam fogo e ar como partes da estrutura mágica. Práticas essas, mesmo sob o controle emocional, sempre estiveram e, ainda continuam, *Entre o Fogo e o Vento* que, de alguma forma, se situa em um espaço para servir de exemplo às gerações futuras.

Nesse contexto, tradições culturais africanas são atualmente protegidas pelo Estado, como se constata no artigo 215 da Constituição Federal de 1988. Mas, quando essas mesmas tradições são observadas na perspectiva da digressão de processos sociais, percebemos que elas e seus respectivos produtores passaram por severas restrições e controles em diferentes épocas da história da sociedade brasileira.

Nesse arsenal de proibições verifica-se que as práticas heterodoxas<sup>1</sup> compunham uma das mais expressivas preocupações dos códigos de leis com destaque especial para o artigo 157, do Código Penal de 1890 que, dentre outras, proibia a prática do espiritismo, a magia e os sortilégios.

Aliados a esses códigos de leis, manuscritos emitidos pelo clero sustinham a afirmação que essas práticas não só eram uma afronta à doutrina cristã, como indicavam a presença do demônio nessas atividades.

Os batuques são uma das práticas 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. É possível que dos batuques, caracterizados originalmente como práticas heterodoxas, tenham-se desenvolvido alguns aspectos estéticos, como a dança, parte da liturgia do culto ancestral.

Esta investigação trata 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 através 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. O estudo parte do princípio segundo o qual o controle sobre as práticas de batuques se dava com outros objetivos, para além de economizar as energias da mão-de-obra propulsora do sistema escravista objetivava estabelecer mecanismos de autocontrole da população negra.

Entretanto, a despeito da produção do conhecimento que trata de atividades ou práticas culturais das etnias negras, uma expressiva quantidade dessas investigações têm abordado as proibições sofridas por essas etnias, na perspectiva da relação existente entre a força de trabalho do escravo ou livre e a sua correspondência com o sistema econômico.

Ademir Gebara analisa essas proibições sob o argumento que as posturas municipais tentavam adequar-se à situação local, tendo referência na legislação nacional e eram, de algum modo, a garantia que os senhores tinham do cumprimento do trabalho pelo escravo. Isto é, o controle exercido sobre o escravo, que constava nas posturas, era a segurança que o sistema escravista resguardava, que os escravos não se ausentariam de mais um dia de labuta, por estarem praticando as cantorias, danças e os batuques.

A análise que Ademir Gebara faz das práticas de batuques e suas proibições, decorre do fato que o autor traça uma argumentação acerca das atividades de trabalho desempenhadas pelos escravos e pretos livres, em torno de uma legislação específica que data de 1871, portanto, sobre o mercado de trabalho livre, e não sobre as proibições dos batuques em si, como pretendemos discutir.

Ao lançar mão de exemplos sobre as proibições relativas aos batuques, no século XIX, na Província de São Paulo, o autor faz emergir uma discussão em torno da qual proibia-se os negros e pretos livres nesses eventos, com o objetivo de controlar a força de trabalho, cujos argumentos davam a entender que tais práticas desvirtuavam os trabalhadores de suas obrigações cotidianas.

A análise de Gebara também faz referência ao fato de que proibiam-se as práticas de batuques, mesmo quando promovidas pelo senhor -- dono dos escravos --, em sua própria fazenda ou residência, uma vez que teria, a princípio, direitos legais sobre o negro e suas atividades. De igual maneira, independente de os envolvidos serem ou não escravos, bastava que um preto livre tivesse na assistência de tais figurações, seria prontamente multado ou preso.

Sobre esses aspectos, Gebara conclui que pretendia-se não apenas controlar a mão de obra escrava, mas sim discriminar suas manifestações, e que o dono do escravo, caso consentisse o ajuntamento de negros em cantorias e danças, pagaria uma multa ou seria preso, porque ele seria, em última instância, o responsável pelo cumprimento da lei e, portanto, negligente se consentisse esses ajuntamentos.

Assim, o autor reforça a idéia que algumas proibições como as práticas de dança e batuques não podem ser interpretadas como sendo um controle para que o escravo não fosse desviado de sua atividade porque, quanto a esse respeito, existiam posturas que previam multas e prisão para aqueles que “permitissem ou induzissem” o escravo em funções que não fossem relativas ao trabalho.

Sua análise também aponta que, em alguns casos, a música praticada pelos escravos era objeto de interdição pelas posturas, no capítulo em que falavam da moral pública, articulando-se isso à “obscenidade”. Diante desse fato, Gebara parece não entender porque a dança praticada pelo escravo pertencia ao capítulo da moral pois, segundo ele *“...tanto o homem livre quanto os escravos costumavam dançar e tocar música, e é difícil entender em que medida a imoralidade existia, apenas quando escravos estivessem dançando”*.<sup>2</sup>

Diante dessa reflexão somos levados a acreditar que é provável que a proibição só se efetuava com as danças e cantigas dos escravos, por não ser algo comum em termos de divertimento. Talvez se tratasse mesmo de comoções e impulsos que não se viam nas músicas e danças, quando praticadas pelos homens livres, que gozavam de algum prestígio social.

Muniz Sodré evidencia que os negros jogavam nos interstícios ideológicos do sistema, ao se utilizarem das estratégias de batuques como pano de fundo dos ritos mágicos dos ancestrais, colocando essas práticas como elemento de resistência à cultura dominante, pois segundo ele, “...a cultura negro-brasileira emergia tanto de formas originais quanto dos vazios suscitados pelos limites da ordem ideológica vigente”.<sup>3</sup>

O autor pressupõe um sistema econômico que ideologicamente sustentava toda uma produção cultural, e que ao deixar falhas, pela própria estrutura de sua composição no sistema de troca de bens e serviços, os negros se aproveitavam para terem experiências em suas crenças. Talvez aqui também, Muniz Sodré queira dizer que eram nos momentos de “folga” dos escravos que estes batucavam, e como sustentavam com a sua força de trabalho todo o sistema escravista, seriam vez ou outra, impedidos de se envolverem nos ajuntamentos dos batuques.

No mesmo estudo, o autor deixa escapar que talvez os batuques tenham sido proibidos a partir da reestruturação da sociedade no século XIX, com a vinda da Missão Francesa e, com ela, as reformas de ensino, da arquitetura, as concepções científicas, artísticas e as normas de etiqueta e de boas maneiras, como elementos significativos na “culturalização” das elites” brasileiras.

A análise não deixa claro em que perspectiva foram criados textos de proibição dos batuques, em 1814, data em que o autor aponta como os primeiros anos de proibição. No entanto, deixa transparecer que, enquanto os jesuítas não descobriram que nas práticas de batuques os negros ritualizavam os deuses, aconselhavam essa atividade para que ressaltassem suas diferenças étnicas e extravasassem suas energias.

De qualquer modo, como a investigação não se posiciona entre os dois tipos de análises, como fio condutor, fica difícil determinar quais teriam sido então os motivos que resultaram na proibição dos batuques. Segundo o autor, foram produzidos textos referentes ao assunto na primeira metade do século XIX.

Entretanto, diante dos argumentos de Muniz Sodré, frente à proibição dos batuques e, ao analisarmos a obra sobre a “Verdade Seduzida”, tudo nos leva a pressupor que a vertente que mais se aproxima do pensamento do autor seja mesmo a ordem econômica, que teria proporcionado qualquer proibição com respeito à vida cultural do negro no Brasil.

Contudo, as pistas deixadas por Muniz Sodré são de extrema importância no contexto de nossa investigação. De alguma maneira, ele nos lembra de uma reorganização nos hábitos da sociedade no século XIX, com a veiculação de códigos de comportamento, como, por exemplo, a etiqueta e boas maneiras que, provavelmente, teriam sido introduzidas com a vinda da família real ao Brasil e toda sua corte.

Por outra parte, Gioconda Lozada, ao tratar da presença do negro na região de Cantagalo, mais especificamente em Nova Friburgo, fala da participação que os negros tiveram na vida sócio-econômica da cidade, ressaltando as diversas funções que o segmento escravo desempenhava no contexto urbano, bem como a contribuição que eles davam à produção realizada pelos imigrantes.

A autora argumenta que tudo girava em torno da fazenda de café, como os hotéis, a estrada de ferro e o próprio comércio, ressaltando que era nas fazendas que os escravos se faziam muito presentes, como os construtores de toda a riqueza, que mantinham em

movimento a vida social e econômica, não só em Cantagalo, como em todo o país.

Neste contexto, Lozada faz sua discussão em torno da legislação referente aos códigos de posturas enquanto leis municipais, retirando desses códigos as proibições e restrições que foram feitas aos escravos ou pretos livres. Essas proibições, segundo ela, faziam alusão à circulação de negros e seus ajuntamentos, na iminência de antever as fugas e insurreições.

No código de posturas, aludidas no estudo de Lozada, tal qual apresentadas por Gebara, também se constatou que foram feitas proibições às danças, cantorias e aos batuques mas, para além de serem divertimento dos negros, a autora acredita que poderia ser mesmo, “...um ritual religioso da cultura negra, reprimido através da lei para apagar da memória dos cativos as suas raízes e os elos que poderiam conservar a sua identidade...”.<sup>4</sup>

Com isso há uma tentativa da autora romper com os limites de uma economia da força de trabalho em relação aos batuques, muito embora sua discussão, no transcorrer do estudo, seja na direção sócio-econômica da presença do escravo na produção de bens e serviços nos espaços urbanos.

A autora destaca ainda que havia uma preocupação das autoridades, tanto da província quanto dos municípios, em relação às “insurreições e levantes”, que poderiam ter origem nos ajuntamentos dos escravos, por ocasião dos batuques. As suspeitas de levantes ou insurreição articuladas em práticas religiosas ou de batuques, segundo ela, teriam fundamento porque, na mesma época em que houve a Rebelião dos Malês na Bahia, em 1835, teria havido uma certa “movimentação de escravos em Nova Friburgo”, o

que certamente coincidiu com a publicação de códigos de posturas naquele município.

Mas, levando a efeito os ajuntamentos de negros em torno dos batuques, no intuito de se rebelarem contra os seus senhores, a questão que se coloca é a que foi, de alguma maneira, apresentada anteriormente por Gebara. Isto é, por que então essas práticas de batuques eram proibidas mesmo quando promovidas dentro das residências, tabernas ou fazendas dos próprios senhores -- donos dos escravos -- uma vez que, estando no recinto privado, os negros não poderiam articular nenhuma rebelião, pois estavam sob a vigilância de seus donos.

Neste contexto, investigações como as de Clóvis Moura<sup>5</sup> e Roberto Moura<sup>6</sup> também comungam até certo ponto com a tarefa de explicar as restrições e proibições de práticas culturais das etnias negras, como as de batuques, na vertente de uma economia da força de trabalho.

Clóvis Moura, no entanto, admite que outras instâncias devem ser objeto de preocupação teórica, quando se trata dessa relação entre escravos e senhores de engenho como, por exemplo, as relações extra-econômicas e extra-legais que se verificam de um lado no tronco, no açoite, na cristianização compulsória, na etiqueta escrava com relação aos senhores e, de outro, o assassinio de senhores e feitores, as fugas individuais e coletivas, as formações de quilombos e o aborto provocado pela mãe escrava, etc.

Esses dois aspectos representam para Clóvis Moura a projeção da “*racionalidade do sistema*” e que confere uma totalidade, uma unidade do escravismo que gerou condições objetivas e subjetivas para a superação do próprio sistema.

Ao contrário da racionalização do sistema escravista, como afirma o autor, o que se vê por outra ótica, é um processo que se civiliza em uma longa duração. Esses dois aspectos fazem parte de um movimento contrário e indesejado pelos senhores de escravos, e que compõe uma direção cega e descontrolada pelas forças compulsivas da relação escravista e “civilizadora” do europeu.

Contudo, dois pontos são aqui tomados de empréstimos em atenção aos aspectos extra-econômicos e extra-legais que podem ser referendados na emergência da etiqueta escrava em relação ao senhor e ao processo de cristianização instaurado, que compõem objeto da mesma retórica; isto é, uma etiqueta que pretendia controlar as paixões e as emoções provindas do transe ancestral para a introjeção da crença cristã-católica.

Considerando essas relações extra-econômicas e extra-legais, no âmbito das investigações sobre escravos e senhores de engenho, aludidos por Clóvis Moura, uma aproximação possível, com respeito às proibições de atividades, como as dos batuques, talvez devesse ser feita no campo teórico do lazer.

Mas, entendendo o lazer não como uma simples oposição ao trabalho em que, por exemplo, os negros procuravam aliviar, em seu tempo livre, as tensões geradas pelo escravismo, mas sim, como um momento em que as etnias negras buscavam a ligação emocional com os ancestrais.<sup>7</sup>

Como veremos, o que se tinha nos antigos batuques, era a comoção generalizada pelos indivíduos que figuravam em tais práticas. Essa comoção -- excitação --, versada em transe, não seria para aliviar as tensões impostas pelo trabalho escravo, mas para aproximar as etnias da sua crença na ancestralidade e, portanto, o sentimento de estarem

ligadas aos seus antecessores, encontrando nos batuques a emoção de que necessitavam.

Diante dessa breve passagem por esses estudos, consideramos que os mesmos se utilizaram dos batuques e suas proibições como técnica para discutir as relações que se estabeleceram entre o trabalho e o não trabalho, a resistência versus a subserviência dos escravos em relação aos seus senhores, diante de uma configuração escravista.

Apesar de as práticas de batuques e suas proibições aparecerem como elemento periférico no contexto desses estudos; de serem lembradas como resíduo de uma dada formação social, pressuposta de uma esfera econômica, isso demonstra, de algum modo, que essas práticas são bastante relevantes como problema sociológico no temário sobre a presença do negro na sociedade brasileira, e que não lhe foi dada a devida atenção.

Entretanto, os autores ligados à vertente de uma economia da força de trabalho, para explicar as restrições impostas aos batuques, reconhecem que essas proibições são sujeitas a outras interpretações que não sejam por essa ótica, o que permite a aplicação de um outro modelo teórico para verificar o conteúdo e a forma tanto das proibições quanto ao conteúdo e à forma dos batuques.

Também é possível verificar que as conclusões a que chegaram esses estudos foram possibilitados mediante, talvez, a um único equipamento teórico, disponível na época de suas investigações. E, ao avançarem em suas pesquisas, acabaram esbarrando em aspectos aparentemente subjetivos, onde a teoria não correspondia com a propriedade que a análise necessitava. Portanto, trata-se aqui de uma revisão crítica acerca do que constavam os conteúdos dos batuques e as motivações que proibiam sua prática.

A nossa referência são aos batuques que foram proibidos na cidade do Rio de

Janeiro, no século XIX, tendo sua continuidade no século XX, e os assumimos como ponto central de discussão em nosso estudo. É por intermédio deles que pretendemos compreender as linhas discursivas que foram enunciadas nos códigos de posturas, e que serviram de fonte para um considerável número de investigações sobre o negro na sociedade brasileira.

## **O Método e as Fontes**

Os estudos que até o presente momento falaram dos batuques, sob o enfoque de teorias orientadas por uma visão sócio-econômica, não levaram em consideração os conteúdos que emergiam de suas práticas, porque não o tiveram como tema central de investigação, mas como exemplos de proibições por que passaram os negros no século XIX.

No entanto, como as práticas de batuques e o controle das emoções são o nosso principal interesse, para resolver essa temática, fez-se necessário responder algumas questões de ordem teórica, para compreendermos em que perspectiva encontra-se o problema de nossa investigação. Primeiro, o que entendemos por sociologia configuracional ou teoria de processos civilizadores e, em que sentido essa metodologia contribuiu para o estudo proposto. Segundo, na ótica dessa metodologia, quais as fontes que apontaram evidências quanto ao controle das emoções nas práticas de batuques no decorrer do desenvolvimento da sociedade brasileira, particularmente no Rio de Janeiro, e

o que essas fontes revelaram em relação à flexibilidade na compreensão dessas práticas no cotidiano.

A investigação desse tema na ótica de processos civilizadores, nos indicou algumas ocorrências na curva da história, com relação às mudanças de sentimento que envolveram práticas das tradições culturais das etnias negras em nosso país; revelando, também, como essas mudanças foram estruturadas e expressas nas esferas da legislação federal, estadual e municipal, bem como em documentos do cotidiano, como representações da sociedade.

A análise contribuiu para o alargamento da própria teoria de processos civilizadores e seus efeitos junto à essas práticas étnicas, incluindo as múltiplas formas de “civilizar”, seja na elaboração das condutas, na restrição das próprias práticas ou no controle das emoções de indivíduos e estrutura de sua personalidade.

Neste sentido, um dos requisitos básicos para a teoria de processos civilizadores e que tomamos de empréstimo, não foi seu mero caráter de temporalidade demarcado por cem, duzentos ou trezentos anos, mas sim a especificidade com que os fenômenos sociais são tratados na rede de configurações que possam se estabelecer às várias gerações de indivíduos.

Nessa perspectiva, ao trabalhar com a teoria sociológica configuracional, o pesquisador deve se distanciar das abordagens históricas que se interessam por processos sociológicos de curta duração, pois, o que para a abordagem histórica tradicional, um século pode representar um longo período, *“em termos sociológicos processuais pode ser considerado como um período de tempo de curta duração”*<sup>8</sup>.

O que movimenta a longa duração nessa metodologia, quando se estuda pessoas

em movimento e não objetos, é a interdependência configuracional e o poder compulsivo a ela associado, e que emanam dos indivíduos que compõem a teia dessas relações sociais.

Nesse sentido, isso pressupõe uma visão de sociedade que requer três hipóteses ou uma tríade de controles básicos, sendo: a) o controle que a sociedade desenvolveu sobre os aspectos extra-humanos, que dizem respeito ao conhecimento científico e tecnológico atingidos; b) o controle dos acontecimentos interpessoais; o estágio atingido pela sociedade em sua organização social; e c) o nível de autocontrole atingido pelos indivíduos pertencentes a esta sociedade.

O problema de pesquisa que estamos propondo compõe os dois últimos níveis de controle e entendemos que o controle social é a coerção que os membros de uma mesma sociedade exercem uns sobre os outros, mediante as funções que desempenham e o autocontrole, a coerção que esses indivíduos exercem sobre si mesmos, num esforço contínuo para diminuir o impacto e a pressão exercidos na teia de suas relações sociais.

No processo civilizador, o autocontrole é mais decisivo porque cada indivíduo poderá sublimar seus impulsos de muitas maneiras, muito embora o resultado do impacto seja, na maior parte das vezes, um processo cego e que somente poderá ser percebido quando considerado um período longo de existência das práticas desenvolvidas por outras gerações.

A partir dessa tríade, esse método de investigação incorporou vários conceitos para atender a especificidade de temas que compõem os processos civilizadores. O conceito de *habitus* foi um deles, e aparecerá freqüentemente em nosso estudo, indicando a permanência do passado no presente, entre práticas que ocorreram em séculos anteriores e

foram proibidas mantendo-se hoje, basicamente, com as mesmas características.

O conceito de *habitus* junto ao de individualização, representa um papel muito importante quando se pretende escapar de abordagens dicotômicas, ao tratarem de temas como indivíduos e sociedade, que são comumente debatidos entre os sociólogos, da mesma maneira que esses conceitos facilitam a observação num período longo de duração de uma determinada sociedade.

É que o *habitus* compõe os traços mais marcantes e mais significativos dos indivíduos que participam das relações interpessoais de sua sociedade e que caracteriza a interdependência, onde o indivíduo constrói seu sentimento de ligação com a sua unidade de sobrevivência, sendo a tribo ou um Estado que atingiu um alto grau de complexidade.

No processo de individualização, o ser humano adquire traços comuns do conjunto de códigos pertinentes à sua unidade de sobrevivência e é capaz de, a longo prazo, alargar esse sentimento a outras gerações de indivíduos, numa espécie de transmissão simbólica, conferindo um caráter dinâmico à identidade do grupo ao qual pertence.

Assim, estudar as práticas de batuques e por extensão a dança afro<sup>9</sup> numa perspectiva configuracional de processos civilizadores, pressupõe a compreensão de dois movimentos, sendo um que se articulou a partir do século XVI, com o transporte, pelos europeus, dos primeiros indivíduos africanos de diferentes etnias negras, para o Brasil; o outro, a configuração que as etnias compunham, era mantida por uma relação de poder na qual seus indivíduos se articulavam em torno do *habitus*, fundamentado na ancestralidade.

Nesse contexto, diante de fontes empíricas, verificamos que o processo de restrição -- civilizador português -- em relação às práticas de batuques, indicou que o

desenvolvimento social nesta direção produziu um movimento contrário a essa forma de controle das emoções, servindo de equilíbrio entre os membros de nossa sociedade. Esse movimento contrário de controle das emoções observadas em público pode ser percebido em algumas atividades, como na música, no teatro e na dança, com suas inúmeras formas de representação.<sup>10</sup>

Assim, o estudo de práticas religiosas e corporais, como os batuques, foi orientado na perspectiva da digressão social, fazendo-se uma excursão no interior da própria sociedade, para se poder analisar, comparativamente, quais modificações foram incutidas e incorporadas como gestos socialmente aceitáveis no processo de desenvolvimento da sociedade brasileira.

No caso de nossa sociedade, algumas restrições corresponderam, até certo ponto, às mudanças de mentalidade imprimidas na Europa, que fizeram aflorar o controle das paixões e da conduta humanas, atravessando um longo período, que correspondeu ao desenvolvimento de processos civilizadores, naquele Continente.

Nessa perspectiva de análise, foram três os postulados que orientaram esta investigação, sendo: a) o controle exercido sobre as práticas de batuques, por ocasião do desenvolvimento da sociedade brasileira, se deu com o objetivo de coibir os impulsos provenientes das emoções propiciadas pelo transe ancestral das etnias negras -- uma proibição de fundo religioso e não econômico --; b) a espetacularização dos mitos<sup>11</sup> através da dança afro, contemporaneamente, cumpre uma função mimética<sup>12</sup> na canalização das emoções provindas do transe ancestral, que se fazia presente nas práticas religiosas dos antigos batuques; e c) a espetacularização dos mitos, no momento em que se

tornou socialmente aceitável, conferiu um caráter “civilizado” às instituições religiosas que fazem cerimônias aos ancestrais, como o candomblé<sup>13</sup>.

Para compreendermos o movimento contrário às restrições impostas aos batuques, foi necessário arcar com uma abundância de material empírico, sem o qual teria sido impossível verificar a mudança de comportamento em relação ao controle das emoções.

Contudo, se algumas pesquisas trataram de modo superficial as práticas de batuques no século XIX, utilizando-se de fontes como as leis nacionais e as posturas municipais, para investigarmos hoje essas práticas, foi necessário ampliar o volume de material empírico a ser analisado.

Diante das hipóteses levantadas, as fontes que utilizamos nesse estudo foram escritas - manuscritos ou impressos, orais e iconográficos, como: Constituições Federais, Código Penal, posturas municipais, projetos de leis, ofícios, promessa de compra e venda de escravos, narrativas de viagens, cartas de visitantes, livros, programas de cursos, plano de aula, certificados, releases, folders, filipetas e cartazes de espetáculos, recibos de pagamentos, jornais, entrevistas<sup>14</sup>, fotos e vídeos.

Para coleta desse material percorremos o Arquivo Público da Cidade do Rio de Janeiro, a Biblioteca Nacional e, principalmente, a biblioteca da Fundação Nacional de Arte- FUNART/RJ, de onde conseguimos as principais fontes que se referem à espetacularização dos mitos e à prática de batuques no século XX. Nesta direção, percorremos ainda Universidades, escolas, clubes, associações classistas e academias de ginástica.

Diante dessas fontes e trilhando pela ótica da teoria de processos civilizadores, nosso plano de redação é composto da seguinte maneira: no primeiro capítulo analisamos, por um lado, o significado dos batuques na perspectiva dos seus batuqueiros -- negros escravos e pretos livres --, que tinham nessa prática a forma encontrada para retornar ao convívio dos ancestrais divinizados despertando, para isso, o transe enquanto elemento propiciatório da ligação com a sua origem. Essa ligação com os antepassados era um fator preponderante na estrutura das sociedades que compunham a civilização subsahariana -- África Negra --, tendo como um dos elementos de integração o respeito pela sua linhagem e a crença em ritos mágicos, com a incorporação dos deuses em seus indivíduos.

Por outro lado, os europeus “civilizados”, ao depararem-se com os batuques, designaram-nos de ajuntamentos de negros, que incomodavam os concidadãos pelos falatórios e cantorias ritmados pelo tambor e que, tratando-se de comportamento não “polido”, deveria ter sua prática proibida.

Nessa perspectiva, analisamos as posturas municipais<sup>15</sup>, como um documento importante no controle geral sobre a vida dos negros escravos e pretos livres no século XIX, tendo como foco principal de restrição as práticas dos batuques, na direção do processo civilizador europeu.

E, para subsidiar a compreensão que essas práticas foram proibidas em função de um controle das emoções e não de uma economia da força de trabalho escravo, analisamos não só as posturas municipais, como também outros documentos que nos dessem pistas da formalidade empregada na comunicação da época.

Os enunciados que aparecem nas inscrições das posturas municipais e outros

documentos, como promessa de compra e venda de escravos, nos remeteu à noção de arquivo, fazendo-nos ver que emanava desse arquivo uma etiqueta cristã-católica, que promovia as restrições emocionais propiciadas pelos antigos batuques, via um discurso jurídico.

No segundo capítulo, nosso objetivo foi o de identificar, a partir dos enunciados postos pelas posturas municipais, os incômodos causados pelos antigos batuques, no século passado e encontrar na dança afro praticada no Rio de Janeiro, os mesmos enunciados ou próximos a eles, que enfatizam a eficácia dos batuques presentes nos manuais do espectador de grupos que desenvolvem essa arte, no século XX.

O capítulo centra-se, portanto, na análise comparativa entre as diferentes fontes produzidas por Diretores-Coreógrafos e dançarinos-atores da dança afro que tenham, a partir de seus escritos, os mesmos enunciados atribuídos às práticas dos antigos batuques pelas posturas municipais, no século XIX, conferindo-lhe o significado de sua auto-imagem.

Na transposição das práticas dos antigos batuques à prática artística da dança afro, o capítulo analisou, basicamente, 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.

Com o aumento do nível de autocontrole emocional alcançado pelas etnias negras, frente às práticas dos antigos batuques, as muitas que os indivíduos envolvidos nesses

ajuntamentos recebiam no século passado, passaram a ser, lentamente, convertidas em pagamentos dos serviços prestados por dançarinos-atores e Diretores-Coreógrafos em eventos promovidos com a finalidade de representar, teatralmente, os mesmos mitos que incorporavam os indivíduos nos antigos batuques.

Nessa parte do trabalho, a nossa compreensão foi que, com o aumento das funções sociais e a crescente cadeia de interdependência funcional das etnias negras na esfera escravista, a concepção de arte e de artista foi alterada significativamente. Deixando de praticar uma atividade artesanal, orientada por uma identidade grupal e religiosa, as etnias passaram a desenvolver uma arte que se aprimorou, tanto em sua produção, composição técnica -- sua forma --, como em seu conteúdo.

A análise apontou que, após um longo período de tempo, em decorrência dessa mudança lenta e gradual, surgiram composições coreográficas articuladas com espetáculos míticos, que traduziam informações sobre o universo dos deuses africanos cujos textos explicavam o drama que seria representado. As ações dramáticas passaram a ser representadas através da dança e seus respectivos controladores dos mitos, que correspondiam com os Diretores-Coreógrafos e dançarinos-atores, habilitados para esse tipo de representação teatral.

O capítulo ainda analisou a forma encontrada por Diretores-Coreógrafos e dançarino-atores para “civilizar” os gestos míticos dos deuses africanos, demonstrando que os espetáculos que apresentavam não tratavam da incorporação demoníaca, atribuída pelo cristianismo às atividades dos antigos batuques, mas sim dos deuses que serviram de orientação cotidiana dos negros tanto em África quanto no Brasil.

Já no capítulo três, objetivamos apresentar uma discussão sobre os espetáculos teatralizados por Diretores-Coreógrafos e dançarinos-atores e a relação que esses espetáculos têm com o *habitus* depressivo dos afro-brasileiros.

As fontes que analisamos neste capítulo foram compostas pelos documentos produzidos pelos grupos de dança afro, no Rio de Janeiro, e os depoimentos, que evidenciam a teatralização dos ancestrais como uma alternativa encontrada para que as etnias negras representassem uma forma peculiar de conceber as sociedades africanas e seu declínio com o advento da escravidão.

A nossa análise constatou que, através da sistematização de narrativas míticas, os diretores-coreógrafos e dançarinos-atores criaram repertórios coreográficos que se tornaram temas clássicos da dança afro. E, ao espetacularizarem essas narrativas, deram continuidade à função de contadores de histórias, como os escravos que viveram no século passado tinham essa mesma função.

Como contadores de histórias míticas e representantes de uma classe desfavorecida -- *outsiders* --, esses indivíduos atravessaram fronteiras com sua arte de batuque para oferecerem seus serviços artísticos em clubes, academias de ginásticas, associações classistas e em universidades públicas e privadas. Ao fazerem isso, sistematizaram conteúdos que, segundo eles, poderiam esclarecer os principais temas ligados à dança afro, tanto no que se refere aos aspectos práticos de cenas dramáticas realizadas a partir dos gestos dos deuses africanos, como também os aspectos antropológicos de África Negra, para compor um currículo que comportasse uma formação básica para o técnico em controle dos mitos.

Por fim, no capítulo quatro, fizemos uma análise comparativa entre a arte artesanal da dança no candomblé e a atividade artística de diretores-coreógrafos e dançarinos-atores da dança afro, praticada no Rio de Janeiro. As fontes orais e escritas fundamentaram a análise comparativa que demonstrou a sensibilidade dos artistas em se manterem em autocontrole diante das danças dos orixás, as quais têm os mesmos simbolismos nas instituições religiosas em que são cultuados os deuses africanos.

Os depoimentos revelaram o nível de envolvimento e distanciamento alcançado por diretores-coreógrafos e dançarinos-atores, ao trabalharem com as expressões corporais dos ancestrais divinizados, utilizando-se de recursos rítmicos e cânticos para exporem esses deuses em espetáculos teatrais.

Nossa análise detectou ainda que o processo iniciático que envolve os adeptos da religião é o elemento fundamental no distanciamento que os artistas encontram em relação aos princípios sagrados. Nesse processo a dança tem um caráter formativo, de comunicação social da hierarquia sacerdotal, de pais e mães-de-santo e da presença dos deuses entre seus descendentes iniciados.

Nesse sentido, compreendemos que a dança no candomblé é executada em torno de um mastro que centraliza o poder mágico. Os que dançam e cantam em torno desse mastro, são, por princípio, iniciados no culto dos orixás, devendo-se por isso, descontrolar-se por ocasião do transe ancestral, que possibilita uma boa parte da dança no contexto sagrado -- o que relembra os antigos batuques. Nos depoimentos, os diretores-coreógrafos falam da perda de espaço que a dança afro enfrenta por estar descompromissada com esse ambiente, necessário para a dança dos orixás no candomblé.

Através da análise, verificamos que a partir do autocontrole desenvolvido no processo social brasileiro, os diretores-coreógrafos e dançarinos-atores co-denominavam a arte da dança afro, “polindo” os gestos ancestrais em espetáculos de teatro e em salas de aulas, para diferirem uma dança sagrada executada no interior do candomblé de uma expressão artística. Nessa diferenciação, geram-se tensões no interior do próprio âmbito da dança, onde os artistas “disputam” espaços cênicos para reafirmarem um gesto ancestral mais “polido” ou mais rústico e, com isso, indicar ora a modernidade presente em seu estilo de dança, ora para dizer da fidelidade étnica, através dos gestos “primitivos”. Com essa “disputa” de espaço cênico, os diretores-coreógrafos e dançarinos-atores da dança afro do Rio de Janeiro criaram gestos que caracterizavam “polidez” e “primitividade”, como também outros conteúdos que imprimiam a necessidade de nomenclaturas para uma atividade artesanal de batuques que se transformou em arte de dançar afro.

## **CAPÍTULO 1**

### **A EMOÇÃO DOS BATUQUES E A ETIQUETA RELIGIOSA NAS POSTURAS MUNICIPAIS**

Nessa sociedade aristocrática de corte, pré-nacional, foram modeladas ou, pelo menos, preparadas partes dessas injunções e proibições que ainda hoje se percebem, não obstante as diferenças nacionais, como algo comum ao Ocidente. Foi delas que os povos do Ocidente, a despeito de suas diferenças, receberam parte do selo comum que os constitui como uma civilização específica”<sup>16</sup>.

Este trabalho toma como referência as práticas de batuques que ocorreram no século XIX, na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro e, o objetivo deste capítulo, concentra-se, primeiramente, em identificar essas práticas de batuques por dois olhares: o do negro escravo e preto livre que promovia essa atividade e o do europeu, que se mantinha à distância.

A nossa análise detecta que, com a repulsa dos europeus por práticas como as que ocorriam no século passado, 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 faziam parte de um arquivo de documentos regido por uma etiqueta religiosa, e o estudo mostra que essa etiqueta fundamentava os enunciados que restringiam os batuques por emergir deles fortes emoções dos negros ao

ritualizarem seus antepassados através de ritmos, cantorias e danças.

Apesar das proibições impostas aos praticantes dos batuques pelo civilizador europeu, vemos que os batuques continuaram sendo praticados não apenas como ritos religiosos dos negros, como também em atividades artísticas, pois a prática de cultos ancestrais faziam parte das inúmeras sociedades africanas que compunham a África Negra.

### **1.1. O Significado dos Batuques**

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 se deparar com essa palavra.

O batuque, que é compreendido hoje como qualquer tipo ou espécie de som, no século XIX, representou 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, junto ao 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, a palavra 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 europeus, 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.<sup>17</sup>

Nesse contexto, um dos aspectos que nos chama a atenção no conteúdo da africanidade -- e que preferimos nominá-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 revigoramento 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 subsaharianas. Tudo nos leva a crer que o culto dos ancestrais, como as práticas religiosas nos antigos batuques, serviam 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, através 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.<sup>18</sup> De maneira que o sentimento, a emoção, experienciada 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. Este 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*”.<sup>19</sup>

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, em forma de *ilá*<sup>20</sup>, soado 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 através 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 o ritual, e que faziam daquele momento um espaço de aprendizado, baseando-se nas histórias contadas através 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 seriam preparados por banhos e infusões que lhes garantiam o acesso ao poder mágico. Esses banhos ocorriam em locais públicos, como em 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 antepassados, quando o comportamento “civilizado” do europeu pretendia banir de seu convívio, a própria representação da morte.

É possível também que a posse 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, praticante dos batuques, perdia o controle de seus movimentos corporais, deixando-se levar pelos impulsos das divindades.

Os aspectos do “caráter primário de sensibilidade”, expressos pelos movimentos bruscos da musculatura -- o transe --, indicava o restabelecimento dos indivíduos com as suas sociedades de origem. E esta 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 ligado 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 esta 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 momento, à distância, a despeito da narrativa que se segue: *“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”*.<sup>21</sup>

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 à distância pelo inglês “civilizado”, foram exercidos para conter as emoções que eram abertamente experienciadas 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 consideradas práticas de conduta “civilizada”.

Art. 31 -- Fica proibido nas casas de bebidas, tabernas, ou outros lugares publicos, ajuntamentos de pessoas com tocatas, danças (...) Dono da casa será multado em 30\$rs e sendo em lugar publico cada hum dos infratores em 6\$rs e recolhido a prizão até o pagamento da...<sup>22</sup>

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.<sup>23</sup>

Considerando a filologia brasileira, provavelmente transcrita sob a ótica européia, a palavra batuque, indica a ação ou efeito de batucar; fazer barulho. Ao mesmo tempo em que 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. Neste 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 fugidos, 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,<sup>24</sup> 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”, na medida em que seu conteúdo eram sapateados e falatórios em público, ou seja, exatamente o que contradizia uma atitude “polida”, pretendida na época. Há de se supor que havia alguma forma de intensificação emocional através do transe, nestas figurações de negros escravos e pretos livres caso contrário, não teriam sido objeto de interdição sob a justificativa de “incomodarem aos concidadãos”.

Art. 18 -- Fica proibido, dentro das Casas - Chacaras fora de horas, batuques, Cantorias e danças de pretos, q. possam encomodar a vizinhança, sob pena de 50 açoites em cada hum dos pretos, q. nisso intrecerem, ou pagara o dono da Chacara ou Casa 10\$ rs”.<sup>25</sup>

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 músicas melódicas 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.

Dentre 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 ensurdecadora 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...<sup>26</sup>.

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 desarmonioso, 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-pipas” que a ocasião permitia, “...o *nosso admirável moleque das cambalhotas, (...) brilhou pela agilidade e sinuosidade de seus movimentos*”.

Nas práticas dos batuques, não era apenas possível observar os movimentos espetaculares dos mais criativos, tomados pelo som dos “tambores-pipas” 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 rufã dos tambores, seguidos das cantorias de “duas ou três estrofes”.

Neste 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...”*.

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

Isto 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 a 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 a dança que era executada, segundo a narrativa, por uma única pessoa ao centro do círculo, que após sua exibição era revezada por outra.

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”*.<sup>27</sup> Por outro lado, como veremos, uma prática artística de forma autocontrolada pelos seus praticantes, demonstra a continuidade de culto ao ancestral através de ritmos, canto e dança, 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; onde havia comoção e transe, portanto, prática não civilizada que deveria ser proibida.

É na perspectiva de exaltação emocional, emergida dos batuques, que caminha esta investigação. Tomamos aqui, como exemplos, o transe evidenciado em seus praticantes, em espaços públicos, nos momentos de “folga” do trabalho escravo ou como pretos livres após ou durante seus afazeres cotidianos, no século passado. Parte desses batuques continuaram no século XX, com uma estética veiculada a partir do autocontrole emocional, atingido pelos seus novos praticantes.

Contudo, no caso dos antigos batuques, os aspectos do “caráter primário de sensibilidade” estiveram, durante algum tempo, obscurecidos por falta de estudos que, até agora, não o tiveram como tema central de investigação. Mas, dado o discurso das posturas municipais que enunciaram suas proibições, para que não incomodassem os concidadão pelos prováveis “falatórios”, podemos supor que ali, de fato, havia alguma demonstração emocional desse tipo.

Torna-se também evidente que as posturas municipais não apenas proibiam as práticas de batuques, como outros comportamentos que pusessem em riscos ou, o que era mais provável, incomodassem a vida dos cidadãos. Mas, torna-se claro também que as proibições impostas pelos códigos das posturas dirigiam-se, na maior parte das vezes, aos negros escravos ou pretos livres e pretendia manter um controle geral sobre os mesmos.

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

Durante longo período de tempo as nações européias a par de sua ascendência sobre as nações não 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”<sup>28</sup>. Assim, é possível pensar num processo civilizador que atravessou várias sociedades européias e entrou 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”, foram as configurações religiosas, através das ordenações e a sua interdependência com o Estado, implantados 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. Pagavam-se aos indivíduos em nome de “Deus e ao 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, as práticas de batuques, vistas pelo “civilizado”, eram práticas que deveriam ser banidas do cotidiano por representar um desconforto à tranquilidade dos moradores da cidade. Além do desconforto, representavam um perigo para a vida social dos concidadãos, porque tais práticas mostravam, de alguma maneira, o lado “animalesco ou primitivo” dos africanos pela emoção que, provavelmente, demandavam do transe ancestral, através 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 por lembrar o retorno à vida natural dos impulsos “selvagens” -- postos pelos indivíduos nesta configuração --, mas também porque causavam medo. Era nos momentos dos batuques que concentrava-se o maior número de negros e daí poderiam suscitar conflitos, levantes e insurreições contra os tidos por “civilizados”.<sup>29</sup>

Contudo, à primeira vista, as proibições sobre as práticas dos batuques podem nos remeter aos aspectos do trabalho escravo, por serem essas práticas “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, vemos que tratava-se mesmo de uma etiqueta cristã que pretendia controlar as emoções que os batuques propiciavam.

Podemos dizer que as posturas municipais, elaboradas para restringir as práticas dos batuques, faziam parte de um arquivo, isto é, eram “*inseparáveis de uma memória e de instituições que lhes [conferiam] a sua autoridade, legitimando-se por seu*

*intermédio*".<sup>30</sup> Assim, essas posturas faziam parte de um arquivo de documentos que também mantinham-se, através de seus escritos, a mesma formalização da etiqueta cristã-católica, que era propagada em textos comerciais e jurídicos, até o século XIX.

Com base no material submetido à análise, os nossos argumentos são que o controle sobre as práticas religiosas, como outras manifestações das etnias negras presentes na sociedade brasileira, não se deu por motivações técnico-econômicas, no afã de poupar as energias da força do trabalho escravo ou de pretos livres, como é possível balizar o contexto social em que essas práticas se desenvolviam. O que observamos é que o controle se expressava nos aspectos legais, pela utilização que o Estado fazia da violência física e, embutidos nos aspectos legais, encontravam-se traços doutrinários cristãos-católicos, nas restrições de um *habitus* africano, que propagava-se na experiência dos cultos dos ancestrais, a partir do transe que esses cultos propiciavam nos batuques.

Até os primeiros anos do século XIX, o que se via no Brasil era um cotidiano regado por uma etiqueta cristã-católica que previa junto ao Estado, proibições às práticas que não correspondiam com a mentalidade da Igreja. Apesar da 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, como os batuques.

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

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...**<sup>31</sup>  
(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 Deus 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.

Alguns documentos são esclarecedores quanto à interface do Estado e à doutrina cristão-católica, ao apresentarem a preocupação de alguns cidadãos para com essa relação. Joaquim Nabuco testemunha a contribuição do cristianismo junto ao Estado e advoga a separação dessa esfera para que a sociedade brasileira pudesse se desenvolver. Em seu livro intitulado *A Escravidão*, datado de 1870, afirma que:

...a igreja brasileira do seio da qual Vieira advogara a liberdade dos Gentios, não devia manchar-se no comércio de carne humana; não devia arrastar seu manto puro das cinzas dos grandes crimes do catolicismo, a Inquisição e a noite de 24 de agosto de 1572, por entre as misérias da escravidão; hoje ela está poluída, e por isso é que nos ajuntamos àqueles que querem a extinção das ordens religiosas, enquanto a Igreja não estiver separada do Estado...<sup>32</sup>.

Aqui, Nabuco é depoente da relação estabelecida entre Estado e doutrina

católica, estando esta última envolvida no comércio escravista, seja na contribuição para o fortalecimento do 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 esteja explícita em documentos como os apresentados nas palavras de Joaquim Nabuco, e no documento sobre o acordo entre o Sr. governador João da Cunha Souto-Maior e Domingos Jorge Velho, tendo por representante o padre Frei André da Annuniação, “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 “civilizado”, com conotações religiosas dos interlocutores.

Isso demonstra também que não era apenas o Estado que mantinha os enlaces com a doutrina cristã, mas todo o indivíduo dito “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 ao início do XIX.

Documentos dessas épocas 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 à 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, que participavam da configuração escravista, mantinham em suas comunicações cotidianas.

Encontramos um ofício enviado pelo Ten. Cel. Francisco José Mantins ao presidente da província de Pernambuco, em 26 de agosto de 1829, e que 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 ficam 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.<sup>33</sup>

É a partir da análise do material provindo das interdependências funcionais impostos pelas transações comerciais, bem como outros documentos de igual valor no contexto da sociedade escravista, que verificamos uma mentalidade cristã-católica, que perpassava as diferentes práticas proibitivas dos negros escravos e pretos livres, como as posturas municipais.

Sustentamos aqui, o pressuposto que as proibições feitas às práticas de batuques não se deram por necessidades de uma economia da força de trabalho, mas sim 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 demonstravam 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, verificamos em todas elas, inscrições feitas como a que se segue:

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 comoque 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 intrecerem, ou pagara o dono da Chacara ou Casa 10\$ rs".<sup>34</sup>(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. Esta afirmação é fácil constatar através de diversas escrituras de compra e venda de escravos, como uma lançada à mão por Manoel Correia de Figuerêdo.

Em nome de Deos Amem. Saibão quantos este publico instrumento virem que no Anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Chisto, de mil oito centos secenta e quatro aos vinte dous dias do mez de Agosto, nesta Cidade do Recife de Pernambuco, em o meu Cartorio a rua do Imperador Freguezia de Santo Antonio comparecerão partes presentes, outorgantes, contractantes, e aceitantes, a saber, de uma como vendedora Manoel Correia de Figuerêdo...<sup>35</sup>

O texto desta escritura, como a maioria delas na época, é bastante extenso; 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.

Bem sabemos que formulações como esta não ficavam restritas apenas às procissões. O cotidiano do brasileiro em diversas passagens históricas, como o período imperial, se valia de enorme interdependência religiosa cristã-católica, como bem verificamos nos documentos de nosso interesse, que são as posturas municipais. Era um cotidiano encenado pela religiosidade, como atesta a recente obra de Luiz Mott. Em seu estudo, o autor constata a devota obsessão que se tinha em relação aos santos e santas relíquias na contingência de uma religiosidade privada e a 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”*.<sup>36</sup>

Provavelmente a emoção a qual Luiz Mott se refere, estava delineada pela paixão em Jesus Cristo e pelas inúmeras penitências dos pecados, que muitas vezes eram convertidas em flagelamentos privados, em que o autoinquisidor 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 através dos gestos dos praticantes dos batuques quando entravam em transe ao som dos tambores.

Sublimava-se a emoção através da 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, o que demonstraremos, na perspectiva de longo prazo, como um seguimento da nossa sociedade -- os afro-brasileiros --, desenvolveram uma

forma de controlar essas emoções, provenientes do transe, ao espetacularizarem os mitos do panteão africano.

De qualquer modo, ao mapear a religiosidade brasileira no transcorrer do século XVIII, Luiz Mott assinala alguns tipos de católicos que, de acordo com a sua maior ou menor devoção, poderiam ser católicos praticantes; católicos praticantes superficiais, católicos displicentes e pseudocatólicos<sup>37</sup>.

Guardadas as devidas convicções religiosas destes católicos, o autor verifica que, para uma boa parcela dos indivíduos, cumprir certas obrigações ritualísticas da Igreja significava evitar problemas e atritos com as autoridades religiosas o que, para outros, *“representava uma das razões primordiais da existência terrena”*.<sup>38</sup>

O que nos serve de análise para o problema de nossa pesquisa é o fato de que o catolicismo, enquanto oficialidade religiosa, seja em ritos privados ou posto à vista em escrituras comerciais, sustentava um tipo de emoção centrada na figura do Deus único e todo poderoso, combinando-se a isto com a fé em Cristo salvador, que contrastava com um emoção de transe ancestral, propagada pelas etnias negras em suas práticas de batuques.

Lembramos que 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 “civilizados” dedicar suas ações proibitivas em nome daquele que lhes concedeu a missão de restaurar os menos poderosos de sua pobreza espiritual.

Como foram enviados por Deus para exercerem o poder sobre outros seres humanos, que se encontravam em estágio preliminar da “racionalidade”, deveriam assinalar em suas escrituras, 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 étnicos, deveriam, segundo a regra de convivência postulada na época, saudarem primeiramente aquele que concedera tal missão. Como também, em alguns casos, saudarem um de seus enviados, como o senhor Jesus Cristo, com a sua correspondente data de nascimento.

Utilizando-se de menções como essas, isso 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 fazer 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, por ocasião do transe.

As etnias deveriam, portanto, controlar seus impulsos “animalescos” provocados pelo transe que tomavam conta do corpo inteiro e possivelmente da alma, segundo os postuladores das leis de posturas municipais.

Ao utilizarem-se de expressões como as contidas nos códigos das posturas municipais, 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”, uma vez que *“ser bem-educado, na linguagem corrente, [era] antes de tudo ser polido...”*<sup>39</sup>

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, como veremos no transcorrer deste estudo, 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 e 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 -- eram o “contrário da

polidez”; portanto, contrário ao que se pretendia estabelecer enquanto regra social.

Neste contexto, chamamos a atenção para o fato que todo o indivíduo livre que pertencia a um certo nível da classe privilegiada mantinham 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 acima numa escritura de compra e venda do escravo “cabra de nome Antonio”, por seu senhor, como homem livre e abastado.

Dessa maneira, não podemos esquecer que a etiqueta, seja qual for a sua interface, é puramente formal. Uma formalidade que poderá encobrir tanto as ações desastrosas como não. Assume, portanto, um enfeite, uma casca que encobre os indivíduos de suas verdadeiras intenções. A etiqueta poderá ser apenas uma convenção ou um respeito ao uso das regras, em relação a um número considerável de pessoas pertencentes a uma determinada configuração.<sup>40</sup>

Com a sua permanência, a etiqueta, enquanto formalidade de uma dada configuração, considerando a longo prazo, vai sendo introjetada de uma forma tal que, inconscientemente, passa a fazer parte do autocontrole do indivíduo; incrustada pela sua “segunda natureza”-- seu *habitus* --, podendo ser mesmo estendida a várias gerações.

Assim, esse comportamento cristão, ou melhor, essa etiqueta, enquanto 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, como as posturas municipais, deveriam antes, fazer menção, por escrito, aos desígnios de Deus e ao “Nosso Senhor

Jesus Cristo” em alguns casos.

Isto nos leva a acreditar que são nestas inscrições que se expressava a etiqueta cristã, como uma entrada do cidadão no convívio social, seja 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.

Neste contexto, proibir práticas de batuques era a evidência que a etiqueta cristã se perpetuava a partir do momento em que se verificava em tais práticas a intensificação emocional através 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 “civilidade 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” através 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, enquanto 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 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 através 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, porque “...a polidez é como uma moral do corpo, uma ética do comportamento, um código da vida social, um cerimonial do essencial”.<sup>41</sup>

Ao aparecer nos escritos iniciais das posturas municipais a enunciação “À Câmara Municipal da Cidade de São Sebastião”, com as posturas que se escreviam em nome do santo, de caráter coercitivo do comportamento em público, 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 “civilidade”.

Regia-se desta 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 de uma configuração escravista, cuja força compulsiva de integração era mantida por uma etiqueta cristã. Portanto, foi no interior dessa configuração que se sustentara, as razões restritivas às práticas de batuques.

De qualquer forma, os que proibiam as práticas dos batuques, 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 diferente do que a etiqueta permitia. Em razão disso, ao enunciarem o santo católico, esses indivíduos pertencentes à classe privilegiada -- dita “polida” --, mostravam de que lugar 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 as práticas dos 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 isto mesmo, deveria proibir práticas como as que normalmente ocorriam quando do ajuntamento de negros.

Isso decorre do fato de que a visão e a permanência de indivíduos religiosos em alguns espaços, trazem a lembrança de sua relação com o sagrado. Esse espaço contribui para a separação dos mundos sagrado e mundo profano, de maneira que, ao entrar numa igreja ou num cemitério, o cristão encontrará a paz de espírito que já havia experienciado antes com outros indivíduos.

Entretanto, ao estar em outros espaços que não sejam necessariamente religiosos, quando estiver realizando suas ocupações profissionais, por exemplo, que não tenha relação direta com o mundo religioso, alguns fiéis podem manter seus comportamentos dirigindo-se a Deus através do pensamento e de suas ações. Pois, onde quer que esse indivíduo religioso esteja, não há lugar que não possa trazer à lembrança suas convicções sagradas, mesmo estando em um espaço convencionalmente profano. Porque *“para os ‘santos, tudo é santo’, e não existe lugar aparentemente tão profano onde os cristãos não possam evocar a Deus”*.<sup>42</sup>

Neste 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 de Deus, 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 posse do instrumento utilizado para prescrever os

comportamentos incômodos aos concidadãos da província -- as posturas --, apesar de não ser um ambiente sagrado, era revestido de poder, uma vez que a cidade era de São Sebastião, portanto do santo e não dos homens, como já dissemos.<sup>43</sup>

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”, através 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 poderá ser observado nos estudos de Luiz Mott<sup>44</sup>, sobre o cotidiano religioso no século XVIII.

De acordo com a memória coletiva religiosa, o grupo religioso tem a necessidade de se basear em alguns elementos que lhe assegurem a imutabilidade, porque os indivíduos que integram esses grupos não pretendem mudar, mesmo estando numa estrutura social que muda com suas respectivas instituições.

Assim, enquanto participantes do processo civilizatório, inclusive com

pensamentos “santificados”, compromissados na recuperação dos desprovidos de fé, o cristão-católico buscou algumas realidades que lhe garantissem a ligação permanente com Deus. Para se assegurar de seus sentimentos, quanto à sua fé cristã, o estabelecimento de etiqueta em documentos como as posturas municipais, parecia uma saída bastante singular no contexto em que viviam enquanto “Homens Bons”.

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.

Como o lugar favorece o desenvolvimento da religião por meios simbólicos, aliás, é o lugar onde essas formas se desenvolvem, 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 através dos batuques, os “Homens Bons”, lançaram mão dos mecanismos legais para destruírem os movimentos corporais dos figurantes em transe nos batuques e, com isso, apagando da memória, os cultos que não condiziam com a religião “civilizada”.

Com base nessa idéia de lugar, onde existe, de algum modo, a base da memória, neste caso, uma memória religiosa, 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, enquanto 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 esta razão, esse cenário não deveria permitir práticas que “descivilizavam” os concidadãos, através 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, o indivíduo não falava por si mesmo, mas por toda uma geração de indivíduos que mantinham sua comunicação ligada e orientada pela doutrina católica. Falava por toda uma época que apenas sabia falar dessa maneira e não de outra. Falava, portanto, por um “nós” cristão-católico.

Assim, foi possível compreendermos a ênfase da etiqueta cristã-católica instaurada nos códigos das posturas municipais da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, como parte do arquivo de documentos favoráveis ao controle social sobre as práticas dos batuques, no século XIX. Da maneira como analisamos, esse controle social se expressou com os “civilizados” europeus, portanto, externamente aos indivíduos que praticavam os batuques, no intuito da manutenção da crença em seus antepassados.

Contudo, a partir desse controle social, faz-se necessária uma análise em torno

do movimento que se estabeleceu contrariamente às restrições das práticas de batuques, e o desenvolvimento do autocontrole emocional verificado nas gerações de indivíduos afro-brasileiros que tiveram essas práticas proibidas.

Mas, para compreendermos a dinâmica assumida pelo autocontrole, cabe uma verificação das funções sociais atribuídas aos negros escravos e pretos livres no século XIX, como também uma análise da transformação e desenvolvimento de uma atividade artesanal de batuques, circunscrita às etnias no século passado, e uma arte de batuques que se verifica no século XX, que atende às necessidades de mudança de comportamento dos afro-brasileiros, em relação ao sentimento de ligação com os ancestrais.

Dessa forma, se até o presente momento falamos sobre a prática dos antigos batuques que foram proibidos no século XIX, tendo como veículo de restrição as posturas municipais e sua etiqueta religiosa, de agora em diante, trataremos da continuação de um *habitus* fundado na ancestralidade que se expressa em práticas de batuques do século XX, -- a dança afro --.<sup>45</sup>

## **CAPÍTULO 2**

### **AUTOCONTROLE E CRIAÇÃO ARTÍSTICA NAS PRÁTICAS DOS ANTIGOS BATUQUES**

Qualquer avanço de civilização, não importa onde ou em que nível de desenvolvimento humano se dê, representa, para os seres humanos em suas relações uns com os outros, uma tentativa de pacificar os impulsos animais indomados que forma parte de seus dotes naturais, através de impulsos compensatórios gerados socialmente ou então, de sublimá-los e transformá-los culturalmente.<sup>46</sup>

Até o presente momento, analisamos o processo civilizador no Brasil na perspectiva do controle social estabelecido sobre as etnias negras em suas práticas de batuques, no município do Rio de Janeiro. Um dos mecanismos utilizados para veicular esse controle foi, como vimos, o preestabelecimento das posturas municipais e sua etiqueta religiosa.

Apesar da ênfase desse controle social ter recaído sobre os ajuntamentos dos negros -- os batuques --, não quer dizer que o mesmo cumpriu seu papel e que, de fato, impediu as ações dos negros escravos e pretos livres em suas atividades de ritmos, cantigas e danças que culminavam em transe.

Como o processo social é cego, um movimento contrário a esse controle foi estabelecido, não só permitindo a prática dos batuques em seu sentido religioso, como também tornou possível o desenvolvimento dessa prática em áreas diversificadas da estética humana.

Até certo ponto, podemos considerar que esse movimento contrário à coerção

social sobre os batuques, compõe a face de um outro processo civilizador que avançou numa direção específica, mantendo a mesma essência dos antigos ajuntamentos de negros, com um certo distanciamento de seus praticantes em relação ao conteúdo emocional, antes descontrolado quando o indivíduo entrava em transe publicamente.

Talvez seja esse distanciamento atingido pelas etnias, onde tenha havido uma maior incidência da coerção social européia, subdividindo os antigos batuques em dois níveis de controle emocional, sendo um enredado em atividades religiosas afro-brasileiras -- traduzida por uma prática artesanal, ainda circunscrita aos seus participantes -- e outra atividade artística voltada para um número cada vez maior de espectadores, coincidindo com o autocontrole dos indivíduos.

Contudo, já foi possível analisarmos as atividades de batuques praticadas pelas etnias negras, na cidade do Rio de Janeiro no século XIX, tendo as etnias como elemento comum a auto-imagem baseada na crença dos ancestrais. Além disso, discutimos em que perspectiva as atividades desses batuques sofreram restrições, com referência à auto-imagem européia, de uma etiqueta norteada pela religiosidade cristã-católica.

Neste capítulo, nosso objetivo concorre para compreensão da mudança de uma prática de batuques que estava atrelada às etnias negras e de que maneira foi diversificando-se para uma arte que desenvolveu técnicas de controle dos ancestrais, a partir do autocontrole dos indivíduos -- afro-brasileiros --, que herdaram o *habitus* da civilização subsahariana.

Para compreendermos a passagem de uma arte artesanal de batuques para a prática da dança afro, é preciso uma análise do desenvolvimento do autocontrole atingido pelas etnias negras. Nossa interpretação é fundamentada na “pacificação” dos

impulsos ancestrais -- o transe -- e na autocoação atingida pelos afro-brasileiros no processo de desenvolvimento da nossa sociedade.

As fontes deslocadas para dar suporte à nossa análise são de um lado, as posturas municipais publicadas no século XIX, com a finalidade de proibir as práticas dos batuques e as emoções despertadas pelos ritmos dos tambores e o transe ancestral e, por outro lado, os documentos produzidos por diretores-coreógrafos e dançarinos-atores praticantes dos batuques do século XX.

## **2.1. Das funções Sociais ao Autocontrole nos Batuques**

Tendo em vista o autodomínio como uma condição extensiva a toda humanidade, cuja capacidade poderá ser proeminente mais em uns indivíduos do que em outros, em diferentes estágios do desenvolvimento do processo da mesma sociedade, os elementos das etnias negras, enquanto seres individuais, conseguiram sublimar, o quanto puderam, os impulsos antes incontroláveis, rumo à integração social que se processou de forma mais complexa a partir de 1808.

Como dispunham de um equipamento do *habitus* fortalecido pelos aspectos da ancestralidade, e de posse de um padrão de autodomínio social, esses indivíduos, de algum modo, conseguiram controlar suas emoções provindas do transe e desenvolver técnicas específicas de controle dos ancestrais, através de elementos artísticos a partir dos batuques. É possível que esse processo de controle dos indivíduos das etnias negras sobre as emoções do transe, não tenha começado a partir das restrições impostas pelas posturas municipais, é bem provável que antes mesmo de estes indivíduos passarem por tais constrangimentos na sociedade brasileira, tenham em suas sociedades

de origem, desencadeado algum processo similar de controle de suas emoções em alguns eventos do seu cotidiano, por terem sido orientados dentro de uma determinada perspectiva de organização social.

Mas, pelas circunstâncias sociais impostas a esses indivíduos, até o século XIX, é possível que tenham ocorrido processos de “descivilização” ao chegarem à Colônia brasileira. Também é possível que esses indivíduos tiveram que experimentar seus descontroles nos batuques para posteriormente, sem planejamento, passarem a controlar esses mesmos impulsos como observaremos na emergência da espetacularização dos mitos ancestrais, que trazem em suas danças coreografadas.

Nesse aspecto, as etnias negras ao passarem a se integrar lentamente na complexidade de nossa sociedade, passaram também a colocar os impulsos provindos do transe dos batuques em seu próprio benefício. Tudo indica que esse processo se articulou na direção da sua satisfação social, tendo em vista o constrangimento interpelado pelos diferentes códigos de comportamento em público, como as restrições postas pelas posturas municipais.

Na medida em que indivíduos dessas etnias foram se integrando à complexidade social, desenvolveram, cada vez mais, a capacidade de controlar seus impulsos e “excessos emocionais” despertados nas cerimônias de batuques que ocorriam segundo as fontes que dispomos, em espaços sociais independentemente de horários.

De qualquer modo, o autocontrole corresponde aqui a uma predisposição social de distanciamento que esses indivíduos adquiriram no processo de desenvolvimento da sociedade brasileira, ocorrendo de duas maneiras, sendo o controle sobre seus impulsos emocionais, antes incontroláveis por ocasião do transe, e o controle sobre diferentes técnicas corporais para a manutenção de sua crença ancestral.

De modo que o autocontrole sempre corresponde a algum tipo de função desempenhada pelos indivíduos e, no caso das etnias negras, foi em torno das funções que exerciam no contexto da sociedade escravista, que tornou-se possível a extensão de uma prática religiosa à uma atividade artística.

Além do trabalho na lavoura, foram muitas as funções encampadas pelos negros permitindo-lhes um avanço em sua integração na sociedade escravista. Essas funções nasceram da própria necessidade dos senhores de engenho em ter mais conforto em sua vida cotidiana, tendo o elemento negro como o propiciador desse conforto, na medida em que serviam a todo tipo de atividade; seja na vida doméstica da casa-grande, seja como escravos ao ganho, prestando serviços na rua.<sup>47</sup>

Neste particular, destacamos a permanência de escravas no convívio diário com os senhores e senhoras de engenho realizando tarefas da cozinha ao quarto do casal, amamentando em seu peito às meninas e os meninos brancos, e contando histórias às sinhazinhas.

De modo que, a vida doméstica do escravo no interior da casa-grande impôs a necessidade de um controle maior que deveria despertar sobre si mesmo. O transe observado nos batuques, por exemplo, já não atendia às suas necessidades enquanto pessoa, uma vez que, o que lhe traria mais satisfação era o fato de não submeter-se aos maus tratos da senzala.

A mudança lenta e gradual das funções e da percepção, às vezes inconsciente, de um novo horizonte marcado pela necessidade de um controle maior sobre seus impulsos emocionais, se estendeu a muitas gerações dos negros escravos e pretos livres no Brasil. A estes, portanto, coube a tarefa de, no convívio social do escravismo, desenvolver o seu autocontrole com mais velocidade, pois, as inúmeras atividades

desempenhadas por eles, garantiam não só o seu sustento, alugando quartos e pagando sua comida, como também propiciavam a compra de cartas de alforrias.

No século XIX, eram muitos os negros escravos e pretos livres que circulavam pela província do Rio de Janeiro, estimando-se que em 1844, já eram 119.141 escravos. Em 1839 a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro lançou mão de uma postura para saber quem e quantos circulavam por entre os escravos ao ganho, exigindo que os senhores matriculassem seus escravos declarando, em livro do Juízo de Paz do Império, seus nomes, idade, ocupações e os respectivos sinais característicos das nações de origem.

Eram muitas as ocupações desses indivíduos no cotidiano do século passado. A eles cabiam o transporte de animais, de fardos sobre a cabeça e de caixão de defunto. Além de serem carregadores de gente sobre a cadeira de arruar, carregadores de pipas d'água e de pipas de fezes.

Tanto no âmbito doméstico quanto nos serviços prestados na rua havia uma interdependência entre negros e brancos, onde ambos propiciavam, de alguma maneira, uma melhoria na condição da vida do outro, pelo menos no interior da casa-grande ou no meio mais urbanizado, onde tinham que controlar seus impulsos para bem servir e ser servido, recebendo os serviços e pagando por eles.

Nessa interdependência pode-se verificar a relação entre as senhoras e os escravos ao ganho, cabendo às primeiras a confecção de bordados em guardanapos, o preparo de doces e cocadas e a arrumação do tabuleiro, e àqueles cabiam a ida para às ruas vendendo os tais fabricos, compromissados em trazer o dinheiro da venda sob o risco de castigos, caso voltassem sem o arrendamento pretendido.

Mas, guardadas as devidas proporções de açoites ou chicotadas, os escravos ao

ganho gozavam de algum poder na teia das relações sociais do século XIX, por representarem os “pés e as mãos” de todos aqueles que necessitavam de alguns serviços que poderiam pôr em risco a sua integridade física e moral. Pois, desde um envelope aos baldes de fezes, caberia a atuação dos escravos ou pretos livres, que circulavam entre as pessoas reconhecidas juridicamente -- os cidadãos.

Pelo poder que gozavam na sociedade escravista, os negros escravos e pretos livres faziam circular pessoas e mercadorias, cobrando pelos serviços e, às vezes, interrompendo seus préstimos quando achavam necessário, como aconteceu na Bahia em 1857, quando os carregadores fizeram greve contra uma postura que exigia o pagamento de uma licença para poderem circular.

Isso demonstra que a partir das diferentes funções desempenhadas, esses indivíduos atingiram um controle sobre si mesmos, tendo como referência a interdependência que mantinham com as senhoras e senhores de escravos, como também entre eles próprios, o que possibilitou a sua organização na paralisação do dia primeiro de junho daquele ano.<sup>48</sup>

Nem todas as funções foram criadas no Brasil, pois, muitas delas foram transplantadas da África junto com os escravos. Uma considerável parte das etnias já dominava diferentes técnicas agrícolas, manipulação de ferro e realizava ainda serviços de carpintaria e, por dominarem essas atividades, eram destinadas às regiões que mais necessitavam desse tipo de trabalho.

Contudo, o distanciamento dos negros de seus grupos de origem -- o processo de individualização -- arrastado ao longo das sucessivas gerações, permitiu que eles se integrassem nos serviços domésticos, empregando técnicas na culinária e na educação infantil dos filhos dos senhores de engenho.

Essa educação infantil era ministrada através das crônicas -- arpalô --, que as amas de leite ou escravas mais velhas contavam aos meninos e meninas do engenho. E, ao formular com suas histórias conceitos sobre a vida, nada mais essencial que também desenvolvessem técnicas artísticas e sua concepção sobre a estética humana, com base na crença ancestral.

O processo de individualização demarcado pelo autocontrole dos impulsos; estes antes ligados ao transe por ocasião dos batuques, possibilitou que o negro não só integrasse a vida da casa-grande, como também nas rudimentares formas de urbanização do século XIX.

A individualização enfrentada pelos escravos caminhou para a especialização de uma atividade de batuque rumo à espetacularização de deuses, antes incontrolláveis sobre os indivíduos que se encontravam em práticas de cantorias, ritmos e danças, circunscritos às etnias. De maneira que o autocontrole permitiu que essa prática voltada apenas para o âmbito de agradecimentos e do sentimento de ligação com os antepassados, fosse desenvolvida e especializada para servir de espetáculo para um número maior de pessoas em nossa sociedade.

É possível que no processo de individualização tenha ocorrido, inicialmente, o distanciamento dos indivíduos em relação a seus grupos étnicos, tendo em vista suas funções sociais e depois, lentamente, esses indivíduos tenham buscado sua satisfação pessoal, distanciando-se das práticas dos próprios batuques, como forma de diferenciarem-se dos “boçais” e dos “ladinos” ou seja, negros que mantinham sua ligação com a cultura africana e aqueles que já haviam se abasileirado, com comportamentos mais aceitáveis, considerando o padrão de civilidade da sociedade brasileira.

Mas, sempre é bom lembrar que algumas posturas municipais foram publicadas para controlar a circulação dos negros escravos e pretos livres no espaço social. O objetivo principal de tais posturas era o de manter sobre controle, não apenas os serviços prestados por esses indivíduos, como também controlar as atividades de lazer em que por ventura eles se envolvessem, como na prática de batuques e ou de capoeiragem, comumente apontados como falatórios, cantorias e ritmos de tambor, que pelos olhos dos “civilizados” incomodavam os concidadãos.

Talvez, o que o controle social imposto pelas posturas conseguiram em relação ao “polimento” dos batuques, tenha sido a sua retirada das ruas. Isto porque mediante as restrições que impuseram aos batuques, parte desta prática, que necessitava de “acordos” entre os indivíduos e os deuses -- o processo iniciático --, foi direcionado às casas de cultos denominadas candomblés.

A saída dos batuques das ruas, para não incomodar os concidadãos, foi um aspecto importantíssimo para o próprio desenvolvimento do culto aos ancestrais, pois passaram a ser, de algum modo, mais protegidos das perseguições policiais, apesar de não deixarem de manter contatos com a natureza, uma vez que, cultuar orixá, é retirar desta a energia e a força necessárias à manutenção do próprio culto, como as folhas para infusões, a água corrente de cachoeira ou do mar.

Esse aspecto é tão relevante no contexto da prática dos antigos batuques que a Câmara Municipal da Cidade de São Sebastião publicou uma postura em 1830, proibindo o banho em rios, possadas e praias ou em qualquer outro espaço público, para não ofender a moral dos concidadãos.

Contudo, se por um lado o amálgama -- a parte essencial -- de culto aos ancestrais nos batuques voltou-se, relativamente, para os espaços fechados, o mesmo

não podemos dizer do conteúdo da dança litúrgica, que não só permaneceu como elemento importante de adoração aos orixás, como também elevou seu status à categoria artística nos novos ajuntamentos dos negros e brancos -- os afro-brasileiros.

A dimensão artística desenvolvida por esses indivíduos não se resume num fator puramente de sublimação dos impulsos do transe mas, sobretudo, no desenvolvimento de técnicas corporais para controlar os gestos míticos emergidos da dança dos ancestrais. De modo que encontramos com facilidade uma continuação dos ajuntamentos de negros do século passado -- os antigos batuques --, em práticas de batuques deste século, com a dança afro.

## **2.2. Da Arte Artesanal dos Antigos Batuques à Prática Artística da Dança Afro**

A partir da descrição feita pelas posturas municipais sobre os antigos batuques e sua proibição e, a partir de elementos empíricos produzidos por diretores-coreógrafos e dançarinos-atores, a nossa intenção neste tópico é a de revisar as fontes que tratam das práticas dos antigos batuques no século XIX e seu desenvolvimento para uma arte de batuques do século XX, onde encontramos inscrições relativas à dança afro.

Nossa tarefa concentra-se, de um lado, em compreender o sentido e o significado atribuído historicamente à palavra batuque, quando aparece como elemento de restrição posto pelas posturas municipais, no século XIX; e por outro lado, verificar a relação entre o sentido dado aos batuques por essas fontes e o que está reservado nos documentos produzidos pelos grupos de dança afro, ao se referirem à forma e ao conteúdo de suas danças em espetáculos teatrais.

A nossa análise gira em torno da hipótese segundo a qual os grupos de dança

afro de hoje, são a extensão dos antigos ajuntamentos de negros, descritos pelas posturas municipais do século XIX, compostos agora, não somente por negros como também por brancos, o que confere uma característica singular dos afro-brasileiros. Assim, esses novos ajuntamentos repetem, corporalmente, as histórias contadas pelos praticantes dos antigos batuques e escrevem textos para reafirmarem a sua posição no contexto das práticas corporais, orientadas pela crença na liberdade de seus gestos e movimentos.

Conforme estamos observando, de algum modo, 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; escravos e pretos livres, em torno dos falatórios, cantorias, ritmos e danças, no século passado.

Neste sentido, nosso estudo constata que houve modificações estéticas ocorridas no interior das práticas de batuques, -- práticas religiosas dos cultos aos ancestrais africanos --, que passaram a ser tecnicamente expressas em forma de arte através da dança afro, espetacularizando os mitos do panteão africano que motivam as crenças nos ancestrais divinizados.

... eu dançava um batuque no Renato que tinha passos de Ogum, de Iansã (...) de Xangô, tudo dentro do batuque, entendeu? (prof. João).

Tinha a abertura com essa coreografia das pipocas e depois tinham os orixás. Eram três Oguns, três Oxuns, todos os orixás eram três, porque o grupo era muito grande. E eu estava no meio das meninas que iam fazer as Iansãs. (profa. Margarida).

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, praticados no século passado e a dança encenada no Rio de Janeiro. Pelo menos é o que indicam as falas dos professores acima e alguns “releases”, uma espécie

de resumo de trabalho dos grupos para divulgação em jornais.

Um dos textos foi o de um grupo de Recife-PE., que visitou o Rio de Janeiro, em cinco de novembro de 1987, patrocinado pelo Ministério da Cultura, Instituto Nacional de Artes Cênicas-INACEN, Serviço Brasileiro de Dança, e que a Assessoria de Comunicação Social do INACEN enviou para alguns jornais do Estado do Rio de Janeiro. Tratava-se do Balé Arte Negra de Pernambuco e o texto falava como se segue: *“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”*.<sup>49</sup>

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 -- procuram reconstruir os antigos batuques, a partir da suposição que a emoção seria crucial para um trabalho corporal que buscasse representar a dança de origem negra. É por este 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.

Nas relações que se faz entre os antigos batuques com a dança afro que se encontra numa sociedade totalmente industrializada, assumida com os rigores de uma

unidade de sobrevivência complexa como o Estado brasileiro, observamos que, ao falarem dos espetáculos, os diretores-coreógrafos despertavam seu interesse 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 desse grupo de dançarinos-atores, supomos que tratavam mesmo de dizer que a dança que representavam era impulsiva porque pressupunha a possibilidade de expressar ao máximo o descontrole emocional, que os profissionais tinham diante do drama que contavam, muito embora mantivessem 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 aproximação dos antigos batuques que verificamos a partir do século XIX e a dança afro que se pronunciou mais ou menos por volta de 1949 -- pelo menos são os primeiros registros de sua existência --, é o fator emocional que se expressa 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.

Da mesma Companhia de Dança Afro do Rio de Janeiro, vêm as palavras que a dança que apresentavam não eram apenas movimentos aleatórios, mas um estudo efetivo dos movimentos naturais dos seres humanos, dos animais e dos objetos que compunham a natureza, demonstrando ao máximo que tratava-se dos aspectos elementares da vida humana.

Neste 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 circundavam as figurações dos batuques, proibidos por posturas municipais em séculos anteriores.

O que faltaram 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, através 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 lado, 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, 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 através do transe que muitas vezes era socializado.

Voltando a 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,<sup>50</sup> 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, através da penitência, sufocar os gestos corporais que por ventura pudessem aflorar em transe -- êxtase --, considerados como coisas do demônio.

Assim, os batuques, como falatórios e sapateados, quando comparados pelos filólogos, configurados por indivíduos de várias etnias negras, de algum modo têm relação com produções teatrais contemporâneas, que dramatizam gestos considerados próprios de traços culturais africanos. Por isto 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 passado, que dizia que os batuques incomodavam os concidadãos e, por isso, quem fosse pego envolvido nesses ajuntamentos, pagaria multas ou seria confinado à prisão, pelos falatórios e sapateados

que por ventura estivessem promovendo.

Neste contexto, os antigos batuques pareciam mesmo incomodar os ouvidos “polidos” de indivíduos socializados no âmbito da civilização europeia, 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 passado.

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, enquanto 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 destas considerações, podemos inferir que há tanto por parte dos grupos brasileiros quanto dos estrangeiros, a preocupação de reafirmar o batuque como figurações através 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.

Eu não vou fazer o Oxossi exatamente como ele é feito no camdomblé. Eu crio movimentos meus, mas eu boto ritmo e de repente eu saio fazendo. (prof. João).

...o solista, ele no afro, dificilmente ele é um solista coreografado. Ele é um solista mais improvisado, no meu modo de ver, porque ele entra em cena e o ritmo é jogado, e ele cria em cima desse ritmo. (profa. Margarida).

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-pipas”, em meio a uma apresentação para um público que igualmente poderia admirá-los pela criatividade na execução da dança.

As falas acima representam bem 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, seja acrescentando novas formas estilísticas às características tradicionais que, o dançarino-ator, com seu autocontrole, desenvolva a sua atividade de dança afro, 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 fotográfico<sup>51</sup> de Luiz Carlos Almeida Araujo, destaca bem o porquê da 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 através da 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”*.<sup>52</sup>

Em outra foto<sup>53</sup>, desta 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 semi-flexionados 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.

É provável mesmo que os antigos batuques tenham causado tamanho “incômodos” aos concidadãos -- “Homens Bons”-- da cidade de São Sebastião, tendo em vista que a dança afro hoje desenvolvida sob o autocontrole do dançarino-ator, ainda 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 essa modalidade artística, ainda que tenham co-denominado 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*”.<sup>54</sup>

Essas origens, contrapostas pelas posturas municipais como incômodas aos princípios da “civilidade” pretendida pela sociedade brasileira no século XIX, é revelada em espetáculos com sua peculiar característica impulsiva, como também nos manuais de espectador que objetivam traduzir o sentimento e a emoção de diretores-coreógrafos, em atribuir arte à uma prática artesanal das etnias negras, quando aportadas na Colônia brasileira, sendo impedidas de se exaltarem atualizando seus ancestrais através *do fogo e o 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 através 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 passado e neste século, são os nomes 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 mero acaso. Nasce da preocupação desses novos ajuntamentos marcarem presença pelos nomes de nação que, provavelmente no século passado, 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, como já vimos.

Ao se intitularem 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, enquanto trabalho artístico mas, sobretudo, uma identidade de grupo étnico, como se reativassem o sentimento de ligação com os ancestrais.

Podemos identificar que esse sentimento de ligação com os ancestrais não ocorre apenas pelos gestos dramáticos que encenam nos espetáculos, como também pela veiculação de sua razão social ou o nome de fantasia.

Isso demonstra-nos, claramente, uma continuidade de “micro-sociedades de batuques” que, pelos ritmos, cantorias e danças que produziam no século passado eram denominadas, pelo europeu, de ajuntamentos; uma forma depreciativa do “civilizado” identificar o “boçal” -- escravo recém-chegado da África -- do escravo “ladino” -- abrigado --, 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, enquanto 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 através de 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 através 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.

Como vimos, há uma continuidade das práticas de batuques do século XIX, que se expressa em enunciados e nomenclaturas de grupos de dança afro no Rio de Janeiro, com o objetivo de não só encenar gestos e movimentos dos ancestrais, como também se apresentar como “micro-sociedades” africanas.

Mas, para compreendermos melhor o desenvolvimento de uma prática artesanal de batuques e sua continuidade nos novos ajuntamentos, faz-se necessária a constatação da cobrança de multas aos praticantes dos antigos batuques, pelas posturas municipais no século passado, contrastando com a remuneração de diretores-coreógrafos e dançarinos-atores dos novos ajuntamentos, ao espetacularizarem os mesmos mitos que foram interditados por aqueles códigos de posturas.

### **2.3. Do Pagamento das Multas ao Pagamento dos Mitos no Autocontrole**

No tópico anterior apresentamos uma análise comparativa entre os enunciados das posturas municipais, que restringiam as práticas dos antigos batuques e os

enunciados postos pelos novos ajuntamentos de negros, com relação à forma encontrada para desenvolver a arte de batuques do século XX, denominada por dança afro.

Somente é possível uma compreensão relacional entre esses enunciados se observarmos que muitas atividades que foram em épocas anteriores sujeitas a proibições, em momentos posteriores do desenvolvimento social, essas mesmas práticas não somente podem deixar de ser proibidas como também passam a ser promovidas em larga escala e até mesmo patrocinadas pelo Estado, que antes a proibiam.

De qualquer modo, não podemos atribuir a mudança de pagamento de multas, que se requeria dos indivíduos envolvidos nos batuques no século passado, para o pagamento, hoje, aos dançarinos-atores dos novos ajuntamentos que são os grupos de dança afro, uma redução meramente econômica. É que a forma de observar elementos artísticos, como também conceber a arte e o próprio artista, foi alterada enormemente, no decorrer do processo social brasileiro.

Por exemplo, em 1830, era expressamente proibido participar em eventos como os de batuques; em momentos posteriores, como em 1949, ou mais recentemente, em 1987, para se ter acesso a um espetáculo em que se faziam alusões aos ancestrais com fundamentos de batuques, seria necessário o pagamento de R\$ 5.00 (cinco reais). Neste caso é possível prever, com um alto grau de acerto, que um indivíduo que não fosse convidado e não pagasse o seu ingresso no espetáculo, entrando a todo custo no recinto do teatro, seria prontamente posto para fora do estabelecimento que promovia o evento. O pagamento do ingresso dava direito tanto à audiência no espetáculo, como também ao manual do espectador que orientava o mesmo, sobre a trama a ser desenvolvida pelo

grupo ou companhia, o que veremos mais adiante.

No século XX também se pagam para aprender os gestos míticos através de cursos e oficinas que se instalaram em vários espaços cênicos ou acadêmicos, em todo o município do Rio de Janeiro. Enquanto uns pagavam para assistir a capacidade de controle emocional que dançarinos-atores tinham sobre os ancestrais, outros pagavam academias e cursos para aprender a controlar ou então a praticar o domínio do controle. Os que pagavam para aprender a controlar recebiam certificados de que eram aptos ao controle, muito embora necessitassem de mais tempo de experiência para que pudessem praticar o controle com mais segurança. O certificado, certamente estava incluído no pagamento do curso.

Em todos os casos, pagava-se pela experiência na técnica do controle nos símbolos gestuais dos antepassados. O pagamento era a condição fundamental para que o controlador tivesse acesso, por mais de uma vez, nas aulas ministradas por profissionais habilitados, as vezes sindicalizados, nas técnicas de controlar os impulsos dos deuses africanos. O valor do pagamento do curso, que no geral eram impressos na parte final dos anúncios, assegurava o direito do indivíduo em acessar a técnica do controle, como também representava a diferenciação funcional do indivíduo que ministrava as aulas.

Nem todos os indivíduos que integravam os grupos de dança afro poderiam ministrar as técnicas de controle. A função de idealizador ou de introdutor das técnicas de controlar as emoções ancestrais, deveria ser valorizada pelo fato de que a tarefa de ensinar a controlar se resguardava de grande responsabilidade para não ser confundida com a função religiosa dos babalorixás.

O pagamento também era uma forma de responsabilizar, economicamente, os

profissionais que publicavam os cursos destinados ao controle. Esse pagamento assegurava a sobrevivência do profissional, por ser ele experiente nas técnicas de “civilizar” os deuses ancestrais e assegurava ao aluno um espaço físico compatível com o controle, como também valorizava o próprio curso em controle das danças dos ancestrais, na medida em que a sociedade já se encontrava em um nível de desenvolvimento rumo a especialização de funções.

*“Os interessados podem assistir a uma aula gratuitamente, antes de decidir-se pela inscrição, cuja taxa é [era] de Cr\$ 7 mil [cruzeiros] e mensalidade também...”*<sup>55</sup>

Era o que dizia um dos anúncios de jornal falando sobre um curso de dança afro a ser ministrado no Rio de Janeiro, lembrando da necessidade do pagamento dos mitos.

Está claro que os mitos em si, não poderiam ser pagos. Quem recebia o pagamento eram os profissionais que conheciam a técnica de controle de suas danças. Algumas fontes que analisamos são verdadeiros recibos de pagamentos destinados aos técnicos versados na arte de controlar os deuses. Observamos que alguns desses recibos foram emitidos por instituições que patrocinavam cursos de dança afro, sendo uma delas, oriunda da doutrina católica, o que em estágios anteriores do desenvolvimento social brasileiro seria incompatível com a imagem da sociedade que se pretendia civilizada.

Durante a investigação nos foi possível ter acesso a um desses recibos emitidos pela instituição religiosa -- Carmelitana de Portugal --, que pagava uma quantia mensal de R\$ 250,00 (duzentos e cinquenta reais), a um profissional de dança afro-contemporânea para ministrar aulas em um dos núcleos de recepção de crianças -- menores abandonados --, no centro do Rio de Janeiro. Com base nesta fonte podemos constatar, claramente, que houve um alargamento no nível de controle social em

relação às práticas sujeitas às interdições, por parte da doutrina cristã associada ao Estado. Isto reforça a idéia que os antigos batuques e práticas semelhantes, que em séculos anteriores estavam submetidos ao pagamento de multas, quando verificadas a participação de indivíduos escravos e pretos livres em sua figuração, posteriormente, nas representações teatrais dos ancestrais, através de atividades miméticas ou de lazer, passaram a ser valorizadas através de pagamento dos serviços prestados por profissionais habilitados.

O prestador dos serviços -- o técnico em dança afro-contemporânea --, como consta no recibo da mantenedora, deveria cumprir um certo número de horas compatíveis com as expectativas do público alvo, que eram as crianças e adolescentes da Associação São Martinho/RJ.

Os recibos demonstraram que de fato o que era proibido aos indivíduos no início do século XIX, por exemplo, sob pena do pagamento de multas, caso um negro escravo ou preto livre fosse autuado figurando um dos batuques, em épocas posteriores, como recentemente em 1996, instituições religiosas pagavam para que a maioria das crianças negras, mantidas pela entidade filantrópica, tivesse acesso ao conhecimento sobre os mitos, através da dança.

Há de convir que boa parte dessas crianças eram menores “infratores”, muitos dos quais violentos, o que nos leva a supor, como hipótese, que o pagamento de um técnico versado em danças dos mitos corroborava para “civilizar” comportamentos delinquentes e portanto, violentos das crianças.

Outros recibos atestam a necessidade do pagamento a técnicos habilitados na dança dos ancestrais, ao prestarem seus serviços a grupos de indivíduos interessados em aprender a controlar os deuses africanos. E, em vários casos, o ministrante da

técnica atribuía alguns percentuais -- de 25 à 50%, do ganho --, aos locais que permitiam o desenvolvimento dos trabalhos que ocorriam, normalmente, às segundas, quartas e sextas feiras e em alguns casos, às terças e quintas.

Algumas instituições promoviam os cursos enviando material para divulgação em jornais. É o que podemos constatar em uma fonte que fala sobre o curso de dança afro-brasileira, sob a coordenação da Fundação de Arte do Rio de Janeiro -FUNART e do Serviço Brasileiro de Dança do Instituto Nacional de Artes Cênicas-INACEN, que dentre outros aspectos, sobre o conteúdo do curso, lembra da taxa de pagamento de Cr\$ 25. 000,00 (vinte e cinco mil cruzeiros) que deveria ser paga pelo interessado no curso que ocorreu em 1984.

Além do apoio a cursos de dança afro como esses, a mesma instituição governamental dava sustentação financeira a grupos que pretendiam realizar tournées pelo Brasil. Embora esta sustentação fosse temporária, demarca o interesse e o financiamento, da instituição, nas viagens de grupos que dramatizavam a dança dos mitos.

É claro que, após realização da tournée, os grupos deveriam enviar seus relatórios para formalizar a contribuição financeira pelos serviços prestados de batuques pelo país. Foi o caso do Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco que enviou para o Instituto Nacional de Artes Cênicas-INACEN, da Secretaria da Cultura do Ministério da Educação e Cultura, um recibo no valor de Cr\$ 300. 000, 00 (trezentos mil cruzeiros) referente à segunda parcela da quantia empenhada através do processo 6767/84 - INACEN e empenho de número 1825 de 13/10/84.

Dessa maneira, torna-se fácil compreendermos que houve uma considerável mudança na forma de tratamento que se dava aos antigos batuques e seus praticantes

entre 1830 e 1984. Não nos resta dúvidas também quanto ao fato que, de certa forma, houve mudanças estruturais na sociedade brasileira em termos políticos e econômicos. Porém, o que nos chama a atenção é o fato que práticas de batuques que, provavelmente, faziam cantorias de cerimônias ancestrais e eram proibidas em 1830, revigoraram um século e meio mais tarde, fazendo alusão aos mesmos ancestrais, e não apenas são permitidas, como são até patrocinadas.

É possível supor que houve uma alteração expressiva nas relações entre escravos e escravistas, a princípio uma relação antagônica, mas que interdependia pelas funções que tanto os negros, quanto os senhores, desempenhavam para a sobrevivência social.

A relação social entre esses indivíduos foi alterada, considerando-se o balanço do pêndulo do poder que provavelmente pesou, em alguns casos, para os indivíduos das etnias negras que ingressaram sob diversos aspectos em inúmeras funções, aumentando a rede de interdependência no contexto do processo social.

Um outro aspecto da mudança poderá ser atribuído à relação emocional, em que tanto os indivíduos que figuravam entre as posturas -- membros representantes dos códigos impostos --, alteraram o sentido de suas emoções, com respeito à etiqueta-cristã, como também e, mais expressivamente a longo prazo, os membros das etnias negras, que circulavam por entre os batuques passaram a controlar os impulsos desencadeados pelo transe.

Comecei a prestar mais atenção, a ficar mais calma. Quando nós íamos dançar, procurava um autocontrole, não deixava a emoção fluir muito, para que eu não desentrosasse das outras pessoas. Comecei a prestar atenção em mim, a diminuir minha velocidade de dançar. Eu dançava mais rápido do que as meninas. Aí comecei a me entrosar dentro da coreografia. Comecei a ter um autocontrole emocional. (profa. Margarida).

Neste particular, o que percebemos é o autocontrole emocional e, portanto, a

autocoação, assumindo uma importância mais decisiva na mudança, do que os aspectos coercitivos provindos do controle social, quando observamos o processo de longa duração em que passaram as práticas de batuques e seus praticantes.

Ao deixar de pagar as multas para o pagamento daqueles que promoviam a dança dos mitos, emanou dos indivíduos envolvidos na trama social, com suas respectivas funções e interdependência, sublimação dos impulsos e conseqüente alteração nas relações sociais. Houve a transposição das emoções provenientes do transe para práticas miméticas, que corresponde à utilização da emoção de maneira controlada.

Nessa perspectiva, não podemos de forma alguma considerar, em primeira instância, a propensão econômica que se alargou no período correspondente com a mudança, como condição necessária para que houvesse a relação de pagamento das multas em detrimento da remuneração dos dançarinos-atores e diretores-coreógrafos.

Embora não seja possível descartar as relações econômicas postas nesta alteração de pagamento das multas versus mitos, o que verificamos é a forma simbólica desenvolvida no processo civilizador das práticas de batuques, pelos representantes das etnias negras e a sociedade em que estavam imbricados, em conduzirem a emoção de transe para uma perspectiva artística que se expressa na ancestralidade.

Esta forma simbólica -- mimética -- é própria de uma configuração igualmente civilizatória que segue em sentido contrário e indesejado, pondo em movimento diferentes maneiras de transpor emoções e sublimar impulsos, considerados “animalescos” pelos que se utilizavam das posturas municipais para proibirem os batuques.

Assim, encontramos contemporaneamente pagamento de cursos e espetáculos

de controle dos ancestrais, que antes possibilitavam um total descontrole emocional enredado pelo transe. Cursos e espetáculos que, para demonstrar o controle que indivíduos têm sobre os mitos, recebem certas quantias como forma de remuneração das funções que os indivíduos desempenham de controlador dos ancestrais.

A alteração decorrente deste processo pode ser percebida na forma com que hoje dançarinos-atores mantém uma relação de estranhamento com respeito aos gestos dramáticos dos ancestrais, ao realizarem suas coreografias, como poderá ser constatado na fala seguinte:

...nem eu sou Iansã, nem o público é a assistência. (profa. Margarida).

Compreendemos que, na passagem do pagamento de multas para o pagamento de dançarinos-atores, que desenvolveram técnicas de controlar os mitos, antes incontroláveis, os indivíduos que integravam unidades de sobrevivência mais simples -- a exemplo dos indivíduos das etnias negras que foram trazidos como escravos para o Brasil --, passaram progressivamente a integrarem uma unidade de sobrevivência mais complexa como o Estado brasileiro.

É possível que no contexto dos antigos batuques, os indivíduos que o praticavam estivessem, até a primeira metade do século XIX, mais integrados em suas unidades de sobrevivência ao nível de tribos -- com o *habitus* voltado para a identidade grupal --, e que no decorrer do desenvolvimento social passaram a integrar um nível mais complexo de sobrevivência, cujo *habitus* voltou-se mais para sua identidade pessoal, sem que os mesmos indivíduos perdessem suas características originais.

Neste contexto, podemos relacionar o que ocorreu com as multas aplicadas aos praticantes dos batuques, com o que Norbert Elias fala sobre a mudança de direção sofrida, de algum modo, pela arte artesanal das tribos africanas. Ele diz que as tribos, como unidades de sobrevivência menos complexas, ao alcançarem um estágio mais

avançado de integração como Estados-nacionais, por exemplo, a sua arte -- como uma figura ancestral ou uma máscara -- passou de uma produção particular da comunidade em direção a um mercado mais abrangente, como o turismo ou o mercado internacional<sup>56</sup>. Ele ainda adverte que, sempre que ocorrer processos sociais nesta perspectiva a arte, ou melhor, a criação artística, sofre mudanças específicas do ponto de vista de sua criação.

Tudo nos leva a crer que a sociedade brasileira, ao passar das multas impostas aos membros dos batuques para o pagamento de dançarinos-atores, passou por um processo semelhante, em que os figurantes dos batuques, que mantinham uma relação íntima com suas etnias -- um sentimento mais ligado a uma identidade de grupo --, se integraram paulatinamente na unidade mais complexa que se avizinhou, mais expressamente no século XIX, enquanto desenvolvimento social brasileiro. Com isso, alterou-se significativamente o controle sobre as emoções provenientes do transe.

Do ponto de vista dessa integração, as etnias negras passaram a propagar, cada vez mais, o nível de autocontrole alcançado por seus indivíduos, nos dramas coreografados e expostos ao um número maior de espectadores ou pessoas interessadas no aprendizado do controle da dança ancestral.

Verificamos que para expor os dramas enredados sobre a vida dos ancestrais, os novos ajuntamentos procuraram registrar, de algum modo, uma espécie de roteiro que não apenas falasse dos temas que estariam apresentando, como também tratasse de dizer a origem do grupo, as funções de seus integrantes e sua formação técnica, enquanto possibilidade de espetacularização dos mitos, conferindo-lhe a denominação de dança afro. É o que veremos no próximo tópico.

## **2.4. O Manual do Espectador numa Dança Chamada Afro**

Na dimensão em que estamos investigando o desenvolvimento dos antigos batuques em uma arte de artista, o material impresso que trata da dança dos mitos enquanto espetáculos teatrais, 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 através dessas fontes que os integrantes dos novos ajuntamentos se expressam como artistas mantendo-se como contadores de histórias míticas.

Neste contexto observamos que a terminologia dança afro aparece, contemporaneamente, para designar uma espécie de prática corporal que representa, através 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, diante das fontes que dispomos, 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, e entre outros, França e Holanda, foram palco 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 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, enquanto Companhia de Balé do Rio de Janeiro, a cada apresentação distribuía um folder<sup>57</sup> explicando e justificando as coreografias a serem dramatizadas no espetáculo. Esse folder, que congregava um número de três à 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 Brasileira parece sintetizar o que provavelmente ocorria nos antigos batuques, pela diversidade de ritmos que o grupo

apresentava nos palcos em que atuou. Isto porque não podemos afirmar que nos batuques somente eram mantidos rituais religiosos, principalmente porque as posturas municipais, enquanto as únicas fontes que falam sobre as proibições dessas práticas, não diferenciavam o que era religioso do que era propriamente profano. Para as posturas municipais, toda e qualquer reunião de negros eram denominadas por batuques.

Isso corrobora com a idéia de um dos fundadores do grupo, 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. Nesta 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 houvessem 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 papel 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 que desenvolver durante o momento em que controlava os impulsos dos deuses em seu corpo, ao mesmo tempo em que mantinha o autocontrole.

Se fazia 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 através 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 que o espírito dos deuses, invocado 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 nominar 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 e 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 constava no manual os nomes dos diretores como os responsáveis diretos do controle 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 esta 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.

A ordem de entrada em cena 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,

através 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.

Essa ordem de entrada das personagens em cena não seguia necessariamente a mesma ordem de entrada dos orixás na instituição religiosa candomblé, pois o que se pretendia com a coreografia era demonstrar o autocontrole que os artistas tinham 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, que de acordo com o manual do espectador, os orixás convidados para aquela noite seriam: Iansã, Oxossi, Ogum, Omolu, Xangô e Oxalá.

O quadro iniciava, provavelmente, 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 que, ora pareciam afastar os ventos ou os espíritos dos mortos, como Iansã; ora caçavam ou lutavam guerreando, como Oxossi e Ogum; outra ora apresentavam com os dedos das mãos as feridas epidêmicas no corpo, como Omolu e as 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.

Observamos que o Brasiliana, ao apresentar as coreografias ora ritualizadas com

expressão dos deuses africanos ou orixás, ora dramatizando aspectos das festas rurais do Brasil, participava do movimento contrário que se instaurou em épocas anteriores com as proibições das mesmas tentativas de os indivíduos representarem os seus ancestrais através 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 Exú, subintitulado 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 folhetim, 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 de 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, na medida em que o artista poderia com o seu autocontrole, interpretar uma personagem com a impetuosidade e força desse orixá. A força de um ancestral “diabólico” era identificada por cores vibrantes e acumuladoras de calor, como o vermelho e preto, tal qual imaginava-se o inferno.

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

Embora de forma estática, as fotos, enquanto imagem, 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 de que os 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 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 através dos movimentos da dança.

As fotos eram, provavelmente, tiradas durante algum espetáculo ou ensaio do grupo e escolhiam-se as que melhor pudessem representar o trabalho da equipe, para compor o manual e dar a idéia mais apropriada das cenas a serem apreciadas posteriormente.

As imagens sugeriam aspectos coreográficos em que se mantinham 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 tiradas durante algum espetáculo, as imagens fotografadas, mostravam o cenário, cuidadosamente elaborado para a manutenção do autocontrole dos dançarinos-atores, com motivos de elementos simbólicos dos ancestrais. Um bom exemplo disso é o que constava no manual do espectador do Brasiliana, que trazia uma das fotos que intitulava o quadro coreográfico “Macumba de Exu”, tentando traduzir os movimentos e gestos frenéticos que essa coreografia dramatizava.

Semelhante ao manual do espectador 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.

Já 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 Brasiliana, 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 e, 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 que, 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.

Neste 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, através 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, Claudia Brito, Lú, Helena e outros.

Essa ficha técnica, incluída no manual, assegurava em que perspectiva havia sido feito o controle dos mitos representados, para eximir de qualquer dúvidas, quanto a um possível descontrole emocional, tal qual nos antigos batuques que foram proibidos. 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, junto ao 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

E a primeira coisa que tinha no texto era isso: a nossa pretensão é mostrar a beleza que nos foi herdada... e não tem nenhum compromisso com nenhum candomblé, com nenhuma forma religiosa...(prof. João).

O manual do espectador tem 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 esta razão, é importante que em espetáculos como esses, se ter impressa uma ficha que assegure ao público que houve 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, ou 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 neste 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 que gozam sobre determinados conteúdos. É o que veremos no próximo capítulo.

## **CAPÍTULO 3**

### **AUTO-IMAGEM E MITOS**

### **CONTROLE E AUTOCONTROLE**

O nível e as formas de distanciamento, ou seja, de autocontrole representado pelos padrões sociais de orientação do pensamento no tocante aos fenômenos naturais estavam no passado, e ainda estão, dependentes do nível e das formas de controle corporizados pelos padrões sociais respeitantes ao manuseamento prático destes fenômenos; e vice-versa.<sup>58</sup>

Com base no autocontrole emocional atingido pelas etnias negras no Brasil, analisamos no capítulo anterior, o processo de transição que ocorreu entre uma prática dos batuques para uma atividade artística que sublimou os impulsos considerados “animalescos” do transe ancestral.

Contudo, para melhor compreendermos a mudança de uma arte circunscrita às etnias para uma arte voltada para um número maior de espectadores, é preciso traçar uma discussão em torno da imagem que os afro-brasileiros têm de si mesmos e o nível de controle dos impulsos através da criação de técnicas da representação teatral.

O distanciamento atingido pelos indivíduos com relação aos impulsos emocionais versados pelo transe e possessão, de alguma forma refletiu a posição que ocupavam no contexto em que se inscreviam os mitos que dominavam. Por esta razão, diretores-coreógrafos e dançarinos-atores procuraram demonstrar, através de seus

espetáculos, que as etnias aportadas no Brasil Colônia eram dotadas de reis e heróis e não se deixaram abater pela situação imposta pelo escravismo.

Ao desenvolverem as técnicas de representar os mitos em espetáculos teatrais, diretores-coreógrafos e dançarinos-atores iniciaram um processo de revitalização dos valores que os afro-brasileiros herdaram da civilização subsahariana movida pela crença ancestral e o controle que exerciam sobre seus impulsos. Daí advém a capacidade que tinham de ministrar conteúdos referentes aos deuses do panteão africano e de dramatizá-los em cursos que ensinavam a técnica de controle. Nesse sentido, a nossa análise girou em torno dos recortes de jornais, de folders; como os manuais dos espectadores, e algumas falas dos próprios diretores-coreógrafos ou professores da prática de batuques, no cenário do Rio de Janeiro, do século XX.

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

Muitas unidades de sobrevivência de menor complexidade, como as tribos, por terem sido derrotadas em “luta de eliminação de grupo” e perdido com isto a sua grandeza, enraizou-se em seu *habitus* a incerteza de voltarem a ter um dia a grandiosidade de seu passado. Com isto, talvez, os seus membros tivessem necessidade de tempo considerável para enxergarem o declínio de seu “amor próprio”. Pois, freqüentemente, os integrantes dessas sociedades não querem enfrentar a realidade do seu fracasso, e em virtude disto tentem negar o próprio passado convertido na derrota.

Entretanto, quando os membros dessas sociedades não conseguem mais esconder de si mesmos a realidade em que se encontram, ou seja, da perda da possibilidade de galgarem um lugar privilegiado na “categoria mais elevada” de uma

unidade de sobrevivência, como tribos ou Estados, é comum que o *habitus* dos indivíduos pertencentes a estas sociedades evidenciem alguns aspectos de depressão.

Com isso, os indivíduos pertencentes a estas sociedades passam por longos períodos de lamentações, não só pela grandeza de seus membros que ocupavam, certamente, um alto nível na hierarquia social, como também pela sociedade que dispunham enquanto sociedade.<sup>59</sup> É o que provavelmente ocorreu com os indivíduos provindos da África subsahariana para o Brasil por ocasião do escravismo. Os afro-brasileiros, de algum modo, tentaram reativar a grandiosidade do seu *habitus*, na medida em que passaram a integrar uma unidade de sobrevivência mais complexa, como a do Estado-Nacional.

É possível que os indivíduos que possuam as características de um *habitus* que comporta uma ordem depressiva, consigam elevar o nível dessa “segunda natureza”, como é aludido por Norbert Elias, em representações da esfera política, como foi o caso de Hitler para os alemães, e também nas artes, como poderá ser evidenciado, de algum modo, na vida de Mozart<sup>60</sup>.

No contexto de nossa investigação, observamos no aspecto artístico da dança afro, sinais da depressão do *habitus* ou, mais precisamente, sinais de lamentações por membros distantes de sociedades que perderam seu brio ou pela “luta de eliminação de grupo” ou o que é mais provável, através do desraizamento de seus membros para outras fronteiras, a exemplo do transporte das etnias negras para o Brasil.

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 cativo, 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*” *Áurea*”<sup>61</sup>.

De algum modo o jornalista tinha razão. Aqui, como em outros textos que dispomos, é possível observar que, de um lado, grupos dessa categoria artística tentavam revigorar a imagem do negro frente a uma sociedade que não lhe deu igualdade de oportunidades. Através do controle 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 isto 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 a 1988, o que de certa maneira parecia incomodar o jornalista que falava da baixa qualidade dos espetáculos que, na época, apresentavam-se no teatro do Liceu de Artes e Ofícios/RJ., como o grupo Onijo Olokum/RJ -- 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.

É interessante observar o fato que, em 1830, por exemplo, a imagem do negro se depreciava nos ritmos dos batuques, chegando certos indivíduos a pagarem multas ou irem para a prisão, caso fossem flagrados utilizando-se dessas práticas. Um século e meio mais tarde, grupos de indivíduos que, provavelmente mantinham em sua “segunda natureza” representações étnicas, passaram a produzir espetáculos para se colocarem em evidência a partir da auto-imagem fundada em hierarquias sacerdotais ou reis e rainhas, como foi o caso do grupo Dolelé de Teatro e Dança, em 1985; o grupo Achante, em 1986, e antes deles, o Brasiliana, em 1949.

Era importante deixar registrado, através 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.

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

Desta 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 através de verdadeiras estratégias militares, como foi o caso de Zumbi dos Palmares que, teve sua vida dramatizada no espetáculo Olurum-Axé Zumbi Obá dos Palmares, que na tradução do yorubá para o português significa: na força “do senhor supremo”-- Zumbi Rei dos Palmares. Esse espetáculo foi apresentado pelo Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco, em visita ao Rio de Janeiro.

A demonstração da descendência real dos negros, como a de Zumbi dos Palmares, foi aos palcos em fevereiro de 1985, 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.<sup>62</sup>

Além de tentar elevar a auto-imagem do negro no Brasil, através 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, enquanto 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 que transportava os 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 lhes tirassem a vida.

Nesta perspectiva dramática, as cenas do “Funeral de um Rei Nagô” consistia em uma cerimônia mística e macabra em que ritmos e danças compunham a trágica

depreciação de um indivíduo que havia ocupado um alto nível na hierarquia social de sua tribo.

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 isto, a valorização das etnias enquanto 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, dentre outras cenas, “Exaltação a Xangô”<sup>63</sup>, provavelmente fazendo alusão à força e a justiça desse ancestral divinizado. Mas, o que vemos aqui, é a reinterpretação 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 no Rio de Janeiro.

O Grupo Saphi, por exemplo, 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 que estava vivendo. No manual do Grupo Saphi, o rei-escravo, já morto, recebe a visita de Iansã, que teria 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, através dos dramas que contam em seus espetáculos. São temas que, de alguma

maneira, reforçam o sentido e a função mítica; 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.

Eu montei uma lenda chamada “Xangô Rei de Orubá”. (prof. João).

Eu fiz um espetáculo chamado “Xangô Rei de Orubá”. Era um espetáculo de dança onde eu falava sobre a vida de Xangô e suas três mulheres. (...) Eu gosto de Xangô porque ele é uma dança vibrante. (prof. Pedro).

Um das características de Xangô é a sua virtuosidade no momento da dança que simboliza, dentre 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 são os gestos que representam o lançamento de raios em direção à terra ou a algum mentiroso ou ladrão, porque Xangô é “*viril e atrevido, violento e justiceiro*”.<sup>64</sup> 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 o 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 indivíduo de seu convívio. De modo que, os diretores-coreógrafos mantêm seus repertórios clássicos criando e recriando histórias míticas, que servem como 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-do-ouvido que estava cometendo uma injustiça, uma vez que, naquele dia se ritualizava o dia do 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 a cantar louvores ao ser humano que se transformou no deus de Irê, daí um de seus nomes Ogum Onirê.

São lendas como essas que estruturam os espetáculos de dança afro e possibilitam o controle que os praticantes dos batuques despendem sobre os impulsos dos mitos através dos gestos que contam suas histórias de vida terrena e a transformação que os ancestrais passaram da vida material à divina.

Com lendas como essa os diretores-coreógrafos estabelecem um processo de transmissão de conhecimento não só sobre deuses africanos, como também um conhecimento sobre si mesmos, na medida em 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 através do 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 atraírem 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 que divulgavam espetáculos de dança afro, não só no Rio de Janeiro, mas também em outras capitais, que tentavam traduzir o sentimento do grupo que dramatizava a dança dos mitos africanos.

Dançando Xangô e Iansã Grupo Soizub Traz Ori Axé para o Público de Brasília<sup>66</sup>

Com o título Ori Axé, o grupo tentava, junto ao jornal, traduzir a força e energia que coexistiam na cabeça dos afro-brasileiros, que também poderiam ser representados miticamente por Xangô e Iansã -- fogo e raio, segundo o anúncio --, sendo Xangô, também o ancestral da justiça.

Em espetáculos como esses buscava-se, no Rio de Janeiro, 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 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.

Desse grupo não foi possível obter fontes escritas, mas encontramos uma fita de vídeo<sup>67</sup> em que o grupo se apresentava com, aproximadamente quinze integrantes, entre percussionistas, vocalista e dançarinos-atores, a maioria do sexo feminino (daí o nome: Monas de Oiá -- Mulheres de Iansã). O grupo apresentava entre outras danças o opanigê; dramatizando o orixá Omulu, e uma caça; ritmicamente dançada com o agueré; ritmo do 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 através 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.

Diante das fontes, podemos verificar que, 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 através de coreografias isoladas, em que os ancestrais eram devidamente controlados pelos movimentos dos dançarinos-atores, mas também na teatralização dos itãs -- histórias

míticas --, ou lendas.

A espetacularização das histórias míticas conferiam, 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, que diferia da visão européia.

O nome do espetáculo era “O Despertar D’África”. Nesse espetáculo contava a história de Ododua e Obatalá, que também tem a ver com a religião, claro, né?. E dentro desse espetáculo nós tentávamos contar como foi que surgiu a era atual, como surgiu a terra, os quatro elementos, a natureza. (...) Na lenda que nós dançávamos, Ododua e Obatalá que foram os fundadores da terra foram enviados através de Olorum pra fundar a terra. E como houve um desvio desses dois orixás (no caso, que agora é tido como orixá), Ododua é a terra e Obatalá é o céu. E essa falta de atenção dos enviados de Olorum pra fazer uma determinada missão é que deu origem aos orixás. E deses orixás surgiram Exú, Ogum, Oxossi. E nós representávamos nesse trabalho, nesse espetáculo. (profa. Margarida).

A partir da iniciativa de apresentar espetáculos como estes, os grupos tentavam demonstrar também que o negro não foi por natureza escravo. Gozava, antes de tudo, 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 à distância com um batalhão de Jagas e de Mbundos, acompanhados por seis soldados holandeses”*.<sup>68</sup>

Em alguns casos, fascinados pelo cotidiano das sociedades que teatralizavam, os grupos tomavam de empréstimo nomes e palavras africanos para atuarem na dança, como já vimos. Foi o caso que ocorreu com o elenco do grupo Dolelé de Teatro e Dança, citado acima, que 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.

Nesta peça, o grupo Achante pretendeu ressaltar as influências do Brasil recebidas por quatro sociedades africanas que, 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 “África Negra”, o grupo Achante ressaltava os aspectos elementares do cotidiano dessas sociedades, demonstrando, através 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. E que 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, 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 Nacional 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 como “Os Kuanhamas”, povos do sul de Angola, da província do Cunene, que teriam sido no passado grandes guerreiros e grandes criadores de gado.

Mas, destaque mesmo, deve ser dado às duas coreografias apresentadas no programa que dramatizavam “O Reino do Rei Mandume — Kuanhama” e “A História do Rei Mandume”. Na primeira, através de movimentos 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 que eram escolhidos entre os mais esbeltos mancebos do seu Estado.

Para o serviço particular, o rei dos Mandume comportava 200 rapazes e 100 moças solteiras que, segundo o drama, mantinham por ele uma dedicação exemplar, considerando-o onipotente. Com esta coreografia o grupo, certamente, pretendia demonstrar que Mandume, enquanto rei, gozava de prestígio junto ao seu povo e que 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 da força estrangeira composta por portugueses e alemães, que disputavam o território em sua região. Mandume negociava a compra de armas dos alemães para lutar contra os portugueses, enquanto estes atacam de surpresa o reinado; Mandume 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 que travou 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.

Neste contexto, 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 estratégia de luta para proteger seu povo do domínio estrangeiro.

Este tipo de coreografia denota a importância de espetacularizar aspectos históricos relacionados às etnias, para dizer que houve 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. Este exemplo serve para mostrar não só ao mundo, como também para si mesmo, que as etnias não deveriam se curvar diante das imposições colonizadoras que afloraram, tanto na África Negra, como na diáspora.

Certamente, se houve reis e rainhas que reorganizavam a estrutura social das etnias negras, havia um comprometimento entre o séquito em torno do rei com um aparato de regras que permitia 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 por uma imagem real, que dispunha 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 subsahariano 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 esta razão, a maioria dos novos ajuntamentos de negros e brancos, os grupos afro, principalmente os iniciantes nesta 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” 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 esta 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 da dança afro realimentavam e reviviam a experiência de muitos escravos que saíam de engenho em engenho, no século passado, 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 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.

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

A mudança lenta e gradual estabelecida entre uma prática artesanal dos batuques circunscrita às etnias negras, já no Brasil, e uma arte voltada para um número maior de espectadores só foi possível, como vimos, a partir da flexibilidade do *habitus* emergido da civilização subsahariana e sua extensão aos afro-brasileiros, através das manifestações corporais suscitadas pelos ritmos, cantigas e danças nos batuques.

No tópico anterior analisamos a forma encontrada pelos grupos de dança afro na espetacularização dos ancestrais, como também a maneira que esses grupos trataram determinados temas relativos à presença do negro em nossa sociedade. Um dos objetivos desses novos ajuntamentos era o de elevar a auto-imagem do negro, tendo como ponto de partida, a lembrança de que muitas etnias, antes de serem transportadas para o Brasil, gozavam certas hierarquias e organização social.

Assim, verificaremos neste tópico a idéia sob a qual o autocontrole leva, a partir do controle social, os indivíduos a espetacularizarem os mitos africanos através de apresentações teatrais, oficinas, cursos e diferentes meios para manter vivo um *habitus* da civilização da África Negra na sociedade brasileira, como uma espécie de movimento contrário ao processo civilizador europeu instaurado, com o fim de polir gestos, atitudes e emoção das etnias negras no Brasil, a partir dos antigos batuques.

Foi, seguramente, 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 de alguns grupos de dança afro, por exemplo, tanto no país,

como no exterior, demandou uma série de reflexões sobre os objetivos que tais grupos e seus componentes tinham em relação à sua posição em nossa sociedade. Esta 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. Esta situação decorre do fato que um dos maiores desejos e desafios de grupos *outsiders* é tornarem-se reconhecidos pelo *establishment* local.

Os indivíduos *outsiders* já representam, por si mesmos, dentro de seu próprio grupo, os elementos que conseguiram ascender a partir de suas realizações pessoais. Indivíduos que, através de suas criações científicas ou artísticas, como é o caso, conseguiram, de algum modo, adentrarem pelos espaços sociais, normalmente freqüentados e ocupados pelo grupo *establishment*.

Portanto, esta 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 buscarem 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 que ocupavam a posição privilegiada da sociedade brasileira.

Foi da posição de *outsiders* 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 que se originou de uma prática considerada “incômoda” e “incivilizada”.

A peculiaridade das fantasias inovadoras na forma de obras de arte é que são fantasias que podem ser despertadas por materiais acessíveis a muitas pessoas. (...) Parece simples, mas toda a dificuldade da criação artística se revela quando alguém tenta cruzar esta ponte -- a ponte da desprivatização. Também pode ser chamada de ponte da sublimação. (...) além de sua relevância para o eu, elas devem dar as suas fantasias relevância para o tu, o ele, o ela, o nós, e o eles.<sup>69</sup>

Os diretores-coreógrafos, como também os professores, da posição de *outsiders* que ocupavam, pretendiam transitar, e de fato já transitavam, por espaços antes ocupados por pessoas representantes da classe privilegiada. E era dessa posição que veiculavam seus cursos nos meios de comunicação, como os jornais, veículo mais comum para esse tipo de tema. 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, fossem eles artistas, profissionais da dança em geral ou amadores, que poderiam se inscrever como iniciantes na arte de controle, que tematizava vários aspectos dos deuses africanos, como as danças específicas de cada um dos orixás.

A ocupação dos espaços sociais, fossem associações de moradores de bairro ou associações classistas, eram o foco principal dos professores da dança afro para desenvolverem seus trabalhos com os objetivos que variavam entre a desfolclorização da religiosidade dos cultos aos ancestrais, à aplicação de outras técnicas de dança à

dança dos mitos.

De qualquer maneira, enquanto 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 da cultura que, provavelmente, constava na sociedade brasileira.

Cursos como esse, e outros cuja veiculação foi possível acessar, eram voltados não apenas para iniciantes, como também para profissionais que, de alguma maneira, tinham interesse em praticar esportes no sentido lato da palavra, ou seja, como toda e qualquer atividade corporal.

A ocorrência de cursos dessa natureza em espaços universitários, era desejável para que os diretores-coreógrafos se afirmassem 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; pela sua competência em controlar os mitos, 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 que os seus professores e diretores-coreógrafos dirigiam aos possíveis interessados, ao emitirem palavras como:

Qualquer pessoa pode participar, só precisando ter força de vontade.<sup>70</sup>

Jorge Bezerra é o percussionista convidado.<sup>71</sup>

Certificados: concedidos aos alunos que assistirem pelo menos 75% das aulas.<sup>72</sup>

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, através 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 documentado da participação num curso como o oferecido, como engrossaria, certamente, o currículo do indivíduo, que futuramente poderia ser um passo em sua profissionalização nessa técnica.

Mas, publicar esses cursos, fossem 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 anterior 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 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 as 12 horas e de terça e quinta das 18 as 20 horas, até 27 de fevereiro. A taxa de inscrição é de Cr\$ 3000,00...<sup>73</sup>

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 esta 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, na coreografia de número um daquela companhia, com grande experiência em controle das danças dos deuses africanos.

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, seriam competentes para atuarem na área artística, controlando os ancestrais através 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*”.<sup>74</sup>

Fontes como cartazes davam toda uma característica dos cursos, com

respectivos patrocinadores, como Fundações Culturais, privadas ou na maioria das vezes públicas, 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 que, historicamente, foi desprestigiado, esse indivíduo, enquanto proveniente do grupo *outsider*, era conhecido do *establishment* local, como verificamos em uma dessas fontes.

O cartaz divulgava o curso de dança afro-brasileira que seria 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, junto aos grandes concertos e balés.

Tratava-se de uma profissional, tradicionalmente já consagrada na arte de bailar, muito embora estivesse vindo a público, dessa vez, para ministrar um curso intitulado de dança afro-brasileira, que trazia como temário os movimentos básicos das dança africanas e sua adaptação aos métodos de ensino do balé clássico. Era talvez, justamente por conhecer uma técnica clássica, que a professora deveria ser prestigiada pelo Instituto de Artes Cênicas-INACEM, do Ministério da Educação e Cultura.

Outros cursos, inclusive aqueles de caráter permanentes, que ocorriam durante vários meses e anos, sempre no mesmo local e horários, eram divulgados através de filipetas -- uma espécie de folhetim e entregue por uma pessoa a outra --, 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 vez 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 professor 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 Ipacarái, 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 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 Goiania-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 da professora Zita ter optado pela “dança brasileira com características primitivas”, enquanto 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.

Através 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 faltavam-lhes apoio por parte de órgãos públicos que teriam esse compromisso.

A gente tem que penetrar no meio de comunicação. Tem que furar o teatro, buscar. Tem que trabalhar mesmo! Porque a gente não tem nenhum nome.  
(prof. João).

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 enquanto *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 que, por possuírem um currículo que expressava uma experiência comprovada, poderiam publicar as aulas que ministrariam.

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:00, 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 e trabalho a ser desenvolvido, os indivíduos que tivessem interesse em participar do aprendizado poderiam 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.

No geral, os que ensinavam as pessoas a manter sob sua responsabilidade o

controle sobre os ancestrais -- os que ministravam a técnica --, de fato já teriam tido experiência suficiente nesse tipo de trabalho e, por esta razão, deveriam ser remunerados.

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. Às 18:30min. 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.<sup>75</sup>

A Associação Profissional dos Bailarinos e Dançarinos de Danças Brasileiras iniciará, na segunda feira, um curso para iniciantes, professores, bailarinos e dançarinos. As aulas serão dadas pelo professor coreógrafo Renato Branco, na Associação dos Funcionários do BNH, à Avenida Henrique Valadares 23 - 3º andar, centro.<sup>76</sup>

Era preciso publicar, veiculando informações precisas, sobre o trabalho artístico de controlar os ancestrais através de técnicas que provavelmente já teriam sido testadas antes em 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...*”.<sup>77</sup>

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.<sup>78</sup>

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 dos mitos e das lendas 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 fundamentais para um jovem desde cedo ir se atualizando na dança dos ancestrais. Por se tratar de um indivíduo proveniente desse grupo, a divulgação enviada para os jornais que foi promovido 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 que nos serviu de fonte 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 que Jurandi Palma havia integrado o elenco do Brasileira,

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 que os diretores-coreógrafos encontraram, 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 da dança afro 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. O que pressupunha, através da produção desse conhecimento, o aumento cada vez maior de técnicas para controlar os impulsos rítmicos propiciados pelos instrumentos de percussão em espetáculos e cursos de dança afro.

Essa maneira dos indivíduos *outsiders*; diretores-coreógrafos da dança afro se apresentarem no cenário artístico não poderá ser interpretado como uma simples maneira desses profissionais se exporem, publicamente; mas, como também o nível de integração que esses indivíduos alcançaram, a partir das funções que, lentamente, passaram a desenvolver no processo social brasileiro. De igual maneira, indica a forma técnica com que teatralizam as danças dos mitos em nossa sociedade.

Além desse aspecto, cabe uma verificação em torno dos conteúdos dos cursos

ministrados pelos *outsiders* quando entremeiam vários espaços da sociedade brasileira, com suas idéias sobre os deuses africanos. É o que veremos no próximo tópico.

### 3.3. Sobre os Conteúdos de Controle e Autocontrole na Dança Afro

Vimos que era da posição de *outsiders* que os diretores-coreógrafos ofereciam os cursos de controle da dança dos mitos, nos mais diferenciados ambientes cênicos, como em teatros, clubes, academias de ginástica e também em locais voltados para a produção do conhecimento, como universidades.

Ao oferecerem esses cursos, os diretores-coreógrafos apresentavam-se como conhecedores das etnias negras, basicamente, sobre o cultos dos antepassados que as mesmas reviviam em suas sociedades. E, pela compreensão que tinham sobre as etnias, gozavam de certo prestígio por esse conhecimento; pelo nível de controle que haviam atingido junto à dança dos mitos demonstravam-se capazes de transmiti-los a outros indivíduos.

Ao se apresentarem como conhecedores das culturas negras, o que os diretores-coreógrafos demonstravam é que, mesmo da posição que ocupavam enquanto *outsiders* -- participantes de uma classe menos privilegiada --, controlavam algum tipo de conhecimento próprio das etnias negras participantes da formação social brasileira.

Da posição de *outsiders* os diretores-coreógrafos traçavam, sumariamente, os conteúdos que seriam, segundo eles, necessários para um indivíduo ingressar no universo mítico dos deuses africanos, através da dança. 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

na dança dos mitos sem ser, necessariamente, um religioso. Era através dos cursos que os diretores-coreógrafos diferenciavam, tecnicamente, uma dança artesanal, voltada para o campo sagrado, de uma atividade artística voltada para colocar em cena os movimentos das danças 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 do dançarino-ator, a partir do seu autocontrole, demonstrar em cena um descontrole que representasse a dança dos mitos, juntamente com uma forma de interpretar as minúcias dos gestos dos deuses africanos, 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”.<sup>79</sup> 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 e que deveria ser decodificados, tecnicamente, por dançarinos-atores interessados em ingressar nesse universo africano.

Ensinava-se nos cursos a observar os gestos e atitudes do cotidiano, como bocejar e gritar, por exemplo, e repeti-los sob o 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”<sup>80</sup> 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 a pessoa deveria 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*”,<sup>81</sup> 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, numa 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 a 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, dada as exigências burocráticas, onde o ministrante do curso deveria comprovar, através 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 esta razão é que 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 através de cursos como esses que os indivíduos fizeram as primeiras incursões ao universo dos deuses africanos. Contudo, esse movimento de aproximação junto aos mitos e seu afastamento para a realização da criação artística, como vimos, somente foi possível, mediante o nível de autocontrole atingido por esses indivíduos no processo social ou civilizador, 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 objetivava 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 fazia parte do conteúdo introdutório, os aspectos religiosos mantidos pelas etnias, onde mostrava-se 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 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 e; 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 que existia uma outra visão sobre a concepção do mundo e o poder divino, contrário a uma visão ocidental-cristã, serviam 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 que os dançarinos-atores

seriam capazes de construir novas formas dramáticas de representar os deuses africanos. Era através das lendas que o dançarino-ator deveria compor suas personagens míticas para espetacularizá-las em diversos espaços cênicos.

Através 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.<sup>82</sup> Pois, por definição, a dança afro *“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”*.<sup>83</sup>

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.

Fora 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, através dos exercícios, como nos teatros, espetacularizando os mitos com suas vestimentas, caracterizadas por cores e ornamentos.

A aproximação que os alunos deveriam fazer junto aos 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 e que, sem dúvida, favorecia o principal objetivo de um curso de dança dos mitos, que pretendia desenvolver nos indivíduos o controle sobre os impulsos dos deuses quando diante do ritmo dos atabaques.

O conteúdo prático, que reportava às danças dos orixás no candomblé, buscava uma síntese entre o significado que os gestos dos orixás representavam no contexto sagrado e o mesmo simbolismo da dança no espaço teatral, sem perder a fluência dos movimentos caracterizando cada um dos deuses. 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 tornam-se 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-o a reagrupá-los de muitas maneiras, para espetacularizar os mitos em coreografias complexas, executadas apenas por técnicos dessa dança teatral.

Combinar e recombina 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 de distinguir, um por um, todos os deuses, e representá-los, teatralmente, a partir de seu autocontrole, sem se deixar envolver em transe e possessão.

...eu faço 20 à 30 coreografias na hora. Eu faço uma agora, dois minutos e faço outra. E os passos diferentes. Os movimentos de corpo diferentes. Quer dizer: isso é coisa que eu acho que estava em mim, que tem em mim. (...) eu acredito que tem em outras pessoas também. (prof. João).

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 indivíduos, 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 dos ancestrais. Era preciso que os indivíduos que participavam dos cursos se integrassem completamente aos ritmos tocados, ao mesmo tempo que observassem a programação das aulas que buscavam expor, de algum modo, ritos de ancestralidade.

Foi possível observarmos nos vídeos que submetemos à análise, que as aulas tratavam mesmo de identificar, a partir de movimentos da dança, gestos que

simbolizavam os diferentes ancestrais divinizados no Brasil, como Ogum, Oxossi, Xangô, Iemanjá, e entre outros Iansã, Oxum e Ossãin.

Mas os padrões e métodos sociais pelos quais as pessoas constroem os controles dos instintos em sua vida comunitária não são produzidos deliberadamente; evoluem por longos períodos, cegamente e sem planos. Irregularidades e contradições nos controles, imensas flutuações em sua severidade ou leniência, estão, portanto, entre os aspectos estruturais recorrentes do processo civilizador.<sup>84</sup>

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 juntos”*.<sup>85</sup>

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.

Neste 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.

Pelo conteúdo, o anúncio era para aquelas pessoas que quisessem sentir a sua potencialidade em controlar as danças ancestrais 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 ancestrais. 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, como na exibição pública, que era o primeiro motivo do anúncio do jornal.

O anúncio não dava maiores 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 -- os professores --, individualmente reassumiram as características dos negros contadores de histórias do século passado. Nos cursos de controle dos mitos esses professores traduziam enredos dos deuses através da elaboração dos movimentos corporais. Aliás, muitas vezes, os espetáculos que descrevemos acima saíam, basicamente, de 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 Ossãin, 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 através 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 através 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 atores-dançarinos tivessem um ensinamento de vida, podendo mesmo se orientar através das experiências dos deuses dramatizados.

### **3.4. A Habilitação para o Controle dos Mitos**

Se, para controlar os ancestrais através das técnicas de controle, os indivíduos deveriam participar de alguns cursos de dança afro, seja qual fosse a denominação (afro primitivo, afro-brasileiro, afro-contemporâneo), para ensinar a outras pessoas, bem como coreografar espetáculos teatrais e produções de televisão, como novelas em que os mitos deveriam ser dramatizados, era preciso lançar mão da representação sindical.

Vários foram os indivíduos que procuraram o Sindicato dos Profissionais da

Dança do Estado do Rio de Janeiro - SPD, para tirarem seus registros em carteira da categoria artística, e obterem a consignação no controle da dança dos mitos e poderem, com isto, realizar suas funções em diferentes meios de atuação profissional, seja em teatros, clubes, academias e, principalmente, em programas de televisão.

Os interessados na sindicalização deveriam fazer previamente suas inscrições no escritório do sindicato, pagar uma quantia em dinheiro para terem acesso à prova, que seria marcada em local próprio, dias e horários, da mesma maneira que os interessados em outras modalidades de dança.

A prova afro, como era chamado o teste de habilitação sindical, era eminentemente prática, e ocorria mediante a participação de três diretores-coreógrafos ou professores qualificados na banca de avaliação, sendo um deles responsável pela demonstração e execução dos movimentos característicos da técnica da dança ancestral.

O teste de habilitação consistia, geralmente, em duas partes. Na primeira, o professor estimulava os alunos a realizarem movimentos suaves para aquecerem a musculatura. Já nesta parte, os candidatos -- entre 15 a 50 participantes --, formavam fileiras de três a cinco pessoas paralelas. Dependendo do estilo e formação do professor, às vezes o aquecimento também era feito tal qual na dança clássica, que dispunha os candidatos frente a uma barra de ferro, fixada na parede da sala própria para dança.

Após esta seção, o professor demonstrava os gestos e movimentos dos mitos e solicitava que em grupos de três à cinco candidatos repetissem os gestos solicitados, sob o som dos atabaques que percutiam de acordo com a experiência de um profissional contratado com a devida qualificação.

Dependendo da banca examinadora, os professores responsáveis pelo teste

criavam critérios que iam de 0 a 10 (zero a dez) pontos, conforme os seguintes quesitos: ritmo, coordenação motora, expressão corporal, expressão facial, agilidade, postura e interpretação. Não era preciso apenas repetir tecnicamente os movimentos mas, sobretudo, conhecer os ancestrais para melhor controlá-los sob as fortes emoções provenientes da dramatização. Dependendo também da banca, alguns candidatos eram indagados quanto ao seu pensamento a respeito da cultura afro-brasileira, conhecimentos sobre ritmos e dança dos orixás, e a cor predominante de suas vestimentas.

Após duas a cinco horas de prova prática, os responsáveis pela audição atribuíam os conceitos de 0 a 10, cuja média de aprovação correspondia a 5 pontos, aos candidatos aptos para adquirirem a carteira do Sindicato dos Profissionais da Dança do Rio de Janeiro, com a designação de bailarino/afro.

Para a retirada da carteira, o recém profissional deveria fazer o recolhimento sindical no Ministério da Fazenda, contribuir mensalmente para a associação, tendo por direitos, além de participação em eventos profissionais, com o devido recebimento do cachê, assistência judiciária, médico-hospitalar e odontológica, que era o serviço mais solicitado pela categoria.

Em 1992 houve uma modesta inovação para os interessados em controle das danças dos mitos, com a introdução de uma prova teórica, além da prática exigida, aplicada pela professora Dulcinéa Silva. Com a introdução desta prova, o candidato à profissionalização em dança dos mitos, deveria responder por escrito, os conhecimentos adquiridos nos vários cursos, o que sabia sobre o universo dos ancestrais africanos.

A prova, que também valia de 0 a 10 pontos, constava de nove questões e era

dividida em dois blocos. No primeiro deles, solicitava-se dos indivíduos uma reflexão acerca de conhecimentos gerais. O candidato deveria discorrer sobre a cultura negra, cultura afro-brasileira e sobre o folclore afro-brasileiro. Além disso, o candidato deveria conceituar a dança afro e diferenciá-la da técnica artística -- de controle de ancestral -- das danças folclóricas.

Para ser um técnico no controle da dança dos deuses, para participar ativamente da configuração imbricada pelo *habitus* africano, deveria ter conhecimentos gerais para melhor apreender o controle necessário no cotidiano das aulas, que por ventura viessem a ministrar, como também coreografar espetáculos teatrais ou ainda participar de eventos como dançarino-ator.

Uma das questões desse bloco, embora sendo o último quesito a ser respondido pela ordem da prova, era que o interessado em participar dessa configuração sindical falasse sobre seu interesse na profissionalização na área a que se submeteu a teste. Aqui, o candidato deveria responder acerca de suas necessidades profissionais em termos das possibilidades que teria, caso fosse sindicalizado.

No outro bloco de questões, solicitava-se que o candidato respondesse às indagações de ordem teórico-prática, o que seria básico para um técnico em dança dos ancestrais conhecer no cotidiano de seu trabalho, principalmente no que se refere ao controle e autocontrole a ser desenvolvido em dramatizações em que “os espíritos poderiam vir dançar juntos”.

Numa das primeiras questões desse bloco, pedia-se para que os futuros participantes da configuração sindical, da área da dança dos ancestrais, escrevessem o maior número de orixás de seu conhecimento. Pretendia-se com esta solicitação verificar se, de fato, o candidato possuía algum conhecimento de quantos os mitos

deveria aprender a controlar -- espetacularizar -- em seu trabalho. E não apenas isto, na mesma questão, o indivíduo deveria relacionar os ritmos de atabaques que correspondiam a cada um dos mitos apresentados por ele.

Logo em seguida, o futuro profissional deveria dizer da sua compreensão acerca do que era um orixá. Uma vez que, para controlar um mito, deveria saber de que se revestia a sua integridade “cósmica”, para poder melhor “civilizar” os gestos que emanavam de sua experiência terrena. Era necessário que o técnico em controle das danças míticas tivesse a responsabilidade de dizer no que consistia o ancestral para melhor controlar os seus impulsos emocionais, porque *“o orixá é uma força pura, à se imaterial que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles”*<sup>86</sup>, pelo menos em situações próprias para os cultos religiosos e consequentemente para os adeptos, -- principalmente babalorixá e ialorixá -- que tratam exclusivamente da implantação dessa força.

Após atestado o conhecimento que o candidato tinha sobre o número de orixás, qual a sua compreensão sobre o que consistia um ancestral na perspectiva da civilização subsahariana, para que fosse atribuída a profissionalização no controle dos mitos, o interessado deveria relacionar, no mínimo, seis orixás às suas ferramentas de trabalho, ou ao domínio da natureza a eles associados.

Na verdade, o que se pedia era a confirmação que o candidato conhecesse bem ou não os elementos de sua futura função no controle dos gestos e movimentos da dança dos mitos. Isto porque, fosse em aulas de dança afro ou, principalmente, em espetáculos teatrais, o que o técnico deveria saber era reorganizar símbolos aos gestos e ritmos da divindade a ser dramatizada. Desse conhecimento também dependia o estudo das indumentárias representativas dos orixás pois, cada um deles, compreendia a

simbolização através de uma cor característica -- símbolos de sua ação sobre a natureza.

De um modo geral, o que se pretendia com a introdução dessa prova teórica era verificar, em linguagem pedagógica atualizada, os conhecimentos técnicos e políticos que um participante da configuração sindical, na área do controle das danças dos mitos, deveria dispor. Mas, além disso, a introdução dessa prova escrita seria a confirmação que o dançarino-ator conhecia bem as atribuições funcionais que se esperava de um técnico em controle dos mitos podendo, inclusive, divulgar seu trabalho na condição de *outsider* competente nessa arte de batuque.

Essa prova seria, nesse caso, a fonte material de que o dançarino-ator dispunha para confirmar a sua habilidade no controle dos mitos em espetáculos, que seriam produzidos com a finalidade de impressionar o público pelo autocontrole -- desenvoltura --, que esse profissional tinha em relação às danças ancestrais, que se dava sob a intensificação rítmica dos atabaques.

Contudo, a prova teórico-prática demonstrava também que existia uma diversidade de estilos no interior da própria dança dos mitos, pois, a depender dos diretores-coreógrafos que ministravam o teste, muitos candidatos eram reprovados por não saberem distinguir a dança religiosa da arte, ou por atuarem com estilizações não conhecidas ou reconhecidas como próprias da dança afro, no Rio de Janeiro. É o que veremos no próximo capítulo.

## CAPÍTULO 4

### RELIGIÃO E ESTILIZAÇÃO DOS GESTOS

#### MÍTICOS NA DANÇA AFRO

Para os homens de um estágio ulterior, a *natureza* tornou-se impessoal. Já não é integrada na imagem do *nós* ou, quando muito, só é de forma atenuada, como é o caso, por exemplo, da eventual ligação ao lugar onde se nasceu e cresceu, à terra natal ou a pátria. Tal como nos estágios mais primitivos, também nas fases posteriores este tipo de participação emocional está intimamente relacionado com determinadas representações de crenças sociais.<sup>87</sup>

Em capítulos anteriores, falamos do controle das emoções imposto às práticas dos antigos batuques sob uma etiqueta cristã-católica. Permeada pelo processo civilizador europeu, que se estendeu aos países colonizados, como o Brasil, essa etiqueta era propagada, até o século XIX, através das correspondências oficiais, escrituras de compra e venda de escravos e, principalmente, pelas posturas municipais que preestabeleciam os códigos de comportamento das etnias negras, com relação às atividades de batuques.

Vimos também que o processo civilizador europeu, apesar de seguir uma direção específica de contenção dos impulsos das etnias negras, tornou possível o autocontrole dos afro-brasileiros, culminando com o desenvolvimento de técnicas corporais na espetacularização de mitos que estavam, até o século passado, circunscritos aos membros das etnias presentes em nossa sociedade.

A passagem de uma atividade artesanal de batuques para uma atividade artística, somente foi possível, mediante o domínio de técnicas aplicadas por indivíduos que se tornaram profissionais no controle dos impulsos provocados pelo transe ancestral. Entretanto, para compreendermos melhor a mudança do nível de controle das emoções entre a incorporação do ancestral divinizado, através do transe, e a representação desses mitos em espaços teatrais, é necessário analisarmos o processo iniciático do candomblé e os gestos da dança, veiculados no espaço sagrado implementado pela força vital -- o axé --.

Por outro lado, a análise deve-se proceder junto às co-denominações atribuídas às práticas de batuques do século XX; a dança afro, como forma de minimizar o impacto dos impulsos da dança dos mitos, mediante o grau de controle exercido pelos afro-brasileiros no processo social.

Nesse sentido, este capítulo centra-se na análise de fontes orais e escritas para estabelecer diferenças entre a dança dos mitos no contexto da iniciação ao culto dos orixás, onde o indivíduo perde o controle através do transe ancestral e o desenvolvimento de técnicas a partir do autocontrole, com o objetivo de encenar os mitos em diferentes espaços sociais, como em teatros e salas de aulas.

#### **4.1. Dos Mitos da Religião de Batuque à Espetacularização na Dança Afro do Rio de Janeiro**

O que ocorre publicamente nos terreiros de Candomblé, xangô, mina, batuque são danças que cumprem enredos, histórias, acontecimentos míticos, relatos sagrados e quase sempre impregnados de moral, de ética, de hierarquia e também de fé religiosa.<sup>88</sup>

Não compreenderemos a forma pela qual os mitos foram espetacularizados pelos novos ajuntamentos -- os grupos de dança afro e seus praticantes --, se não tivermos clareza,

sobre a maneira como a dança litúrgica do candomblé se constitui, no sentido da comunicação social entre os deuses e seus descendentes. Da mesma forma, é preciso observar a relação que os praticantes da dança afro mantêm com os elementos religiosos postos pelos cultos aos orixás.

Para as atividades religiosas desenvolvidas nos terreiros com denominações que variam de mina, xangô, batuque e candomblé e, aqui, mais uma vez, utilizaremos este último, 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 nos terreiros ou casas de candomblés pode revelar a comunicação estabelecida entre os iniciados, a 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 respostas no conjunto coreográfico através da intencionalidade dos gestos e na composição dos passos, utilizando o corpo de diferentes maneiras.

Nessa linha de pensamento, a direção dos gestos da dança no candomblé está relacionada ao aspecto sagrado das personagens míticas ou, ainda, na direção de um diálogo estabelecido entre os iniciados que dançam e a assistência; de modo que essa dança expressa através do gozo estético, a relação mágica entre aqueles que participam 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 no candomblé não tem a intenção de espetáculo no sentido restrito do termo, pois, dançar bem nesse contexto é apenas circunstancial, na medida que a dança percorre sistematicamente o processo da iniciação. A dança aqui representa a integração do iniciado no espaço sagrado, e que pode ser entendido como um sistema “mágico-mítico”.

De maneira que toda a dança realizada no candomblé é dança 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. Isto 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 mítico. Assim sendo, a dança litúrgica do candomblé assume, em boa parte das vezes, uma característica de passagem, em que o iniciado perde os seus 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 mítico -- o processo iniciático -- dá 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, onde o 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”*.<sup>89</sup>

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 através 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.

Esse processo é um 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.

O que acontece na feitura do santo, são pessoas que são médiuns; incorporadoras que recebem esse enviado e ele é tratado dentro de uma camarinha durante 21 dias, até ele dar o nome -- adigina -- dele, aí passa a ter o nome de Ogum, de Oxossi, de Obaluaê. (prof. Pedro).

Iniciada é quando a gente entra pro centro mas não passou pelos preceitos, aí na minha religião, no caso, diz que é abiã. É um período de iniciação que a gente participa das coisas que acontecem no barracão -- das cantigas, da dança --, mas não tem acesso ao ronco, no caso, não sabe o que acontece lá dentro. (profa. Margarida).

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 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 através de cantigas, ritmos e danças, denominado de xirê, que reverencia de Exú a Oxalá.

Utilizar ritmos, cantigas e danças de Exú a Oxalá significa dizer que o repertório mágico deve seguir uma direção em que os iniciados pedem permissão para começar os trabalhos com Exú; 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 sequência rítmico-temática, com três, sete ou vinte e uma cantigas para cada um dos deuses, terminando com a saudação a Oxalá, o protetor maior.

...uma das diferenças, porque no candomblé (...) são 7 músicas e o orixá faz a sua [saudação]...Ele vem saudar o pai-de-santo, no caso, ou a mãe-de-santo que estiver na hora. (...) Mas, ali é um ritual e no palco, você não pode pegar esse ritual e colocar no palco. No palco tem que ser mostrado a parte como dança. (prof. João).

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.

Parece improvável que uma sociedade possa libertar-se completamente do mito (...), das conotações essenciais de comportamento mítico -- modelo exemplar, repetição, ruptura do tempo primordial -- as duas primeiras, pelo menos, são consubstanciais a toda a condição humana.<sup>90</sup>

O *habitus* das etnias negras foi revestido dos mitos ancestrais, e a repetição dos gestos e movimentos da dança desses ancestrais orienta o indivíduo na sociedade, seja ele iniciado ou artista como um diretor-coreógrafo.

A única diferença que eu sinto em relação à religião é justamente que dentro da religião você é um fiel; um seguidor. (profa. Margarida).

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 através da síntese dos gestos e movimentos dos orixás. Já 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 em cima de improvisos.

Eu vou montar um tema sobre Oxossi. Eu não vou fazer o Oxossi exatamente como ele é feito no candomblé. Eu crio movimentos meus...(prof. João).

Eu trago 6 Obaluaês dentro de uma coreografia. E essa coisa impressiona muito. (prof. Pedro).

Eu no palco representando essa Iansã, eu vou fazer tudo o que eu tiver vontade de fazer. Eu vou fazer esses movimentos dela, só com mais força...(profa. Margarida).

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, muito embora, em alguns casos, ponham um dançarino-ator para iniciar o espetáculo com a representação de Exú.

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 junto aos orixás.

Na dança afro não tem nada que não possa ser dito ou feito, desde que se pautem 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 cultos dos orixás.

Assim, a partir das normas de controle social, o indivíduo no candomblé passa pelo processo iniciático para perder seu controle emocional através 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 impressão que esteja no universo mágico-mítico. Aqui, o dançarino-ator, através de 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 são os tocadores de atabaque. A poliritmia 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 passado pela implantação do axé.

Na dança afro o atabaque pode ser comprado numa casa de instrumentos musicais (que geralmente vende tumbadora, que tem outro timbre) ou em casas que vendem ervas e acessórios para o culto dos orixás; mas, quem toca é um percussionista que não passou pela iniciação, da mesma maneira que o instrumento que manipula num espetáculo.

Entretanto, existem alguns casos em que o percussionista da dança afro 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, independente 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.

Meu trabalho é mais em cima da autenticidade, porque mesmo que você puxe mais um pouco [estilize], mas você não pode perder a base. (...) Não sou contra que se estilize, mas eu costumo mais usar dança de Ogum. Ele corta aqui [faz o gesto da dança], eu gosto muito disso...(prof. Pedro).

As danças dos orixás são dança afro. E dentro da dança, quando a gente não está dançando orixás, a gente sempre faz movimentos dos orixás. (prof. João).

De fato, 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, com 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 Exú.

Eu acho que descobri a dança afro praticamente nessa época da minha adolescência, quando eu ia no centro que a minha mãe frequentava. Então, eu ia no centro espírita; que era de candomblé. (profa.Margarida).

Como vimos em Raul Lody, 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 central 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 do mastro. É, portanto, em torno dele que se dão as danças que simbolizam os ancestrais

divinizados que, geralmente em círculo, os iniciados buscam as respostas gestuais da experiência dos deuses. O ixé, enquanto 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 ocorram 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, como poderá ser observado na fala dos professores.

A dança afro está precisando é de espaço. Nós temos hoje o Sindicato da Dança. Eu tenho vontade de formar o Sindicato da Dança Brasileira. (prof. Pedro).

Aí nós fomos lá no Liceu, mostrar o trabalho, prá vê se ficava ou não. Quem eram os jurados? Ana Maria Botafogo, Carlota Portela, Marli Tavares e outros do mundo do jazz e do clássico, prá julgar o afro, entendeu? (prof. João).

A falta de espaço para a dança afro faz parte das reflexões dos diretores-coreógrafos e dançarinos-atores, que chegam, às vezes, a tornarem-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’ ”.*<sup>91</sup>

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 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.

Eu acho que foi uma continuidade que dei da religião, porque eu entrei no centro, fiquei um tempo, aí depois eu me afastei...(profa. Margarida).

Eu faço 20 à 30 coreografias na hora. Eu faço agora, 2 minutos faço outra, e passos diferentes, movimentos de corpo diferentes. Quer dizer: isso é coisa que eu acho que estava em mim, que tem em mim, que acredito que tenha em outras pessoas também...(prof. João).

Em virtude disso, um dos fundamentos da dança afro era causar impressão através 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. No geral, 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,<sup>92</sup> que trata de inúmeras lendas que foram 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 retratavam as experiências dos ancestrais representados nos espetáculos.

Os grupos também se beneficiavam dos itãs quando buscavam a orientação em termos de indumentária. No geral, essas lendas descreviam com máxima precisão, através da memória, os aspectos que identificavam o ancestral, de modo 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 que mais interessavam aos grupos quando pretendiam tornar espetáculo o que em estágios anteriores do desenvolvimento social brasileiro era objeto de interdição. Como exemplo, temos o comportamento emocional proveniente do transe nos indivíduos que participavam dos antigos batuques. Esse traço psicológico da divindade, enquanto 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, tornava-se fácil controlar os impulsos dos ancestrais, antes incontroláveis nos antigos batuques. Por esta 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, ao ponto de se descontrolarem e incorporar os deuses, pois, caso isso ocorra, esse indivíduo está fora das normas da espetacularização.

Na minha aula mesmo já virou. Problema da pessoa (...) E uma mulher uma vez tava assistindo a aula, na porta, a gente começou a tocar um congo assim...[toca o ritmo] e ela virou e caiu lá dentro; dançando (...) aí o pessoal foi lá fora, botou a mão na cabeça, chamou o nome dela.... Quer dizer: isso aí são pessoas que têm, né? Que têm alguma coisa, não cuida. Porque se você tem alguma coisa, né? Você tem santo, você faz o santo (...), não é qualquer hora que o santo vai descer. (prof. João).

Diante da análise comparativa que traçamos, podemos dizer que no candomblé o orixá escolhe um dos seus descendentes -- iniciados -- para incorporá-lo 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, junto à 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 experienciada pela religião e a realidade mimética, encontrada na arte.

Entretanto, só poderemos compreender esse jogo de controle emocional se verificarmos como os diretores-coreógrafos e dançarinos-atores se organizaram entre

si, co-denominando suas atividades de dança, para manterem-se na trama de uma sociedade civilizada como a nossa, particularmente nas relações interpessoais encontradas no Rio de Janeiro.

#### **4.2. Do Primitivo ao Moderno e a “Polidez” dos Movimentos na Dança Afro do Rio**

Nos foi possível observar, de alguma maneira, a passagem que se estabeleceu entre as práticas dos antigos batuques e a técnica desenvolvida no controle das danças dos ancestrais, a partir do autocontrole experienciado por indivíduos das etnias negras no Brasil.

Sem demarcar o começo ou a causa da dança afro, vimos que alguns enunciados ditos por diretores-coreógrafos, dançarinos-atores e professores são facilmente identificados com os aspectos que motivaram as proibições dos antigos batuques, como os falatórios e cantorias que, segundo as posturas municipais, causavam incômodos aos concidadãos da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

Mas, só compreenderemos as mudanças internas -- técnicas-corporais --, ocorridas no âmbito dos batuques que obtiveram outras roupagens no processo de desenvolvimento social brasileiro, se observarmos a dinâmica com que os praticantes da dança afro buscaram controlar, de maneira ainda mais eficaz, os gestos que emanaram da ancestralidade, diante de denominações que acabaram por proliferar submodalidades da dança, que antes era tida por ajuntamentos de negros.

As características assumidas e defendidas por diretores-coreógrafos, dançarinos-atores e professores, demonstram uma tentativa de sublimar os aspectos impulsivos, de gestos “animalescos”, emergidos da intensificação emocional, que os ajuntamentos de negros provocavam e eram, por esse motivo, proibidos.

Podemos considerar que são nos gestos sublimados dos impulsos dos antigos batuques, que surgiram, dinamicamente, configurações co-denominadas desde a dança afro-primitiva, contemporânea, à dança afro-brasileira.

De modo que, 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 acarretam em sentido contrário, um movimento através do qual surgem formas expressivas como a dança que estamos investigando.

Durante a análise dos documentos produzidos pelos grupos e indivíduos praticantes da dança dos mitos, no cenário do Rio de Janeiro, observamos as diversas co-denominações que a arte artesanal dos batuques ou a dança que representa os ancestrais recebeu enquanto aparência no espaço social.

Para compreendermos a dança ancestral nesse cenário é preciso analisarmos a diversidade de estilos ou modos de dançar, que os afro-brasileiros, negros e brancos, encontraram para demonstrarem 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...”<sup>93</sup>

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 não 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 nominar a dança que tornou-se 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 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. 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” como países da 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 ajudava 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 na medida em 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 junto à integração social processada ao longo do desenvolvimento da sociedade brasileira, e que manifestam, através 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.

Tivemos acesso a um material com aproximadamente 58 páginas, registrado em forma de livro<sup>94</sup>, 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 -- candomblé

--, 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 “requinte 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* africano lembrando a dança dos ancestrais. E dependendo da forma e expressão corporal empregadas pelo dançarino-ator ou diretor-coreógrafo, 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 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.

Apesar dos poucos grupos ou companhias existentes ou em atuação nessa prática artística, pelo menos até a 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.

Meu trabalho é mais em cima da autenticidade (...) Eu gosto de Xangô, porque ele [tem] uma dança vibrante. (prof. Pedro).

As pequenas rivalidades parecem ter partido das idéias que os indivíduos assumiam, enquanto 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 Moraes<sup>95</sup>, 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...

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, através 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 a dança afro, pressupondo uma origem comum.

Talvez as submodalidades criadas por esses indivíduos já sejam algum indício que a dança afro seja simples folclore, encapsulado de técnicas corporais outrora experienciadas 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.

Neste 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 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.

...no palco, quando a gente vai para o palco, eu sempre falo para os alunos: olha, ninguém aqui é macumbeiro. Todo mundo aqui é bailarino. (prof. João).

Talvez seja a partir desse conflito que os diretores-coreógrafos buscavam ao máximo, pelo menos de uma das vertentes, retirar o peso emotivo que eram expressos 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.

Os movimentos eram mais leves, mais cadenciados. Não sei se por causa da formação do Edepor, que (...) na época, fazia jazz.(...) então, o afro, é o que dizem: um afro-jazz. É um afro mais suave, que já tinha uma ponta, uma pirueta...(prof. Margarida).

E a Mercedes Baptista também. Como ela veio do balé, que ela fazia clássico, né? Ela que introduziu, antes, esse movimento de barra. Toda a ginástica do balé, ela introduziu no afro. Quer dizer, ela preparava o cara para dançar afro, mas dava uma base, uma postura...(prof. João).

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 dança 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 Baptista; apresentando *“movimentos básicos e a técnica das danças africanas, sua adaptação aos métodos de ensino da dança moderna e do ballet clássico”*.<sup>96</sup>

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.

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, enquanto 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, poderia ser interpretado 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 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, procurava-se 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 contemporanizar a dança, trazendo-a para um modo de vida que já não mais poderia permitir movimentos que expressassem as paixões intensas, emanadas 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 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, quando esses profissionais divulgavam seus trabalhos nas diversas localidades do Rio de Janeiro e também, em outros estados brasileiros, como podemos citar a fala do diretor-coreógrafo Mário Calixto em entrevista ao 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 em acena os movimentos do cotidiano com a sutileza que a dança dos ancestrais provavelmente tinha, sem descaracterizar a expressão religiosa que se encontrava nos gestos representados.

Outro pensamento trazido pela 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*”.<sup>97</sup>

É possível compreender que o diretor-coreógrafo Mário Calixto, que desenvolveu seu trabalho parte 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 comuns entre outras danças, igualmente afro, tais como a religiosidade ou ancestralidade, no tempo de sua existência enquanto 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, tratava-se mesmo de um curso cujo título era “Dança Religiosa Brasileira”, ministrado por ele, Mário Calixto e Tércio dos Santos, do Grupo Mexe.

...então eles fazem um movimento de afro. Mas, um movimento de afro com muito alongamento, com uma ponta muito forte nos pés, e faz aquela pirueta, aquela coisa mais...(prof. Margarida).

Além dos aspectos já mencionados, o curso de dança afro-contemporânea, como espetáculos representados, buscava 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 do curso, 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 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, através 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 de fita cassete demonstraria 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 disco, poderia permitir movimentos mais suaves inspirados nos instrumentos melódicos.

...eu dou muita aula com disco também, porque eu encontro no disco, ritmos afro que o atabaque ainda não faz. (prof. João).

A utilização de recursos mecânicos, como fita cassete nas aulas ou espetáculos, demarcava a contraposição do som dos atabaques, com membrana de coro 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 poderia ser observada através 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 incontrolável pelo ser humano; porém, logo em seguida, voltaria a demonstrar o total autocontrole, de acordo com o espetáculo ou tema da aula apresentados.

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*”.<sup>98</sup> “Reflexos instintivos” estes 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 incontroláveis, em práticas como a dos antigos batuques.

Se, do pondo 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, por exemplo.

Sua denominação correspondia com o tempo em que era representada por indivíduos que tentavam traduzir a época em que se encontravam. 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 afro-primitiva. Mas, naquele mesmo cenário, uma outra co-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 a 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”.<sup>99</sup>

Com esse título a apostila traz 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, maracatú, lundu, jongo, congada, afoxé entre outras 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 existia uma dança tradicional, marcada pelas limitações de seus movimentos; talvez como as danças no candomblé, descritas no tópico anterior, 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 necessário 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.<sup>100</sup>

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 traz; e o dançarino-ator se apoia, ora na planta inteira dos pés, ora com a ponta e também com o calcanhar, o que dificilmente seria visto 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 aos da dança moderna se encontrava nos trabalhos

coreografados de Marta Grahame.

A experiência de Germaine Acogny representou uma das possibilidades das 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 a 1982. Nessa escola, a diretora-coreógrafa estabeleceu a técnica da dança africana moderna e, ao desenvolver essa técnica, tornou-se claro que a sua intenção era a de modificar estruturalmente os 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 fosse 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*”.<sup>101</sup>

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, havia 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 européia 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 um tom decorativo, que pudesse 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, foram adaptadas às formas culturais da civilização européia, no Brasil. A intenção dos simpatizantes dessa dança seria, para a professora, contornar o estágio preliminar, monótono, dos gestos das danças tradicionais; talvez diminuindo seu ímpeto através de uma estilização compatível com formações estéticas, decorativas da “polidez”.

Entretanto, contrário a esse movimento de dança afro-brasileira, com características de afro-moderna surge, no Rio de 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 de 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, contrapunha, em alguns aspectos, a escola ou o sistema de dança afro-brasileira, 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, 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 a 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.<sup>102</sup>

Enquanto que 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 compunham essa 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 executado com as duas mãos diretamente em contato com a membrana, modo peculiar de se tocar nos candomblés de angola.

Na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, onde tradicionalmente ensinava-se o balé clássico, paradoxalmente desenvolveu-se também a dança afro-primitiva. Com esta, algumas vezes, os dançarinos-atores se deparavam com dois e às vezes três percussionistas, que faziam soar os tambores, num ritmo frenético. Pelas fontes 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, Léco, Alberto, Almeidinha Kitequê Neto, Lêleco, 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 através dos ritmos contagiante 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 co-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 o de contrapor as técnicas de dança que visavam a cultura européia aos trabalhos de outros professores da dança afro que juntavam os traços dos gestos dos orixás.<sup>103</sup> Os diretores-coreógrafos da vertente primitiva, inclusive o professor Sheriff, já no Rio de Janeiro, buscava a produção de suas coreografias em 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 à 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.

Ah!. Se você tiver a base do clássico você dança qualquer coisa. Dança nada. Pega elas, bota prá fazer Exú ali [no palco], chama no atabaque [que] você vai vê que tem alguma coisa, que não está encaixando. (prof. João).

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 sobrepunha 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 pode-se chamar de “caráter primário da sensibilidade”, que seria o excesso de movimentos corporais expressos por uma criança, numa situação em público, ou não.

Neste 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 dominios que envolvem o universo espiritual dos deuses africanos. Esta é a estrutura coreográfica utilizada pelo Balé Arte Negra de Pernambuco.<sup>104</sup>

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, externalizando em gritos que seriam aconselháveis, segundo o afro-primitivo, para melhor interpretar o drama dos mitos em cena.

Conforme estamos observando, o interesse em co-denominar a dança dos mitos não ficava restrito apenas aos diretores-coreógrafos e dançarinos-atores do Rio de Janeiro. Na Paraíba, por exemplo, temos notícia que os professores Lauro Araújo e Maria do Socorro Cirilo de Sousa, chamam de afro-axé,<sup>105</sup> essa prática de batuques que dramatiza as histórias dos orixás.

O enunciado afro, como vimos em Raul Lody, passou a ser discursado mais precisamente na década de 1970, por grupos relacionados ao movimento negro. Esse enunciado apareceu num momento em que se buscava atribuir autenticidade às manifestações e atividades realizadas pelos afro-brasileiros. Já o enunciado axé está relacionado à força vital e ao poder mágico, que se fazem presentes e necessários aos cultos dos orixás no candomblé, como também já vimos.

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, neste 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 co-denominação, que tornassem possíveis 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 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” à 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”.<sup>106</sup>

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, dentre outros, dois objetivos. Um deles está voltado para a promoção e manutenção das raízes africanas através 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 aplicavam-se 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 cardíorrespiratórios 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 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 da dança ancestral, com uma terminologia aceitável numa sociedade que conhecia certa “polidez” de movimentos corporais, como observamos em outras co-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 esta 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 Acesso aos Batuques

Esta investigação orientou-se através da teoria de processos civilizadores ou de uma sociologia configuracional, que trata dos temas relacionados à sociedade, em períodos de longa duração pressupondo que, somente dessa maneira, é possível compreender os indivíduos que, quando juntos, são orientados por uma força cega e muitas vezes, indesejável.

Para acompanhar esse modelo teórico utilizamos de uma vasta documentação que foi organizada numa perspectiva de análise, que possibilitou o nosso envolvimento com fontes bibliográficas, impressas, manuscritas, orais e iconográficas, tomando-se a cidade do Rio de Janeiro entre os séculos XIX e XX, como cenário da investigação.

Foi a partir dessas fontes que conseguimos compreender o movimento que se estabeleceu num período considerável de tempo, processado junto aos aspectos da civilização subsahariana, representada de muitas maneiras, na sociedade brasileira.

O envolvimento com as fontes aqui manuseadas e submetidas ao devido distanciamento teórico, nos possibilitou enxergar as práticas de batuques -- por dentro deles e ao mesmo tempo em sua periferia --, permitindo uma experiência teórico-empírica, sujeita à observação apenas a longo prazo.

Através do modelo teórico adotado, acessamos a extensão civilizatória que atravessou a temática de nossa investigação, ao constatarmos que os cultos de

ancestralidade pertenciam à formação social das etnias negras, como integrantes 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 através dos batuques.

Por outro lado, os europeus viam nessas práticas de batuque algo que os incomodava, porque delas emergiam ritmos, cantorias e danças que não faziam parte de seus conceitos de civilidade, o que possibilitou 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, entendidos aqui como os novos ajuntamentos.

Os antigos batuques, ao serem transportados para um ambiente fechado, dando origem às casas de candomblés, não sofreram alteração significativa 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 desenvolvem essa atividade no século XX.

Constatamos que o posto mais alto 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, co-denominam essa prática de diferentes maneiras, variando da dança afro-primitiva à dança afro-contemporânea. Essas co-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 através 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 enquanto representação mimética, através 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 sim continuação dos cultos de ancestralidade, referentes ao conjunto das sociedades que compõem a África Negra, cultos esses realizados de forma sublimada através da representação teatral.

A extensão dos batuques do século passado 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 através 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 se 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 europeus, 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, através dos espetáculos teatrais, deram 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.

Através de dramatizações de gestos simbólicos dos ancestrais, os praticantes dos batuques de hoje recuperam as histórias míticas e seus ensinamentos, promovendo o

conhecimento herdado através 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-os 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 através 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. Isto 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.

## O Perigo dos Batuques

A partir da breve análise aqui apresentada, é possível verificar que práticas religiosas das etnias negras sofreram interdições de códigos de leis e, com essas proibições “civilizadoras”, um movimento contrário e, portanto, indesejado pelos europeus, suscitou outras configurações nas forças compulsivas da teia de relações sociais entre escravos e escravistas.

É possível que, no conjunto das restrições e controles de diferentes práticas, forças compulsivas que circundavam as relações sociais entre escravos e senhores, acabaram conferindo sentido e significado às formas estéticas com a função exclusiva de conter e redimensionar as emoções que antes eram próprias do transe ancestral divinizado. Assim, pode-se compreender que os batuques praticados no Rio de Janeiro figuraram como uma dessas atividades religiosas que, no processo de desenvolvimento da sociedade brasileira, versou em prática artística da dança afro.

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, paralelas 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 figurações 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.

Talvez seja na espetacularização dos mitos através da dança afro, que os indivíduos experimentem as emoções sem o constrangimento, antes empregados aos antigos batuques. O que 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, através dos dramas contados.

A espetacularização dos ancestrais como personagens míticos reforça a idéia 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 representarem 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 cego do processo social brasileiro permitiu a construção de um espaço em que os indivíduos pudessem traçar seus planos emocionais junto aos 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 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 enquanto personagens.

Nesse sentido, os mitos são espetacularizados na emergência do autocontrole adquirido pelos indivíduos, quando lembram o drama dos ancestrais, e através de ritmos, cantos e dança, 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 quem determinam a hora e a vez de cada um dos ancestrais entrarem em cena e tornarem-se espetáculo para um público que aguarda, impientemente, para também entrar no jogo cênico da emoção ancestral.

Ao determinarem a vez dos 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 dito, os diretores-coreógrafos e os dançarinos-atores contrapõem os elementos de possessão no candomblé.

Diferente dos cultos aos orixás nos quais o pai ou mãe-de-santo preparam 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 através da dança.

Apesar dos 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 formalizada a partir dos espaços “santificados”, como vimos.

Depois, ao construírem técnicas para dominarem 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 estereotipados -- confundidos como não “polidos” e não serem versados nas leis de Deus.

Por outro lado, por manterem a experiência fundamentada na manipulação e controle dos ancestrais, 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 -- a dança afro --, seja extremamente excitante, onde seus praticantes e seus espectadores estejam sempre “*Entre o Fogo e o Vento*”.

## FONTES E BIBLIOGRAFIA

### 1. FONTES

#### 1.1 Documentos Oficiais

##### 1.1.1 Impressos

**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.

**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.

**DIÁRIO DA CÂMARA MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO.** Ano XX, n. 234.  
Rio de Janeiro, 6 de dezembro de 1996.

**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.).

**RIO DE JANEIRO.** Lei Orgânica do Município do Rio de Janeiro. Câmara Municipal do Rio de Janeiro, 1995.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA.** Colegiado do Curso de Educação Física e Esportes. Memorando Interno 059/93.

### **Arquivo Municipal da Cidade do Rio de Janeiro**

#### **1.1.2. Manuscritos**

**RIO DE JANEIRO.** Postura Municipal da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Sessão de 13 de Março de 1838. Livro 18-2-1.

\_\_\_\_\_. Adiantamento às Posturas de 11 de Setembro de 1838. Livro 6-1-28.

\_\_\_\_\_. Escravos e Pretos Livres. Livro 6-1-49.

\_\_\_\_\_. Escravos, Multas e Infrações. Livro 48-3-7.

\_\_\_\_\_. Papéis Sobre Posturas e Infração de Posturas (1793-1830).

\_\_\_\_\_. Sagrado Viático (1851-1855). Livro 49-4-99.

## **1.2. Periódicos**

### **1.2.1. Jornais**

**A TRIBUNA.** Vitória. ES. 15/1987.

**BASTIDORES.** Rio de Janeiro-RJ. 24/10/1983.

**CORREIO.** Uberlândia-MG. 10/11/1994.

\_\_\_\_\_. Uberlândia-MG. 23/09/1995.

\_\_\_\_\_. Uberlândia-MG. 30/03/1996.

**CORREIO DA MANHÃ.** Rio de Janeiro-RJ. 16/10/1960.

**DIÁRIO DE PERNAMBUCO.** Recife. PE. 27/09/91.

\_\_\_\_\_. Recife. PE. 12/07/1988.

**FOLHA DE SÃO PAULO.** São Paulo-SP. 07/10/1994.

**GAZETA DE NOTÍCIAS.** Rio de Janeiro-RJ. 16/01/1987.

**JORNAL DOS SPORTES.** Rio de Janeiro-RJ. 06/07/1984.

**JORNAL VILA EM FOCO.** Rio de Janeiro. Mês 10/1996.

**JORNAL DO BRASIL.** Rio de Janeiro-RJ. 22/05/1994.

**JORNAL DE UBERABA.** Uberaba-MG. 27/11/1994.

**JORNAL DA UFU.** Uberlândia-MG. Mês 06/1997.

**JORNAL DE BRASÍLIA.** Brasília-DF. 15/12/1987.

**LEOPOLDINA EM FOCO.** Rio de Janeiro-RJ. Ano 3, n. 30. Set./Out. 1996.

**O GLOBO.** Rio de Janeiro-RJ. 03/04/1984

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro-RJ. 02/06/1984.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro-RJ. 18/04/1986.

\_\_\_\_\_. Barra, Rio de Janeiro-RJ. 09/10/1986.

**O DIA.** Rio de Janeiro-RJ. 01/05/1984.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro. 01/06/1988.

**O FLUMINENSE.** Estado do Rio de Janeiro. 25 e 26/05/1986.

**PAINEL.** Veículo de Comunicação da Universidade Gama Filho. Rio de Janeiro. Mês 05/ 1992.

**SESC-RIO.** Especial. Informativo do SESC. Estado do Rio de Janeiro. Mês 08/1987.

**TRIBUNA DA TARDE.** Juiz de Fora-MG. 15/11/1989.

**ÚLTIMA HORA.** Rio de Janeiro. 07/05/1984.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro. 09/05/1984.

**ÚLTIMA HORA.** Asunción- Paraguai. 10/09/1982.

### 1.2.2. Revistas

**CADERNOS CÂNDIDO MENDES.** Rio de Janeiro. N. 15. Junho de 1988.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro. N. 16. Março, 1989.

**NOVA-ESCOLA.** Ano 8, n. 71. Novembro/1993.

**REVISTA DE DOMINGO.** Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. Ano 10, n. 489. 15/09/1988.

\_\_\_\_\_. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. Ano 19, n. 942. 22/05/1994.

**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.

**SPRINT.** Rio de Janeiro. Março/Abril, 1991.

## 1.3. Documentos Impressos dos Grupos de Dança Afro

### 1.3.1. Biblioteca da Fundação Nacional de Arte-FUNART/RJ.

### **1.3.1.1. Dossiê de Cursos e Espetáculos de Dança Afro.**

**CARTAZ.** Curso de Dança Afro-Brasileira/RJ.

**FOLDER.** Olorum Axé Obá Zumbi dos Palmares. Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco/PE.

\_\_\_\_\_. Brasileira: Theatro Folclórico Brasileiro/RJ.

**HISTÓRICO.** Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco/PE.

**INGRESSO.** Olorum Axé Obá Zumbi dos Palmares. Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco. Teatro Santa Isabel/PE.

**OFÍCIOS.** Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco/PE.

**ORÇAMENTO.** Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco/PE.

**PROPOSTA.** Grupo Mexe. Curso de Dança Afro-Contemporânea/RJ.

\_\_\_\_\_. Curso de Danças Afro-Brasileiras para Crianças e Adolescentes/RJ.

\_\_\_\_\_. Curso de Dança Afro-Primitiva. São Luís/MA.

**PROSPECTO.** Olorum Axé Zumbi Obá dos Palmares. Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco/PE.

**RECIBO DE PAGAMENTO.** Aula de Dança Afro-Contemporânea/RJ.

**RECIBO.** Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco/PE.

**RELATÓRIO.** Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco/PE.

**RELEASE.** Orquestra Afro-Brasileira. Complexo Escolar Severino Vieira-Salvador./BA.

\_\_\_\_\_. Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco/PE.

\_\_\_\_\_. Balé Arte Negra de Pernambuco/PE.

### **1.4. Documentos Avulsos dos Grupos e Praticantes de Dança Afro**

**CARTÃO DE VISITAS.** Professor Evandro Passos. Belo Horizonte/MG.

**FICHA DE INSCRIÇÃO.** Oficina de Danças do Norte Nordeste. Forró, Xote, Afro-Axé, Carimbó, Lambada. Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas/SP.

**FOLDER.** África Negra. Grupo Achante. Teatro do Liceu. Rio de Janeiro/RJ.

\_\_\_\_\_. O Reino Dourado dos Achante. Grupo Dolelé. Teatro Castelo Branco. Rio de Janeiro/ RJ.

\_\_\_\_\_. Senzala. Grupo Saphi. Rio de Janeiro/RJ.

\_\_\_\_\_. Ogum Onirê. Companhia de Dança Afro-Primitiva do Rio de Janeiro/RJ.

**PROVA TEÓRICA DE DANÇA AFRO.** Sindicato dos Profissionais da Dança do Estado do Rio de Janeiro. Candidata de número 10: Cheila Lopes da Silva Júnior. Rio de Janeiro, 1992.

**RECIBO.** Aulas de Dança Afro. Academia Espaço Novo. Recife/PE. 1985.

\_\_\_\_\_. Aulas de Dança Afro-Contemporânea. Grupo Mexe. Rio de Janeiro/RJ. 1982.

\_\_\_\_\_. Aulas de Dança Afro-Contemporânea. Associação Beneficente São Martinho. Rio de Janeiro/RJ. 1997.

## 1.5. Outros

### 1.5.1. Vídeos

**AMOSTRA DE CULTURA AFRO-BRASILEIRA.** Universidade Castelo Branco. Rio de Janeiro. Setor Multimeios. Fita 082, 1990.

**BATUQUES.** Encontro Internacional de Percussão. Rede Cultura. São Paulo. Universidade Estadual de Campinas. Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora-NICS. Fita 0112, 1994.

## 2. BIBLIOGRAFIA

### 2.1. Livros, Dissertações e Teses

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: alegria 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.
- 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.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

- 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.
- 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.
- 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: Papirus, 1996.
- MARINO JÚNIOR, Raul. **Fisiologia das emoções: introdução à neurologia do comportamento, anatomia e funções dos 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.
- REVEL, Jacques. **A invenção da sociedade**. Trad. de Vanda Anastácio. Lisboa: Difel, 1989.
- 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 Goçalves. **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. **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.
- 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.

## 2.2. Periódicos

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.

FUNDAÇÃO JP. **África-Brasil: história, política, economia.** Belo Horizonte. V. XIV, n. 7-10, jul./outubro, 1984.

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.

### 2.3. Artigos e Monografias

ASSIS, Isaura de. **Noções gerais sobre a dança afro-brasileira.** Rio de Janeiro, (?). (Mimeo).

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.

LOPES, Nei. Sobrevivências e recriações Bantas no Rio de Janeiro. In.: Estudos Afro-Asiáticos. **Cadernos Cândido Mendes.** N. 15, Junho, 1988. p. 69-75.

LOPES, Helena Theodoro. Religiões negras no Rio de Janeiro. In. : Estudos Afro-Asiáticos. **Cadernos Cândido Mendes.** n. 15, Junho de 1988. p. 91-104.

MORAES, Denise. 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.11-13.

MUNANGA, Kabengele. O universo cultural africano. **In: África-Brasil.** Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro. V. 14. N. 7-10, 1984. p. 64-77.

PÊCHEUX, Michel. A análise do discurso: três épocas (1983). In: GADET, Françoise e HAK, Tony. (Orgs.). **Para uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Trad. de Bethania S. Mariani (et.al.). Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

SOUZA, Edilson Fernandes de. **A dança afro-primitiva**. Rio de Janeiro, Palestra Sporte. Paraná. Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Araponga. 1991. Pós-Graduação Lato Sensu -- Psicomotricidade e Pedagogia do Movimento Humano.

\_\_\_\_\_. **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.

SHERIFF, Edilson. **A dança afro no Brasil**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Registro; n. 70 625; protocolo 3/08/91. (Mimeo).



## NOTAS

<sup>1</sup> Sobre as práticas heterodoxas no percurso da sociedade brasileira, verificar Luiz MOTT. 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.

<sup>2</sup> Ademir GEBARA. O mercado de trabalho livre no Brasil: (1871-1888). 1986. p. 166.

<sup>3</sup> Muniz SODRÉ. A verdade seduzida. 1988. p. 124.

<sup>4</sup> Gioconda LOZADA. Presença negra: uma abordagem da história de Nova Friburgo. 1991. p. 72.

<sup>5</sup> Clovis MOURA. Dialética radical do Brasil negro. 1994.

<sup>6</sup> Roberto MOURA. Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro. 1995.

<sup>7</sup> Para a teoria de processos civilizadores, muitas atividades realizadas pelo indivíduo em seu tempo livre, são na realidade, atividades de trabalho não remunerado, como a administração do lar, lavar seu próprio carro, cuidar de seu jardim. Entretanto, as atividades de lazer são aquelas do tipo mimética, onde o indivíduo busca uma emoção que em seu cotidiano seria impossível experimentar, sem causar danos para si e para os outros, como assistir um filme, praticar alpinismo, dançar. É, portanto, nesta perspectiva que pretendemos desenvolver o tema desta investigação. Mas, para melhor compreender a teoria do lazer sob o enfoque das atividades miméticas ou das emoções, consultar Norbert ELIAS & Eric DUNNING. A busca da excitação. 1992. Ver especialmente o segundo capítulo "O Lazer no Espectro do Tempo Livre".

<sup>8</sup> Norbert ELIAS. Teoria simbólica. 1994. p.16.

<sup>9</sup> CF. A enunciação "afro" tornou-se desde a década de 1970 "*germinalmente um viço revivalista/reafricanizador* [que tomou] *corpo nos movimentos políticos de grupos ativamente dispostos a retomar conceitos, rever conceitos e transformar socialmente visões cristalizadas sobre o negro no Brasil*. Raul LODY. O povo do santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos. 1995. p. 7.

<sup>10</sup> Neste contexto, o movimento contrário à coerção social empregada pelos europeus em seu processo civilizador não foi privilégio apenas das práticas dos batuques encenados no Rio de Janeiro nos séculos XIX e XX. Pois, um movimento contrário à rigidez técnico-corporal da dança de corte, circunscrito à aristocracia, surgiu no interior da própria Europa, com artistas que propunham uma dança que expressasse os sentimentos dos dançarinos, numa espécie de dança religiosa, em que se buscava a valorização da emoção. Em 1760, o francês Jean Georges Noverre abandonou as danças de corte, abolindo os pesados trajes de cena como os vestidos e enfeites que impossibilitavam a liberdade dos movimentos corporais. Com essa iniciativa, Jean Noverre criou o ballet d'action, que fazia referências às paixões humanas. É bom salientar que esse movimento da dança moderna contraposta ao balé clássico, não foi de todo consciente, mas possibilitou a emergência de alguns representantes como Isadora Duncan, Mary Wigman, Rudolf von Laban.

<sup>11</sup> Os mitos serão apresentados neste estudo como ancestrais divinizados -- orixás -- ou deuses do panteão africano que passaram por um processo de readaptação no Brasil, por ocasião do tráfego negreiro.

<sup>12</sup> As atividades miméticas não constituem uma mera representação da realidade, ou uma simples imitação dos aspectos da vida diária, mas sim um outro nível da realidade em que a violência e as emoções são de algum modo apaziguados. No presente estudo, observamos que, junto às atividades miméticas, como a dança afro, o autocontrole dos indivíduos orientou as emoções num sentido específico de representar, teatralmente, os ancestrais divinizados.

<sup>13</sup> CF. Local de realização do ritual aos orixás, podendo ser também identificado como o culto afro-brasileiro que congrega as práticas religiosas dos sudaneses e bantos, sendo: - jeje (daomeanos), nagô (iorubá), para os primeiros e angola, congo para os segundos. Sobre a formação da palavra consultar Olga Gudolle CACCIATORE. Dicionário de cultos afro-brasileiros: com origem das palavras. 1977.

<sup>14</sup> As entrevistas utilizadas neste estudo, de três professores -- diretores-coreógrafos, da dança afro do Rio de Janeiro -- serviram para ilustrar a nossa interpretação sobre o autocontrole dos indivíduos em suas práticas de batuques do século XX, cujos protocolos -- as transcrições -- já faziam parte de nosso acervo pessoal por comporem um rol de vinte entrevistas que realizamos num estudo anterior. Os entrevistados são identificados por pseudônimos, entretanto, para compreender a metodologia utilizada na tomada dessas entrevistas, na perspectiva da história oral de vida, consultar Edilson Fernandes de SOUZA.

Representações sociais da cultura negra através da dança e de seus atores. 1995. Ver especialmente no capítulo dois: “Os Sujeitos das Histórias”.

<sup>15</sup> Até meados do século XIX podemos encontrar, com facilidade, essa fonte considerada clássica da historiografia brasileira, quando se trata do controle social do Estado sobre os indivíduos que viveram, nessa época, em nossa sociedade. As posturas que cobriram uma boa parcela desse controle foram, por vezes, lançadas à mão, com a finalidade de estabelecer regras de convivência entre os concidadãos das províncias, criadas no Brasil colônia. Do controle geral que tais posturas mantinham sobre as regras de comportamento em público, destacamos as restrições impostas aos indivíduos descendentes das etnias negras, como escravos e pretos livres. As posturas eram lançadas com objetivos específicos para cobrirem certo controle e regulamentação da saúde pública; ordem pública, que envolvia a circulação de pessoas (basicamente escravos ou forros), circulação de animais; regulamentação da moral, que destinava-se às injúrias com palavras “infamantes” dirigidas de um indivíduo a outro, e dentro dessa categoria moral, as proibições do banho em público e de batuques. As posturas eram uma espécie de instrumento que regia a ordem pública local, e pela sua facilidade de publicação, eram projetadas toda vez que os “Homens Bons” reconheciam que havia alguma alteração na convivência, posta pelos incômodos dos indivíduos aos concidadãos.

<sup>16</sup> Norbert ELIAS. O processo civilizador: formação do Estado e civilização. 1993. pp. 18-19.

<sup>17</sup> Kabengele Munanga chama de africanidade os aspectos comuns que algumas sociedades africanas possuem enquanto organização e controle social e que representa traços culturais singulares à mesma maneira de pensar e de viver desses grupos. Entretanto, sua referência não é sobre a África como um todo, mas sim, aos grupos que coabitam, basicamente, a área compreendida África-Negra, ou subsahariana. Na perspectiva de sua análise, a africanidade não é uma abstração intelectual, pelo contrário, expressa a materialidade dos códigos de comportamentos que permitem os laços de parentesco, socialização dos jovens, estratificação social e entre outras, as formas artísticas e religiosas que são comuns às diferentes etnias subsaharianas. Assim, consta na africanidade vários elementos que participam das culturas concretas que formam a África-Negra e, esses elementos variam de intensidade e de complexidade com respeito aos múltiplos ritos de passagem ou de iniciação, como a infância africana, em que a criança passa por prolongado período de tempo com a mãe e uma expressiva dependência da linhagem da qual faz parte. Nesse particular, especial atenção deve ser atribuída ao sistema de parentesco ou ao grupo que o indivíduo constrói a sua identidade. Decorre do sistema de parentesco africano uma linhagem matrilinear e outra patrilinear. No primeiro caso, o indivíduo é ligado ao seu grupo por intermédio da descendência ancestral por parte da mãe ou, no segundo caso, por parte do pai. De modo que, o culto aos ancestrais tem um valor considerável para os indivíduos que interdependente desse contexto, na tentativa de reviverem as experiências de seus antepassados e para revigorar os sentimentos de sua linhagem. Neste sentido, a imagem da pessoa que morre é pouco transparente porque é transformada constantemente de acordo com as evocações feitas em recordação de alguns momentos de sua vida. No caso dos cultos aos ancestrais, a evocação dessa imagem pode ser de muitas maneiras, combinada a traços especiais do próprio culto. Contudo, para compreender melhor do que trata o conteúdo da africanidade, consultar Kabengele MUNANGA. O universo cultural africano. In: África-Brasil. V. 14, n. 7-10, 1984. Ver também no mesmo periódico Ibrahim SUNDIATA. As civilizações africanas. Portanto, o conceito de africanidade será explorado em nosso estudo indicando a civilização subsahariana, por representar a auto-imagem dos indivíduos que compunham esta parte do Continente africano, mesmo porque *“rigorosamente falando, nada há que não possa ser feito de forma ‘civilizada’ ou ‘incivilizada’, daí ser sempre difícil sumariar em algumas palavras tudo o que se pode descrever como civilização”*. Norbert ELIAS. O processo civilizador: uma história dos costumes. 1994. p. 23.

<sup>18</sup> *O negro é criador das mais variadas combinações sonoras percussivas e utiliza os ruídos, os sons, os assobios, os gritos, conforme sua qualidades vibratórias e tímbricas. Outra peculiaridade é o modo com que ele trabalha um motivo musical, imprimindo-lhe um impulso desconhecido pelos ocidentais.* Edoardo VIDOSSICH. Sincretismo na música afro-americana. 1975. p. 10.

<sup>19</sup> Norbert ELIAS & Eric DUNNING. Op. cit. p. 165.

<sup>20</sup> “Grito ou ‘brado de presença’ que identifica a personalidade do orixá. É o único som emitido(.), pois os orixás do Candomblé não falam (exceto o nome, no ‘Dia do orunkó), nem cantam”. CF. Olga Gudolle CACCIATORE. Op. cit. p. 148.

<sup>21</sup> 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. Autor da narrativa Sir Charles James Fox Bunleury.

<sup>22</sup> CF. Postura apresentada à Câmara Municipal do Rio de Janeiro em sessão de 13 de março de 1838.

Esse documento consta no Arquivo Público da Cidade do Rio de Janeiro, sob a referência 18-2-1.

<sup>23</sup> CADERNOS DE CULTURA. Notas para o estudo da presença do negro em Nova Friburgo. 1988. p. 86.

<sup>24</sup> CF. Gilberto FREIRE. O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX. 1979.

<sup>25</sup> Postura apresentada à Câmara Municipal do Rio de Janeiro em 11 de setembro de 1838. Arquivo Público Municipal do Rio de Janeiro, referência 6-1-28.

<sup>26</sup> Ina von BINZER. Os meus romanos: alegria e tristezas de uma educadora alemã no Brasil. 1991. p. 33.

<sup>27</sup> CF. Maria Salete JOAQUIM. A liderança das mães-de-santo: dilemas e paradoxos na construção da identidade negra. 1995. p. 149.

<sup>28</sup> Norbert ELIAS. O processo civilizador: uma história dos costumes. 1994. p. 229.

<sup>29</sup> CF. Roberto MOURA. Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro. 1995.

<sup>30</sup> Dominique MAINGUENEAU. Os termos-chave da análise do discurso. 1997. p. 15

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> Idem. p. 7.

<sup>33</sup> Idem. Verificar "Documentos dos Quilombos de Goiana -- Catucás", especialmente o documento 17, p. 87.

<sup>34</sup> Adiantamento às posturas de 11 de setembro de 1838. Arquivo Público Municipal do Rio de Janeiro, referência 6-1-28.

<sup>35</sup> Trata-se aqui dos registros de compra e venda de escravos em 1864, publicado pela revista do Arquivo Público do Recife e que consta, na íntegra, do livro de Leonardo Dantas SILVA. p. 207.

<sup>36</sup> Luiz MOTT. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. 1997. Op. cit. p. 172.

<sup>37</sup> Ibid. Sobre a devoção, hostilidade e indiferença com que os colonos mantinham em relação à doutrina cristã-católica. p. 175.

<sup>38</sup> Ibid. p. 176.

<sup>39</sup> André COMTE-SPONVILLE. Pequeno tratado das grandes virtudes. 1996. pp. 18-19

<sup>40</sup> Para melhor aprofundamento sobre o espaço que a etiqueta assume numa configuração particular, consultar Norbert ELIAS. A sociedade de corte. 1987. Verificar especialmente o capítulo III "A Etiqueta e a Lógica do Prestígio".

<sup>41</sup> CF. André COMTE-SPONVILLE. Op. cit. p. 16.

<sup>42</sup> Maurice HALWACHS. A memória coletiva. 1996. p. 155.

<sup>43</sup> Aliás, essa idéia de construir cidades dos santos já havia se pronunciado desde a chegada de Martins Afonso de Sousa, com três cartas régias, datadas de 20 de novembro de 1530, com poderes para, dentre outras coisas, elevar o padrão de vila, sendo um de seus feitos a criação de São Vicente. Outro destaque deve ser dado à convocação que Martins Afonso de Sousa fez aos fidalgos portugueses, para a eleição da Câmara de vereadores, sendo estes fidalgos -- "Homens Bons" --, pessoas bem vestidas e possuidores de títulos de nobreza, não sendo apenas eleitores, mas também eleitos. Ser "Homem Bom", postulador dos princípios e das leis, pressupunha uma certa representação corporal, que poderia ser entendida como o ethos. Esse ethos certamente distinguia a responsabilidade de seu portador e seu discurso santificado dos outros indivíduos desprovidos de tal responsabilidade.

<sup>44</sup> Op. cit.

<sup>45</sup> Para indicar essa prática de batuques do século XX, e por nos permitir uma compreensão mais segura sobre os deuses africanos que foram espetacularizados a partir do autocontrole dos afro-brasileiros -- diretores-coreógrafos e dançarinos atores, que compõem os novos batuques --, utilizaremos sinônimos como dança dos mitos e, às vezes, dança ancestral.

<sup>46</sup> Norbert ELIAS. Mozart: sociologia de um gênio. 1995. p. 55.

<sup>47</sup> Sobre a vida doméstica dos escravos consultar Gilberto FREIRE. Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. 1954. Ver especialmente a página 592, onde o autor faz uma diferenciação dos escravos "boçais" e os "ladinos". Sendo estes os que haviam de certa forma incorporado o modo brasileiro -- alguns já convertidos ao cristianismo -- e aqueles os que eram recém-chegados da África, ou que não haviam abandonado os seus valores culturais africanos, como as práticas mágicas. De maneira que, a vida doméstica estava mais reservada aos escravos ladinos por gozar das características exigidas pelos senhores.

<sup>48</sup> Nesse sentido, a relação de poder entre indivíduos representantes da configuração escravista, que impunha as restrições aos indivíduos da configuração menos privilegiada, com respeito às suas funções

sociais, foi alterada significativamente. Isto é, as funções sociais dos indivíduos das etnias negras foram alargadas, aumentando a interdependência entre os dois blocos configuracionais. Mas, para compreender a diversidade de funções desempenhadas por escravos e pretos livres, e o que esses trabalhadores representavam no contexto da sociedade brasileira, com referência a uma escravidão urbana, verificar o trabalho de João José REIS. A greve negra de 1857 na Bahia. In.: Dossiê Brasil-África. Revista USP. 1993. E no que diz respeito a mão-de-obra escrava e a situação da força de trabalho no século XIX, verificar Ademir GEBARA. Op. cit.

<sup>49</sup> Dossiê: Grupo de Dança Afro. Biblioteca da Fundação Nacional de Arte-FUNART/RJ.

<sup>50</sup> CF. Proposta de curso do Grupo Mexe-RJ. Dossiê de Cursos de Dança Afro-Contemporâneo. Biblioteca da Fundação Nacional de Artes-RJ.

<sup>51</sup> CF. Leopoldina em Foco-RJ. Ano XII, n. 30, Set./Outubro, 1996.

<sup>52</sup> Jornal Correio. Revista. "Gente Que Rala...Prá Chegar Lá". Uberlândia, 30/03/1996. p. 16.

<sup>53</sup> CF. O Fluminense. Estado do Rio de Janeiro. Encontro. Domingo, 25 e segunda 26/05/1986. p. 3.

<sup>54</sup> Jornal o Globo. Barra. Rio de Janeiro, 09/10/1986. p. 11.

<sup>55</sup> CF. Jornal dos Sports. Rio de Janeiro, 06/07/1984.

<sup>56</sup> CF. Norbert ELIAS. Mozart; sociologia de um gênio. Op. cit. Verificar na parte I "Arte de Artesão e Arte de Artista". Ver, especialmente p. 47.

<sup>57</sup> Os folders explicativos do Brasiliana podem ser encontrados em Alemão, Inglês e Francês e fazem parte do acervo da Fundação Nacional de Arte-FUNART/RJ. Até a ocasião da pesquisa esse material não havia sido catalogado nos fichários da biblioteca da fundação. Sua consulta foi possível graças a uma das funcionárias da biblioteca que vasculhou, na reserva técnica, o dossiê de grupos de dança afro.

<sup>58</sup> Norbert ELIAS. Envolvimento e distanciamento: estudos sobre sociologia do conhecimento. 1997. p. 27.

<sup>59</sup> CF. Norbert ELIAS. Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX. 1997.

<sup>60</sup> Idem. Mozart. sociologia de um gênio. Op. cit. Verificar na parte I, "Ele Simplesmente Desistiu".

<sup>61</sup> CF. Jornal do Brasil. Revista de Domingo. Ano 1. n. 489. 15/09/1985.

<sup>62</sup> CF. Relatório do Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco referente ao ano de 1984. Biblioteca da Fundação Nacional de Arte-FUNART/RJ.

<sup>63</sup> CF. Eduardo SUCENA. A dança teatral no Brasil. Ver especialmente, "Ballet Folclórico Mercedes Baptista". p. 389.

<sup>64</sup> Pierre Fatumbi VERGER. Orixás: deuses iorubás na África e no novo mundo. 1981. p. 135.

<sup>65</sup> 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. Algumas idéias básicas sobre essa lenda de Ogum também foi desenvolvida no espetáculo "O Despertar d'África", do Grupo Onijó Olokun, em 1985, no Rio de Janeiro.

<sup>66</sup> CF. Biblioteca da Fundação Nacional de Arte-FUNART/RJ. Dossiê. Espetáculo de Dança Afro. Jornal de Brasília- Brasília-DF. 15/12/87.

<sup>67</sup> Essa fita de vídeo é um documentário de uma Mostra de Cultura Afro-brasileira, promovida pela Universidade Castelo Branco-RJ., no ano de 1990. Para ter acesso, basta consultar na Universidade, o setor Multimeios. Fita 082.

<sup>68</sup> CF. Roy GLASGOW. Nzinga. Resistência africana à investida do colonialismo português em Angola. 1582-1663. 1982. p. 129. Sobre os aspectos nobres de Nzinga, ver "A Rainha Nzinga na Corte".

<sup>69</sup> CF. ELIAS, Norbert. Mozart. sociologia de um gênio. Op. cit. p. 61.

<sup>70</sup> CF. Jornal Painei Universitário/RJ. Ano 1, n. 3, maio/1992.

<sup>71</sup> Jornal Última Hora/RJ. 07/05/1984.

<sup>72</sup> Dossiê. Cartaz. Curso de Dança Afro-Brasileira. 1984. Biblioteca da Fundação Nacional de Arte/FUNART/RJ.

<sup>73</sup> CF. Gazeta de Notícias/Rj. 16/01/87.

<sup>74</sup> CF. Norbert ELIAS. Mozart; sociologia de um gênio. Op. cit. p. 57.

<sup>75</sup> CF. Jornal dos Sports/RJ. - 06/07/1984.

<sup>76</sup> CF. Jornal O Globo/RJ. - 02/06/1984.

<sup>77</sup> CF. Dossiê. Curso de Dança Afro-Brasileira para Crianças e Adolescentes. Biblioteca da Fundação nacional de Artes-FUNART/RJ.

<sup>78</sup> CF. Jornal Correio. Revista. Gente Que Rala...Prá Chegar Lá. Uberlândia 30/03/1996.

<sup>79</sup> Norbert ELIAS. Sociologia de um gênio. Op. cit. pp. 49-50.

<sup>80</sup> CF. Envolvimento e distanciamento são conceitos utilizados por Norbert Elias, para indicar o processo

de conhecimento científico junto ao nível de controle e autocontrole emocional atingidos pela humanidade. Por se tratar de uma sociologia do conhecimento, tomamos de empréstimo essa terminologia, para enfocar o aspecto da sublimação dos impulsos traduzidos em atividades artísticas. Entretanto, para melhor compreensão desses conceitos, quando empregados no contexto civilizador, verificar Norbert ELIAS. *Envolvimento e distanciamento*. 1997.

<sup>81</sup> CF. Dossiê. Curso de Dança Afro-Contemporânea. Biblioteca da Fundação Nacional de Arte-FUNART/RJ.

<sup>82</sup> CF. Pierre Fatumbi VERGER. *Orixás: deuses iorubás na África e no novo mundo*. 1981.

<sup>83</sup> *Jornal Correio*. Revista. Uberlândia-MG. 30/03/1996. p. 16.

<sup>84</sup> CF. Norbert ELIAS. *Mozart; sociologia de um gênio*. Op. cit. p. 56.

<sup>85</sup> CF. *Jornal O Dia/RJ*. – 01/06/1988.

<sup>86</sup> Pierre Fatumbi VERGER. Op. cit. p. 19.

<sup>87</sup> Norbert ELIAS. *Envolvimento e distanciamento: estudos sobre sociologia do conhecimento*. Op. cit. p. 145.

<sup>88</sup> Raul LODY. *O povo do santo: religião e cultura dos orixás, voduns, inqueces e caboclos*. 1995. p. 105.

<sup>89</sup> Idem. p. 105.

<sup>90</sup> Mircea ELIADE. *Mitos, sonhos e mistérios*. 1989. p. 21.

<sup>91</sup> *O Globo*. Barra. 09/10/1986. p. 11.

<sup>92</sup> Pierre Fatumbi VERGER. Op. cit.

<sup>93</sup> CF. ELIAS, Norbert. *Mozart. sociologia de um gênio*. Op. cit. p. 56.

<sup>94</sup> Esse material teve seu registro em 17 de junho de 1991, sob o número 70 625, protocolo 3/08/91, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

<sup>95</sup> CF. *Jornal do Brasil*. Revista de Domingo. Ano 19, n. 942. 22 de maio de 1994. pp. 10-13.

<sup>96</sup> CF. Dossiê. Curso de Dança Afro-Brasileira. Biblioteca da Fundação Nacional de Arte-FUNART/RJ.

<sup>97</sup> Não foi possível identificar a origem desse recorte de jornal. Pelo conteúdo, é provável que se trate de um curso que seria ministrado por Mário Calixto em Brasília-DF. Esse documento consta em: Dossiê. Curso de Dança Afro-Contemporânea. Biblioteca da Fundação Nacional de Arte-FUNART/RJ.

<sup>98</sup> CF. *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, 25/07/1983.

<sup>99</sup> Adquirimos essa fonte por um dos entrevistados, ex-aluno da professora Isaura de Assis. A fonte não contém data nem local, mas, pela procedência, deve ter sido produzida no Rio de Janeiro, onde a professora atuava.

<sup>100</sup> José ANCHIETA. *Ginástica afro-aeróbica*. 1995. Ver especialmente, cap. IV “A Dança Afro-Aeróbica e o Uso do Corpo”.

<sup>101</sup> CF. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 07/10/1994. p. 8.

<sup>102</sup> 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.

<sup>103</sup> CF. Edilson Fernandes de SOUZA. *Dança afro primitiva*. Sprint. ano 10, n 53. pp. 31-33.

<sup>104</sup> CF. Dossiê: *Espetáculo de Dança Afro*. Manual do espectador do Balé Arte Negra de Pernambuco. p. 4. Essa fonte poderá ser consultada na Biblioteca da Fundação Nacional de Arte-FUNART/RJ.

<sup>105</sup> 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 à 19 de 06/1998.

<sup>106</sup> Op. Cit.



---

## APÊNDICE

### Os Batuques e o Privilégio das Fontes

Enquanto pesquisadores, uma das nossas preocupações é a de assinalar a importância de um estudo determinado, tendo em vista o campo em que iremos efetuar o enlace das fontes. Para isso, é necessário que o investigador não apenas saiba onde encontrar ou “pescar os peixes”, os documentos; é preciso que ele saiba, sobretudo, onde pescar os melhores peixes.

Procurar as fontes que suportem uma temática no campo sociológico, privilegiando o grau de controle das normas sociais e os códigos de comportamentos, como um processo civilizador, é fundamental para o êxito de um estudo que pretenda tornar “conhecido algo antes desconhecido” para um número considerável de pessoas em uma sociedade. Este foi, portanto, o caso das práticas dos antigos batuques, que se evidenciaram na emergência de atividades artísticas da dança afro, que tomou como cenografia o município do Rio de Janeiro, entre os séculos XIX e XX.

Ao procurarmos compreender o significado dos batuques e o controle social a eles imputados, no século XIX, tivemos como ponto de partida uma das principais fontes documentais utilizadas pela historiografia quando tratam das proibições de práticas cotidianas dos negros escravos no Brasil, na tentativa de regulamentar todo seu comportamento, que variava desde as funções de escravos ao ganho ou funções desempenhadas pelos pretos livres, como vendedores ambulantes, ou suas práticas religiosas como os batuques.

---

Contudo, um estudo que se propõe a elucidar, embora parcialmente, a problemática das proibições de batuques e o controle das emoções, faz-se necessário levar em consideração não somente as fontes do século XIX, como as posturas municipais, como também documentos contemporâneos que fazem alusão às práticas artísticas com características dançantes, como as que encontramos junto a artistas que praticam a arte de batuques -- dança afro -- no século XX.

Destacamos aqui a dificuldade em encontrar essas fontes, que não estão facilmente disponíveis nas instituições convencionalmente visitadas pelos pesquisadores, quando desejam realizar suas investigações científicas. Com uma ressalva, podemos dizer que tratar as práticas de batuques e o controle das emoções, da forma que foi por nós investigada, a única entidade que encontramos material em abundância, e ainda em fase de catalogação, na época do estudo, foi a Biblioteca da Fundação Nacional de Arte-FUNART/RJ, que possui um acervo intacto, e que carece de algumas contribuições de pessoas ligadas ou não à arte da dança afro, e que disponha de material relativo a essa prática de batuque do século XX.

Sem destacar as entrevistas que assumem um recurso fundamental no tratamento da dança afro no Rio de Janeiro, os aspectos iconográficos, filipetas, cartazes, recibos de pagamento, cartão de visitas e outros, são um excelente material na produção do conhecimento sobre as práticas de batuques que se tornaram a dança dos mitos do século XX, com uma roupagem própria de uma arte numa sociedade em desenvolvimento.

Como dissemos acima, esse material poderá ser encontrado com alguma dificuldade, caso o pesquisador não se desloque no interior dos próprios grupos ou por entre alguns espectadores desavisados, que esqueceram folders, filipetas promocionais

---

ou o canhoto de seu ingresso, em uma gaveta de armário.

Foi dessa maneira que a presente pesquisa tornou-se possível, seguindo a trilha de alguns espectadores que, por esquecimento, não jogaram no lixo o material relativo aos espetáculos que assistiram. Em nosso caso, foi a partir dessa situação que adquirimos o maior número de fontes, muitas vezes através de amigos residentes no Rio de Janeiro, que não mediram esforços na coleta do material, quando não cedendo boa parte de seu pequeno acervo pessoal. Outras vezes, os próprios amigos se encontravam na posição de *outsiders* --, comprometidos na valorização da arte de batuque no cenário carioca e, por isso, já dispunham de fontes como as que utilizamos.

Por tratar-se da produção documental dos próprios diretores-coreógrafos e dançarinos-atores que desejavam deixar registrado seu pensamento sobre a arte que praticavam, seja por necessidade funcional dos batuques, que precisavam ser divulgados, seja na impressão de ingressos para serem vendidos -- filipetas, folders, cartazes e recibos de pagamento, são a composição básica das fontes de nosso estudo.

Mas, dadas as dificuldades em encontrar as fontes mais próximas do espaço dos diretores-coreógrafos, dançarinos-atores e os próprios grupos de dança afro, como podemos observar, os recortes de jornais representam um considerável arquivo para compreendermos os problemas enfrentados pelos batuqueiros que sobreviveram no cenário do Rio de Janeiro.

À luz da sociologia configuracional -- de processos civilizadores -- e com o objetivo de mostrar mais claramente a “abundância de material empírico” que nos serviu de suporte na investigação sobre as práticas de batuques e o controle das emoções, selecionamos aquelas fontes que melhor pudessem identificar os atores e os grupos em seus respectivos cenários, com preocupações e interesses que variavam da

---

profissionalização à manutenção das artes e culturas negras na sociedade brasileira.

As fontes que por ora apresentamos são simples material de publicação de espetáculos e aulas da dança dos mitos, como também cartões de visitas, que pelo seu caráter, são muitas vezes descartados como documentos a serem utilizados pela prática da historiografia tradicional. Entretanto, para compreendermos a arte de batuques no século XX, no Rio de Janeiro, é preciso que o investigador se debruce sobre essas fontes buscando suas principais representações, fazendo-lhes as perguntas para compor a problemática de seu estudo sem descartar a permanente construção de suas hipóteses.

Dito isto, se para qualquer estudo que trate das restrições sobre o comportamento do escravo ou preto livre, no Brasil do século XIX, as posturas municipais servem de suporte básico, junto às leis nacionais, como pesquisas que citam as proibições dos batuques, por exemplo,<sup>106</sup> para o século XX, estudar as práticas de batuques e qualquer de suas vertentes, pela economia da força de trabalho ou pelo controle das emoções, os documentos relativos às posturas municipais devem ser acrescidos de fontes mais modestas, como filepetas e ingressos, cartazes e programas de espetáculos desses batuques.

Tais fontes enriquecem os documentos das posturas municipais e representam a permanência das práticas dos antigos batuques, como parte do *habitus* dos afro-brasileiros, que ainda mantêm em sua “segunda natureza” a crença na ancestralidade, através da estética da dança afro que surgiu daquela atividade artesanal.

Essas modestas fontes tomaram, neste estudo, uma dimensão gigantesca, quando consideradas as hipóteses que os batuques foram proibidos em virtude do controle das emoções e não da força-de-trabalho dos escravos e pretos livres. É que essas fontes revelaram códigos de comportamentos que seguiram em direção contrária

---

ao processo civilizador europeu, revelando ainda um *ethos*, de indivíduos e grupos, com sua forma de se portar frente aos impulsos dos mitos, que herdaram do *habitus* que compunha a África Negra, em séculos anteriores.

De qualquer modo, é preciso registrar as marcas deixadas por essas modestas fontes que, pelo rigor do modelo teórico por nós adotado, tornaram-se base da investigação quando da necessidade de olhar o problema dos batuques por dentro deles mesmos, isto é, olhar os batuques através da produção de seus batuqueiros e o que desejavam comunicar com a impressão das fontes que aqui analisamos.

Neste contexto, as fontes que serviram de base empírica para esta pesquisa foram interpretadas e agora serão expostas como indicativo que esse material é, de fato, o conteúdo que expressa a espetacularização dos mitos nas práticas dos batuques, onde seus diretores-coreógrafos e dançarinos-atores se movimentam “*Entre o Fogo e Vento*” dos impulsos emocionais e o autocontrole a eles associados.

30th April 1961  
de 1961





MARIANO NORSKY

présente

LA REVUE-BALLET DE RIO-DE-JANEIRO

# BRASILIANA

« THEATRO FOLCLORICO BRASILEIRO »

direction : MIECIO ASKANASY

avec

NELSON FERRAZ

le fameux baryon brésilien

Nair Eugenia - Agostinha Reis - Elza Ambrosio - Dina Antunes - Maria Luiza  
Olivia Marinho - Maria Bahiana - Leda Bastos

danseuses

Antonio Rodrigues - José Prates - Gilberto Brea - Italo De Oliveira  
Domingos Campos - Haroldo Costa - Jonas Moura

danseurs

Mateus

virtuose du tambour

Mario Camara

danseur comique

Waldemar Bastos • Roberto Pereira • Jonas Moura  
Ary De Silva Jadir Castro

tambourinaires et musiciens

## CHANTEURS ET DANSEURS

GILBERTO BREA

Directeur chorégraphique

HAROLDO COSTA

Assistant à la direction

JOSÉ PRATES

Directeur musical

DIRCEU NERY

Chef décorateur

JOSÉ ROBERTO

Directeur de la scène

MARIA KOWALSKA

Chef couturière

ANTONIO COSTA

Chef d'orchestre et pianiste

Le spectacle est présenté par JAQUELINE DAMIEN

MAURICE VERLEYE, impresario, Genève

## Onde aprender

■ **Afro primitivo** — *Escola de Dança Maria Olenewa* (R. Visconde de Maranguape, 15, Lapa). Segundas, quartas e sextas-feiras, às 20h30. Preço: 22 URVs. *Sindicato dos Bancários* (Av. Presidente Vargas, 502/22º andar, Centro). Terças e quintas-feiras, às 18h30. Preço: 13 URVs. Aulas com Valéria Monã.

■ **Afro brasileiro** — *Walter Ribeiro* (Av. Rui Barbosa, 762, Flamengo). Segundas, quartas e sextas-feiras, às 18h30. Preço: CR\$ 6 mil. *Studio Isaura Assis* (R. Siqueira Campos, 43/1210, Copacabana). Segundas, quartas e sextas-feiras, às 8h, 17h e 18h. Preço: CR\$ 20 mil.

■ **Afro contemporâneo** — *Academia Staff Naja* (R. Machado de Assis, 34 - Flamengo). Terças e quintas-feiras, de 18h30 às 19h30 e de 20h30 às 21h30. Preço: 18 URVs. *UniarTE* (R. Cajurana, 7, Coelho Neto). Segundas e quartas-feiras, às 19h. Preço: 10 URVs. Aulas com Charles Nelson.

REALIZAÇÃO:

FUNDAÇÃO MUDES. COORDENADORIA DE DANÇA DA FUNARJ

SERVIÇO BRASILEIRO DE DANÇA DO INACEN

## CURSO

## DANÇA AFRO-BRASILEIRA

OBJETIVO: *Propiciar conhecimentos técnicos e práticos da técnica das danças africanas no Brasil*

DOCENTE : MERCEDES BAPTISTA - *Bailarina do antigo Corpo de Balle do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, professora e coreógrafa.*

PERCUSSIONISTA CONVIDADO: JORGE BEZERRA

CARGA HORÁRIA: 20 horas

PERÍODO : 07 a 18 de maio

DIAS/HORÁRIO : de 2<sup>a</sup> a 6<sup>a</sup> feira de 20 às 22 horas

TAXA : Cr\$ 25.000,00

### TEMÁRIO

*Serão ensinados os movimentos básicos e a técnica das danças africanas, sua adaptação aos métodos de ensino da dança moderna e do ballet clássico. Segundo CATHERINE DUMHAN; incorporação de novos elementos no Brasil.*

PARTICIPANTES: *Estudantes de dança, bailarinos e coreógrafos.*

CERTIFICADOS : *Concedidos ao aluno que assistir a, pelo menos 75% das aulas.*

LOCAL DO CURSO : TEATRO VILLA-LOBOS - SALA ARNALDO NISKIER  
Av. Princesa Isabel, 440 - Copacabana  
Rio de Janeiro - RJ

INSCRIÇÕES : FUNDAÇÃO MUDES - Rua México, 119/149 andar - Centro/RJ  
Das 09:00 às 18:00h - Tel.: 232-2328 Ramal 08

VAGAS LIMITADAS: *Faça sua inscrição com antecedência.*

Ministério da Educação e Cultura  
Secretaria da Cultura  
Instituto Nacional de Artes Cênicas

# Certificado

O Conselho Brasileiro da Dança (C. B. D. D.), órgão vinculado ao «CONSEIL INTERNATIONAL DE LA DANSE» (C.I.D.D.) — UNESCO, certifica que JOANA ANGÉLICA

..... participou do FESTIVAL NACIONAL DE DANÇA,  
REALIZADO DE 2 a 5/8/1990 NO TEATRO JOÃO CAETANO/RJ COMO INTE-  
GRANTE DA CIA. DE DANÇA AFRO-PRIMITIVO/RJ.

Rio de Janeiro, 5 DE AGOSTO DE 1990

*Helba Nogueira*  
HELBA NOGUEIRA  
PRESIDENTE DA C. B. D. D.



Rua Álvaro Alvim, 48 - Salas 403/404 - Centro - Telefone: 262-5636  
CEP 20031-010 - CGC 27.287.614/0001-52 - Rio de Janeiro - RJ

PROVA TEÓRICA DE DANÇA AFRO

AS QUESTÕES DE 01 A 05 VALEM 2,0 PONTOS. A QUESTÃO 06, VALE DOIS PONTOS.

NOME DO CANDIDATO: Alvaro Alves de Almeida Junior no 10

DATA DA PROVA: 01 / 11 / 1992.

Professora DULCINEIA SILVA

01 - O QUE VOCÊ ENTENDE POR CULTURA NEGRA?

R. Cultura negra são as tradições, costumes e valores de um povo africano escravizado que vive no Brasil, e a nossa história. 1.0

02 - O QUE VEM A SER CULTURA AFRO-BRASILEIRA?

R. É uma cultura que fala da influência da cultura afro no Brasil. 1.0

03 - O QUE É DANÇA FOLCLÓRICA AFRO-BRASILEIRA?

R. São danças que já vêm de a muito tempo e representam toda uma tradição de um povo. 1.0

04 - CONCEITUE A DANÇA AFRO E EXPLIQUE PORQUE A MESMA NÃO DEVE SER CONSIDERADA DANÇA FOLCLÓRICA:

R. Dança afro, se no dia a dia. Porque a dança afro é uma dança que já vem acontecendo há muito tempo e ela é uma dança popular.

05 - QUAIS OS ORIXÁS QUE VOCÊ CONHECE E QUAIS OS SEUS RÍTMOS?

R. Oxum - Exu - Iemanjá - Ogum - Xangô - Oxóssi - Ixro - Oshun - Oba 0.5

06 - O QUE VOCÊ ENTENDE POR ORIXÁS?

R. Orixás são entidades que vivem no mundo dos vivos e dos mortos. Eles são os deuses e os espíritos que vivem no mundo dos vivos e dos mortos. 1.0

07 - CORRELACIONE A 2ª COLUNA DE ACORDO COM A 1ª, IDENTIFICANDO OS ELEMENTOS DE  
DOS SEQUINTES Orixás:

- |             |                             |
|-------------|-----------------------------|
| 1 - XANGÔ   | (3) FERRO —                 |
| 2 - OXUM    | (4) CAÇA —                  |
| 3 - OGUM    | (1) ÁGUA DOCE (CACHOEIRA) — |
| 4 - OXOSSI  | (5) ÁGUA SALGADA (MAR) —    |
| 5 - IEMANJÁ | (6) AS FOLHAS (MATA) —      |
| 6 - OSSAIM  | (2) TROVÃO —                |

- DIGA SE É FALSO OU VERDADEIRO, USANDO F ou V:

(V) A DANÇA AFRO É UMA DANÇA DE CARÁTER NATURAL QUE EXPRESSA O DESENVOLVI-  
MENTO CORPORAL NA SUA EXPRESSÃO MÍNIMA

X (F) A FERRAMENTA DE OMULU É O XAXARÁ

(V) OS ELEMENTOS DO Orixá É OXOSSI SÃO: A CAÇA E A PESCA —

(F) OS RÍTMOS SÃO DE GRANDE IMPORTÂNCIA PARA O CANDOMBLÉ ONDE CADA Orixá  
POSSUE SEU PRÓPRIO RÍTMO E SUA CÔR DEFINIDA. PORTANTO, PODEMOS AFIR-  
MAR QUE A CÔR DE OXIM É LILÁS E O RÍTMO DE XANGÔ É O AGUERÉ NA NAÇÃO  
DE QUETO. —

09 - POR QUE VOCÊ PREFENDE SE SINDICALIZAR?

R. Porque eu faço trabalho em duas empresas e é sem-  
pre válido, e dá mais possibilidade pra eu me  
ligar a dança.

2.0

Nº

Cr\$

Recebido de CC L. Lobo

a quantia de

proveniente

de aulas (mês de abril)  
de Danças Afro-Contemporâneas

Rio de Janeiro de 1982

Maria Calisto

Maria Calisto  
DIRETOR ARTÍSTICO



O espetáculo está em cartaz até hoje

## ***África Negra no Leopoldo Fróes***

Mais um espetáculo estará mostrando a rica influência dos povos africanos na cultura brasileira, mas agora com uma diferença. Sérgio Silva, autor de *África Negra*, espetáculo que será apresentado até hoje no Leopoldo Fróes, às 21 horas, teve o privilégio de fazer uma viagem àquele Continente e poderá exibir melhor do que muitos a dança e coreografia de algumas tribos como os Mandigós, Massais e Achantis, que

teve o privilégio de manter contato.

Com direção geral, musical e coreografia também de Sérgio Silva, o elenco é formado por Cláudia Regina, Cristina Carvalho, Elenice Santos, Evani Dias, Joana Angélica, Luís Otávio, entre outros. Quem quiser assistir ao espetáculo que promete um belo retorno aos costumes africanos, os ingressos custam Cz\$ 30,00.

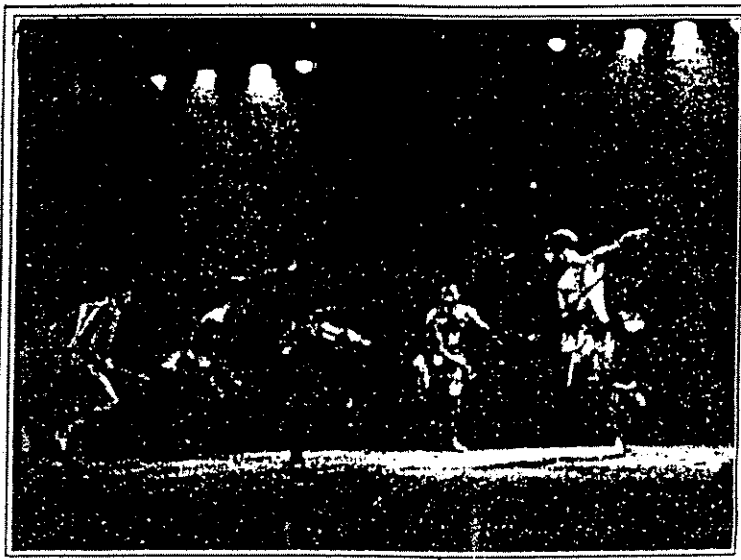
*Rec*

**DESTACANDO**

Em seu primeiro aniversário, o Centro Cultural da Gama Filho promoveu, no mês de setembro, no Cine - Teatro Dina Sfat, uma série de eventos, que culminaram, no dia 29, numa manifestação artística, que recebeu o interessante título de "AFRICANIDADE", em que se destacou o momento de dança denominado "TRIBAL" - um fragmento do espetáculo "HOMEM", com a Cia. Enigma de Teatro Coreografado, direção geral do bailarino Luiz Monteiro, direção artística de

Cláudio Freitas, direção musical do nosso companheiro de Jornal, Luiz Carlos Almeida de Araujo, iluminação de Gatto Larsen e a participação dos bailarinos Charles Júnior, Dalton Niegski, Flávia Lourenço, Iolanda Demétrios, Joana Angélica, Karla Fernandes, Marcelo Costa, Swamy Moraes e Zairo Ferraz, além da cantora Scheyla Borges e dos dois irmãos percussionistas Anderson e André Vilmar.

(foto: Luiz Carlos Almeida de Araujo)



..... Cia: Enigma de Teatro Coreografado. ....