

A person is shown from the waist up, wearing a dark, textured, possibly fur-like costume. On their head is a crown of several lit candles, which are the primary light source, casting a warm, orange glow. The person's face is mostly obscured by the candles and the texture of the costume. The background consists of vertical wooden planks. The overall mood is mysterious and dramatic.

IVAN BERNARDELLI

Lanternas no Caos

Uma história da dança no Brasil

Lugar
Elastico

IVAN BERNARDELLI

Lanternas no Caos

Uma história da dança no Brasil

**Lugar
Elastico**

Ficha Técnica:

Título: *Lanternas no Caos: Uma História da Dança no Brasil*

Autor: *Ivan Bernardelli*

ISBN: 978-85-93944-01-7

Revisão: *Clayton Santos Guimarães*

Projeto Gráfico: *Estúdio Manivela*

Capa | Foto: © *Alicia Peres, 2014. Espetáculo 'Terra Trêmula', DUAL Cena Contemporânea.*

© 2017 Lugar Elástico

© 2017 Ivan Bernardelli

<http://www.ciadual.wordpress.com>

para Mônica e para Sarah,
e para os artistas fascinantes da DUAL

Do relógio de sol do convento de São Francisco, uma lúgubre inscrição recorda aos caminhantes como a vida é fugaz: “Cada hora que passa te fere e a última te matará”.

São palavras escritas em latim. Os escravos da Bahia não entendem latim nem sabem ler. Da África trouxeram deuses alegres e brigões: com eles estão, com eles se vão. Quem morre, entra.

Soam os tambores para que o morto não se perca e chegue à região de Oxalá. Lá na casa do criador dos criadores, esperam por ele sua outra cabeça, a cabeça imortal. Todos nós temos duas cabeças e duas memórias. Uma cabeça de barro, que será pó, e outra invulnerável para sempre às mordidas do tempo e da paixão. Uma memória que a morte mata, bussola que acaba com a viagem, e outra memória, a memória coletiva, que viverá enquanto viver a aventura humana no mundo.

Quando o ar do universo se agitou e respirou pela primeira vez, e nasceu o deus dos deuses, não havia separação entre a terra e o céu. Agora parecem divorciados; mas o céu e a terra voltam a se unir cada vez que alguém morre, cada vez que alguém nasce e cada vez que alguém recebe os deuses em seu corpo palpitante.

Eduardo Galeano



índice

Agradecimentos	11
Introdução	15
PINDORAMA	
Lições da Floresta	27
COLÔNIA	
Ginga e Mandinga	43
Conversa de Botas Batidas	57
A Dramaturgia do Festejo	71
O Teatro de Espadas	79
IMPÉRIO	
O Prodígio da Harmonia ou O Triunfo do Brasil	93
REPÚBLICA	
Tempos Frenéticos	111
Virtuosos Urbanas	123
NOTAS	133
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	141
CRÉDITO DAS IMAGENS	144

AGRADECIMENTOS

Esta publicação é fruto de um aprendizado longo e constante, e foi desenvolvida com todo o cuidado de abarcar narrativas múltiplas, baseadas em estudos de fontes heterogêneas e, sobretudo, de experiências vivenciadas.

Há muitas mãos empenhadas nesta tarefa. Agradeço aos mestres que me ensinaram tanto de seus segredos e de suas convicções, e àqueles que compartilharam conosco, na Dual cena contemporânea, ao longo dos anos de trabalho.

Aos participantes do curso História Prática da Dança no Brasil, realizado em setembro de 2017, e aos mestres que ministraram os workshops: os indígenas da aldeia Guyrapa-ju, parceiros na criação de Profetas da Selva e na condução do workshop de xondaro; Roger Muniz e Wellington Campos, parceiros de tantos caminhos; Edson Fontes, Oliveira Fontes e Os Favoritos da Catira.

À Ana Teixeira, pela conversa fundamental iniciada na PUC e por integrar o projeto junto a Ângela Nolf e Raquel Aranha, um trio maravilhoso; Kelson Barros, Letícia Doretto, Alisson Lima e Iguinho Imperador. A Hugo Oliveira, pelas conversas e pelo apoio à distância; e Lucas Brogiolo e os músicos fantásticos que nos acompanharam no curso.

Aos parceiros da Dual: Mônica Augusto, Hélio Feitosa, Junior Gonçalves, Diogo de Carvalho, Flávia Teixeira, Kleber Cândido, Solange Borelli e a tantos outros artistas que compartilham sonhos conosco e que possibilitam muitos mergulhos: Luís Alberto de Abreu, Leandro Fukusawa, Martinho Lutero e Coro Luther King, Marichilene Artisevskis, Lincoln Antônio, Otávio Matias, Marília Del Vecchio, Urubatan Miranda, Valéria Vicente, Edson Matarezio, Vânia Medeiros, Marcela Horta, Nata e tantos outros.

À Alícia Peres e à turma da pesada da Bela Baderna, com o olhar carregado de arte, alma e poder. Aos fotógrafos que

cederam gentilmente suas imagens, verdadeiras obras de arte, para a composição deste material; e a Osvaldo Gazotti, criador dos projetos de luz dos espetáculos da Dual, as próprias lanternas no caos.

À Luís Ferron, Mauricio de Oliveira, Helena Katz, Natasha Ferrari, Guilherme Amizade, Leila Petrini, Érika Raiça e Vinícius Francês pelas experiências e conversas sobre a construção de uma história; à Talita Bretas e Natália Gresenberg, do Museu da Dança, que nos deram conselhos muito importantes para realizar o curso; e ao Clayton Santos Guimarães, por ensinar a coreografia de um caminho novo, o livro.

Por fim, é importante destacar o apoio fundamental do Complexo Cultural da Funarte São Paulo e equipe, e da Próxima Companhia.

Esta publicação foi viabilizada em grande parte pelo 20º Edital de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo.



Ultima Septentrionalis regio, Antea
nominata est, quoniam L. Americo
patri Americi et I. Vesputi nomen habet.

Navigi gratia per I. Vesputi velis et
instrumti comparati, hincq. auctoris



TROPICUS CANCRI

MARE PACIFICUM

ZUR Hispania

AEQVINOCTIALIS LIN

MARE PACIFICUM

TROPICUS CAPRICORNI

FICUM

Males confectam & bibulam potum apud Americanos in Brasilia, ubi regines
cupunt & vasa bibulam vocant. Atq. hoc
possunt calidus quosdam manducantur, rursus expunt, donec alio
proprietate sunt apud eos libere.



INTRODUÇÃO

“Cientes desse fato histórico, nós já vamos e queremos ser mortos e enterrados junto aos nossos antepassados aqui mesmo onde estamos hoje, por isso, pedimos ao Governo e Justiça Federal para não decretar a ordem de despejo/expulsão, mas solicitamos para decretar a nossa morte coletiva e para enterrar nós todos aqui.

Pedimos, de uma vez por todas, para decretar a nossa dizimação e extinção total, além de enviar vários tratores para cavar um grande buraco para jogar e enterrar os nossos corpos. Esse é nosso pedido aos juízes federais”.

Este é um trecho da carta dos indígenas Guarani-Kaiowá de PyelitoKue/ Mbarakay. O documento, escrito em 2012 em resposta ao pedido de reintegração de posse da área que ocupavam em Iguatemi, no Mato Grosso do Sul, gerou grande impacto na mídia. Expressava a profunda desesperança dos indígenas na Justiça Federal, e recolocava em pauta o problema de demarcação de terras indígenas. Os Guarani-Kaiowá de PyelitoKue/ Mbarakay vêm enfrentando até hoje questões judiciais e extra-judiciais, tendo sido inúmeras vezes atacados, espancados e torturados por pistoleiros a mando de fazendeiros do Mato Grosso do Sul.

Neste ano de 2012 Mônica Augusto, Junior Gonçalves e eu estudávamos o texto teatral “Fando e Liz”, do dramaturgo espanhol Fernando Arrabal, como estímulo para uma nova criação de nossa companhia, a DUAL cena contemporânea. No texto, Fando pretende levar sua companheira Liz para a

mítica *Tar*, lugar utópico onde a dor, a tristeza, a dúvida e o frio desapareceriam. Mas não chegarão lá, porque sempre voltam para o ponto de onde partiram. Comparamos a atmosfera de Fando e Liz à sensação de voltarmos permanentemente a um passado que parece sempre se repetir, como o caso dos Guarani Kaiowá: a disputa pela demarcação de terras do século XXI remete diretamente aos diversos conflitos insolúveis entre colonos, bandeirantes e indígenas no Brasil do século XVI.

Estas questões nacionais nos fizeram voltar nossos olhares para a cultura brasileira, com o propósito de investigar as mitologias que compõem o ideário cultural do Brasil. “*Yvy marã ey*”, a Terra Sem Mal prometida pela mitologia Guarani, ocupou o lugar da utópica *Tar* de Fernando Arrabal, e demos então início a um longo processo de estudo.

Até ali, estávamos convencidos de que a história começava em 1500 e sugeria um curso progressivo mais ou menos harmônico e pacífico até os nossos dias. Ao examinar as mitologias dos povos que constituem o que hoje denominamos Brasil, no entanto, tivemos contato com a multiplicidade exuberante de suas narrativas históricas, das Histórias dos Brasis.

Quando olhamos para o passado, não temos senão pistas para tentar montar um grande quebra-cabeça no qual as peças nem sempre se encaixam. Trabalhamos com a perspectiva de não forçar encaixes, identificando que há várias maneiras de abordar a história. Renato Sztutman, em *O Profeta e O Principal*, levanta uma discussão interessante sobre os usos e sentidos da História.¹ Varnhagen, um dos nossos primeiros historiógrafos, no século XIX, diz ser impossível escrever uma história sobre os povos indígenas no Brasil, porque não há fontes registradas: a história só poderia inscrever acontecimentos que foram registrados no passado: se não há registro, não há como provar que aconteceu. Lembremos que Varnhagen é historiógrafo, portanto não leva em conta as contribuições da história oral.

Sabe-se que a tradição filosófica ocidental propõe a

reconstrução do passado como explicação para o estado presente e como previsão do futuro. Mas no olhar de um jesuíta do século XVII, tal qual um Antônio Vieira, que inclusive escreve um ensaio chamado História do Futuro, a história não é somente o correr dos fatos no tempo cronológico, mas implica voltas a eventos míticos ou religiosos. Vieira faz leituras da realidade indígena baseadas em interpretações das narrativas bíblicas: “a história é a realização da profecia, e a profecia já é história”.²

Já o procedimento do mito – máquina de supressão do tempo, que faz o passado variar a partir daquilo que se narra no presente – propõe um alargamento do tempo: passado e futuro coabitam o presente, numa dimensão quase cíclica. É este o tempo que está na base dos rituais e dos profetismos, e este é o procedimento do qual a dança originalmente se ocupa. Qualquer um que tenha dançado, qualquer que seja a dança, já experimentou uma certa alteração sensível do tempo. Sztutman, que estuda a articulação entre profetismo e domínio político entre os antigos Tupi da costa, termina sua reflexão apontando uma questão que nos fará sentido para uma abordagem da história das danças praticadas no Brasil: “Se o presente é reflexo do passado, o passado é também reflexo do presente, pois o que une um e outro não está dado num plano temporal, mas fora dele”.³

Muito da história do Brasil, feliz ou infelizmente, pode ser encontrado no presente. Caio Prado Junior, na introdução do Formação do Brasil Contemporâneo, diz que “uma viagem pelo Brasil é muitas vezes uma incursão pela história de um século e mais para trás. Disse-me certa vez um professor estrangeiro que invejava os historiadores brasileiros que podiam assistir pessoalmente às cenas mais vivas de seu passado”.

Esta publicação relaciona operações de diferentes naturezas: coroa uma etapa dos últimos seis anos nos quais a DUAL cena contemporânea se debruçou sobre a montagem do imenso quebra-cabeça que entendemos ser a história do Brasil, através de pesquisas de campo e bibliográficas, intercâmbios, espetáculos e

atividades pedagógicas. Nesse sentido, este material se configura como um grande caderno de pesquisas e anotações.

Propusemos reconstruir, ao longo dos últimos seis anos, uma história do Brasil não a partir de uma linha cronológica contínua, mas de um imenso quebra-cabeça cujas peças – imagens, músicas, mitos, heróis, narrativas – iluminam parcialmente grandes espaços de escuridão, como lanternas no caos.

O estudo das mitologias indígenas, principalmente as que tratam da Terra Sem Mal, afluíu para o espetáculo PROFETAS DA SELVA (2016). Realizamos intercâmbios nas aldeias Guarani *Guyrapa-Ju* e *Krukutu*, nos quais nos envolvemos com a rotina de trabalho, a religiosidade, os rituais festivos e cotidianos, a música, as danças na casa sagrada e as pinturas corporais, para propor cenicamente uma longa e contínua jornada que conduz os espectadores para dentro de uma atmosfera ritualística, na qual grandes guerreiros e poderosos profetas dançam em comunhão com os deuses.

O espetáculo TERRA TRÊMULA (2014) evoca as tensões religiosas no Brasil colonial e propõe o encontro de Ogum com São Miguel Arcanjo. Para sua criação, intensificamos treinos de capoeira angola e jongo, e revisitamos as danças dos Orixás. O espetáculo teve temporada de apresentações no Museu do Ráfu, um museu localizado no bairro da Aclimação, em São Paulo, que foi construído a partir de fragmentos de construções barrocas coletados pelo Brasil. A trilha sonora contou com a participação ao vivo do premiado Coro Luther King e da orquestra Jardim Harmônico.

CHULOS (2017) se inspira nas Folias de Reis e nas mitologias relacionadas ao cristianismo popular brasileiro para trazer à cena a celebração dos nascimentos, em suas míticas acepções. Acompanhamos jornadas de Folias de Reis em Volta Redonda (RJ) e Diadema (SP), e contamos com a orientação dramaturgica de Luís Alberto de Abreu para a criação de um espetáculo vibrante e repleto de imagens que compõem uma narrativa visual

festiva e exuberante. Os temas coreográficos de CHULOS partem da chula de palhaços presente nas Folias de Reis fluminenses: uma dança acrobática e enérgica de palhaços mascarados que, na montagem proposta pela Dual, bailam ao som de composições para rabeca, sanfona, tambores e voz, e revelam o fascinante universo das festas populares brasileiras em diálogo com as fragilidades sociais escondidas sob seu esplendor.

O espetáculo DUO PARA DOIS PERDIDOS (2008, remontado em 2012) investiga elementos das danças urbanas do final do século XX para encontrar o universo do texto teatral Dois Perdidos Numa Noite Suja, do dramaturgo brasileiro Plínio Marcos. O espetáculo aborda a relação entre dois mundos corporais extremamente distintos em choque e diálogo a partir de suas singularidades, e lança olhares sobre a desigualdade, a exploração e a injustiça social, que contracenam a partir de um vocabulário de movimentos que evidenciam contrastes corporais.

Seguimos atualmente na criação de TRÍPTICO SERTANEJO, um programa de três espetáculos que investigam o ideário dos sertões brasileiros.

Para o fundamento deste percurso temático e para a proposta final deste material também foi determinante o curso HISTÓRIA PRÁTICA DA DANÇA NO BRASIL, que a Dual ministrou em setembro de 2017 – em parceria com os Guarani de Guyrapa-Ju, Wellington Campos, Edson Fontes e Oliveira Fontes, Kelson Barros, Ana Teixeira, Ângela Nolf e Raquel Aranha, Letícia Doretto, Alisson Lima, Iguinho Imperador, com Lucas Brogiolo e músicos convidados, e com os participantes envolvidos ao longo de quatro dias no Complexo Cultural da Funarte São Paulo.

Relacionando estas experiências, esta publicação inscreve nove danças – xondaro, capoeira, jongo, catira, bumba-meu-boi, moçambique, balé, frevo e passinho – em quatro períodos históricos: Pindorama, Colônia, Império e República.

Foi na primeira sessão do Instituto Histórico e Geográfico do

Brasil (IHGB), em 1838, que Januário da Cunha Barbosa propôs uma questão: “determinar-se as verdadeiras épocas da história do Brasil e se esta se deve dividir em antiga ou moderna, ou quais devem ser as suas divisões”. Desde então, a periodização da História do Brasil gerou muitas propostas e muito debate, e segue sendo uma questão delicada. Relacionamos as danças nestes quatro períodos com os quais estamos familiarizados, mas é importante salientar que as danças não se inscrevem em um período determinado, não começam nem acabam, mas atravessam a história de diversos modos, admitindo desenvolvimentos particulares que muitas vezes se diferenciam muito de suas configurações originais. Além disso, é inegável que o passado colonial insiste em permanecer em nossos dias, que características do Império e dos primeiros anos da República fundamentam muitos de nossos conceitos e símbolos atuais e que, ainda hoje, fazemos leituras do Brasil pré-Cabralino muito semelhantes, senão idênticas, àquelas que fizeram nossos primeiros cronistas.

Assim, os períodos históricos não podem ser compreendidos como quadros isolados e independentes: características de um período avançam nos períodos futuros, ao mesmo tempo que germinam em períodos passados. Mas este procedimento de periodização marca, de certa maneira, algumas cores históricas importantes que merecem ser assinaladas.

Este trabalho não se ocupa da discussão aprofundada das origens das danças relacionadas, ou a partir de que matrizes se originam. A investigação das origens tem natureza efêmera. Tampouco se prende a uma análise dos passos ou dos códigos que compõem as danças, tarefa para a qual a vivência prática é relevante.

A proposta aqui é assinalar paisagens, agentes e fenômenos que estão ao redor das danças praticadas no Brasil ao longo da história. O que interessa está além dos passos. Está no pulso, na corporeidade, nos diversos modos de ser, nas diversas formas de expressão da dança, nos modos de operar de cada formulação

estética, que não são homogêneos. Mesmo assim, lida com conceitos voláteis, inconstantes e de difícil precisão.

O capítulo LIÇÕES DA FLORESTA lança um olhar para a cultura indígena brasileira a partir de um dos fenômenos mais importantes das terras baixas da América do Sul: a mitologia ao redor do chamado profetismo tupi-guarani, cujo tema principal consistia nas migrações em massa em busca de uma terra maravilhosa: *Yvy marã ey*, a Terra sem Mal. Contextualiza o *xondaro*, conceito que se pode traduzir como sendo, ao mesmo tempo, arte marcial, dança, função social e rito religioso, praticado cotidianamente nas aldeias, e contrapõe o sistema cultural que aprendemos dos Guarani às leituras feitas pelos cronistas e missionários do século XVI, que se propagaram pela Europa.

Em GINGA E MANDINGA, a empresa colonial portuguesa se sedimenta no Brasil e a escravização de povos africanos se intensifica. A resistência ao sistema engendrado pelo sistema colonial, que imputou nos corpos seviciados violências que se naturalizaram em nosso convívio até hoje, fez emergir uma poderosa cultura, que encontra no bailado combativo da capoeira e na poesia metafórica do jongo condições de resistência e de reconstrução das culturas originárias dos povos africanos escravizados, conferindo-lhes suporte para a sobrevivência nas terras que lhes purgavam as almas da mesma maneira como nos engenhos purgavam o açúcar.

A catira, dança praticada por tropeiros, composta de complexos e intrincados sapateados, é o tema do capítulo CONVERSA DE BOTAS BATIDAS. O ideário ao redor destes personagens é traçado a partir de seus hábitos, das atividades que desempenhavam e da cultura que inauguraram na medida em que configuraram as geografias do país.

Os folguedos em homenagem ao boi, especialmente o

bumba-meu-boi maranhense, são objetos para as discussões em A DRAMATURGIA DO FESTEJO. As narrativas do auto, composta pelos enredos, sotaques, indumentárias e alegorias exuberantes, fazem entrever outra dramaturgia mais profunda, alicerçada na estética Barroca, que regula a festa tanto para o controle do Estado quanto para a ideologia da Igreja.

As regras do Estado e a doutrinação da Igreja enquadraram também as coroações dos Reis e Rainhas Congo na ortodoxia e na obediência, e os escravizados passaram a vestir com imagens católicas o exterior de seus poderosos símbolos de origem bantu. O capítulo O TEATRO DE ESPADAS revela a dinâmica destas operações através dos complexos manejos dos bastões do moçambique, a guarda real das congadas, trazidas para o seio das Irmandades Religiosas.

O PRODÍGIO DA HARMONIA OU O TRIUNFO DO BRASIL, título do primeiro balé apresentado no Brasil (de que temos notícias), também dá nome a este capítulo, que aborda algumas danças praticadas na corte portuguesa no Brasil que dariam origem ao balé clássico. Tratamos de entender como poderia ter sido esta apresentação, analisando os novos costumes e códigos de comportamento que se configuravam com a vinda da família real para o Brasil.

Em TEMPOS FRENÉTICOS, o frevo é abordado em sua relação com a atmosfera de ebulição política e social presente no carnaval do Recife do final do século XIX e início do XX, a partir das mudanças estruturais nas cidades e na vida urbana. Abolida institucionalmente a escravidão, a República recém proclamada veria a industrialização se desenvolver a plenos pulmões, e um novo quadro social protagonizaria um bailado frenético nas ruas pernambucanas.

Por fim, no último capítulo, as reformas para o embelezamento das grandes cidades brasileiras, vitrines para o mercado

internacional, empurra os pobres para os subúrbios e morros cariocas. Algumas teorias em voga, como a eugenia, passam para o segundo plano a problemática dos ex-escravos largados à própria sorte nos centros urbanos. O século XXI revela que talvez muito do que se caracterizava no período colonial se mantém entre nós. Em VIRTUOSES URBANAS, o protagonismo cultural vem dos subúrbios, é capaz de renovações surpreendentes, e o passinho muda a cara das favelas cariocas.

A dança praticada no Brasil ao longo de sua história - que não tem 517 anos, mas sim milhares, como nos ensinam as pinturas da serra da capivara, os sambaquis do litoral sul e sudeste e as cerâmicas marajoara - revela segredos dissimulados, até escondidos, que as populações tratavam de desenvolver em suas manifestações.

A história não quer ser história, não quer ficar congelada no fulcro do passado. A história se produz a cada segundo, e a dança deixa essas questões evidentes. A dança é insurgente. Debela-se contra a história. Lembrando Rubem Alves, “as cenas da alma não têm passado, elas acontecem sempre no presente”. A dança, atividade da alma, nada sabe sobre a história. Relaciona-se intimamente com um *religere*, o mesmo presente na essência das religiões. Cada vez que um indivíduo dança, o passado dança junto. Não o passado das memórias congeladas ou esquecidas, mas aquele que convida gerações ancestrais para o jogo cinético e sensível da dança: tudo aquilo que sonha ser eterno e se eterniza no suor alegre do corpo que escuta a música, criando recortes sublimes no mundo real, tempos dentro e fora do tempo.

Tentamos lançar lanternas no caos, movendo-nos como pequenos vagalumes que iluminam suavemente a densa floresta escura do passado, e deixam entrever mistérios que guardam camadas profundas de segredos.





Pindorama



Lições da Floresta





“A América indígena não cessa de desconcertar aqueles que tentam decifrar sua grande face. Vê-la colocar por vezes a sua verdade em locais imprevistos nos obriga a reexaminar a imagem pacífica que dela temos, e sua esperteza talvez consista justamente em se conformar a ela. A tradição nos legou do continente sul-americano e dos povos que o habitavam uma geografia sumária e superficialmente verídica: de um lado, as Altas Culturas Andinas e todo o prestígio de seus refinamentos; de outro, as culturas ditas da Floresta Tropical, tenebroso reino de tribos errantes através de savanas e selvas”.

Pierre Clastres¹

Desde antes do século XV, grupos indígenas muito numerosos empreenderam longas e constantes peregrinações que partiam do litoral paulista (atual região de São Vicente) rumo aos territórios do Peru. Estas peregrinações deixaram como vestígios diversas trilhas no território sul-americano, das quais alguns trechos podem ser vistos até hoje. O *Peabiru*², como se chamou esta extensa rede de caminhos utilizados pelos indígenas, ligava os Andes ao Oceano Atlântico e é envolto em hipóteses que dizem ser parte da notável e inconclusa “Estrada do Sol” do Império Inca; ou em lendas que afirmam ter sido construído por um São Tomé que saltava e voava por continentes como um ser alado e veloz, como crê a fantasia jesuítica.³ De todo modo, o complexo de caminhos no seio das florestas sul-americanas é a mais fascinante evidência da presença indígena antes da conquista, ou invasão, das Américas.⁴

Estas peregrinações teriam sido empreendidas por grupos indígenas que deixaram suas aldeias e partiram em direção à *terra sem mal*, conduzidos por *Karaís*, seus grandes xamãs ou profetas.⁵ A *terra sem mal*, morada dos deuses e dos ancestrais, é o lugar onde os deuses e humanos seriam iguais e viveriam eternamente. Lá não há morte, não há doença, não é preciso trabalhar, o alimento brota da terra sem ser plantado e as flechas voam sozinhas até a caça. Mas não é necessário morrer para chegar até a *terra sem mal*: a morada dos deuses estaria situada territorialmente além das cordilheiras, no poente, ou além do grande oceano, no nascente; e através de jejuns e de danças coletivas os deuses revelariam aos poderosos profetas o caminho para chegar até ela.

Os *Karaís* pregavam desde tempos imemoriais, “sendo muito respeitados por seu estilo de vida errante, pelo que diziam e pela festa que se fazia nas aldeias quando chegavam. Costumavam pregar pela manhã, eloqüentes, estimulando a guerrear e a buscar, sem medo, a morada dos heróis antigos, a terra da bem-aventurança onde não se morria jamais. Pregavam em transe, após sorver a fumaça de certa erva e de conversar baixinho com suas cabaças mágicas, todas enfeitadas de penas, pintadas com olhos, nariz e boca. Eram elas, afinal, que alojavam o espírito dos deuses. Ouvindo a pregação de seus profetas, toda a aldeia dançava passos ritmados, ao som de flautas e batuques, entoando melodias”.⁶

As profecias ao redor da terra sem mal fazem parte de uma poderosa e complexa mitologia que nos permite supor como nossos ancestrais indígenas compreendiam o mundo, a natureza, o indivíduo, os deuses, a origem, a morte. E pressupor como organizaram sua filosofia, economia, ética e política, ao redor desta compreensão.

Os povos indígenas do Brasil são muito diversos. Entre os Guarani Kaiowá, os Guarani Nhandeva e os Mbya Guarani, há

diferenças culturais marcantes. Entre as etnias Guarani, Araweté, Zo'ê, Wajãpi, todas elas do tronco lingüístico Tupi-Guarani, as diferenças são muito acentuadas. Entre as etnias Guarani (tronco Tupi-Guarani), Kayapó (tronco Jê), Ashaninka (tronco Aruak) e Waimiri Atroari (tronco Karib), as diferenças culturais são abissais.⁷

Cada etnia guarda uma cosmogonia própria: o modo de entender e explicar a origem do mundo, dos homens, dos animais e de todas as coisas difere muito de um grupo para outro. Entre cada etnia, variam radicalmente os dialetos, os padrões de liderança política, a divisão do trabalho e sistema econômico, os costumes alimentares, os modos de vestir ou pintar o corpo. Há algumas convergências entre os diversos grupos, mas é na heterogeneidade entre as cosmovisões e na riqueza das diversas mitologias indígenas que predomina a compreensão de nossa pesquisa.

O aspecto profético da Terra Sem Mal é particularmente potente entre os Guarani (em Guarani, Terra Sem Mal é *yvy marã ey*). Traduz-se numa filosofia social do caminhar para o sol, que se imprime em todos os quadros da vida nas aldeias. Entre os Guarani, a posição do sol influencia a localização da casa sagrada (*opy*), o local da plantação, a implantação das habitações, a orientação cardeal das migrações, etc. O Guarani é um povo de éthos migratório: quando a aldeia ultrapassa o número de indivíduos para o qual a roça é suficiente e o controle político é mensurável, um grupo parte sob nova liderança para fundar uma nova aldeia. Ética, política, economia, arte, educação, espiritualidade são campos integrados. E *yvy marã ey* perpassa todos esses campos.

A dança é essencial neste quadro. As danças praticadas pelos ancestrais nas peregrinações para a terra sem mal garantiriam o acesso à morada dos deuses porque, na cultura Guarani, a dança, as dietas, o xondaro, os cantos e o fumo encontram-se na perspectiva de tornar o corpo leve: leveza que confere vitalidade,

que conecta o corpo com os espíritos ancestrais, e que também purifica os corpos.

Entre os Guarani, a dança é uma prática cotidiana. Ao dançarem, os Guarani se preparam para todas as tarefas diárias, como caçar, pescar, roçar, buscar lenha, cuidar das crianças etc; tarefas para as quais é necessário estar corporal e energeticamente preparado.

O xondaro não é exatamente uma dança. Ou não é somente uma dança. É parte do conceito ao redor do ‘*ñande reko*’, o modo de ser Guarani. Diz respeito a uma função social dentro da aldeia, a um modo de comportar-se dentro e fora da aldeia, e a um modo de estar perante os deuses.

A prática do xondaro se relaciona a uma forte ligação com o mundo espiritual. Por meio da dança, é possível elevar os pensamentos para alcançar o fogo celeste das divindades, e a pessoa que pratica entra em transe.⁸ A dança é exigente e exaustiva, e há um ponto em que o transe é, também, uma analgesia. “Então acontece o fortalecimento.”⁹ O suor na dança elimina as energias negativas (pitua), purifica a alma e concede energia para os trabalhos do dia a dia.

Dança-se o xondaro em roda, em sentido anti-horário, ao som do *mbaraka* (violão), do *rave’í* (espécie de violino ou rabeca), do *mbaraka mirĩ* (chocalho) e do *angu’apu* (tambor). Entretanto, a característica mais marcante nesta dança são os obstáculos ou ataques rápidos desferidos pelo mestre de xondaro, que precisam ser evitados pelos praticantes. “É comum que o mestre da dança tenha um *popyguá* ou *yvyra raimbe* (bastão de madeira), com o qual cria obstáculos por onde os dançadores têm que passar.”¹⁰

O treino de se esquivar de golpes e ataques remete a uma permanência histórica da guerra. A guerra é um dos elementos fundamentais do sistema político e social indígena, para a grande maioria das etnias¹¹. Nesse sentido, mesmo em nossos dias, a dança é também treinamento para a guerra. Os pesquisadores

Guarani relatam diferenças entre o xondaro de Tenondé Porã e do Guaira: “no caso dos xondaro do Guaira, eles dançam e fazem ataques rápidos por causa dos conflitos que acontecem na região do Paraná.”¹²

SER PELO DEVIR

Quando morrem, os homens se tornam deuses. Este devir-deus se traduz nas cerimônias que marcam as diversas etapas pelas quais o indivíduo passa ao longo da vida.¹³

O corpo indígena precisa ser constantemente fabricado. A pintura corporal é um dos mais emblemáticos instrumentos para esta fabricação. Os indígenas pintam o corpo para afastar os maus espíritos, e também para trocar a pele. As pinturas têm o objetivo de rejuvenescer, refazer, transformar o corpo.

Assim como o corpo é constantemente construído, ele também pode ser trocado. O xamã é um especialista na troca de corpo. Em sonho ou em transe, num devir-onça, visita a aldeia das onças, escuta seus ensinamentos e aprende suas lições. A mitologia indígena está repleta de mitos sobre o zoomorfismo e sobre o convívio primevo entre homens e animais. A possibilidade de troca de corpo confere sentido aos rituais de iniciação, quando se deixa uma etapa da vida para trás para tornar-se outro, e à pintura corporal, que metamorfoseia o corpo e lhe garante características dos animais – pinta-se de onça para tornar-se ágil, de serpente para tornar-se forte, de gavião para tornar-se leve.

A dança está presente em todos estes rituais e em todas estas cerimônias. A dança do xondaro é também uma forma de estar em sintonia com os *Nhanderu kuery* (divindades), que estariam dançando no pátio da *opy* (casa sagrada) de *Nhanderu eté* (aquele que criou a Terra). Os Guarani dançam tal qual estas divindades, para lembrar de onde vieram e para recordar seu destino de se tornarem deuses. “Quando dançamos nosso espírito se fortalece porque ele entra em sintonia com *Nhanderu Kuery*, enxergando a morada sagrada.”¹⁴

Este poderoso e complexo sistema cultural Guarani conseguiu chegar, sob penosa resistência, até os nossos dias. Ainda hoje, a filosofia transmitida pelos antepassados se mantém viva em boa parte das comunidades indígenas. Entretanto, o fatídico encontro entre os portugueses e índios¹⁵ em 1500, se não dizimou todas as etnias que aqui habitavam, combateu intensivamente este sistema cultural-religioso e não mediu esforços para suplantá-lo estas crenças.

O ENCONTRO

Os primeiros documentos sobre nossos antepassados ameríndios foram escritos por europeus que tinham um filtro bem específico para o olhar. As impressões do Brasil do século XVI foram registradas principalmente pelos olhares dos padres portugueses e castelhanos da Ordem Jesuíta, ou Companhia de Jesus, fundada em 1534. Os jesuítas escreveram a respeito dos índios baseados na ótica e na lógica da missão evangelizadora empreendida pela Igreja Católica no mundo.¹⁶ Além deste objetivo religioso, quase todas as crônicas tinham como fim a propaganda de incentivo à imigração de portugueses para o Brasil, reportando à Coroa as virtudes da terra e estimulando a ocupação do território por ‘colonos’ que poderiam enriquecer nas Américas recém descobertas. A Carta de Pero Vaz de Caminha é exemplo deste propósito.

Entretanto, tudo aqui fogia à análise simples que puderam fazer os ‘conquistadores’. O primeiro choque parece ter sido a nudez. “A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura. Nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto”.¹⁷

“Gente sem fé”, também disseram os primeiros observadores. Pero de Magalhães Gandavo escreve, em 1569, “a língua deste gentio toda pela costa é uma: carece de três letras, não se acha

nela F, nem L, nem R, coisa digna de espanto, porque assim não tem Fé, nem Lei, nem Rei; e desta maneira vivem sem justiça e desordenadamente”.¹⁸

O padre Antônio Vieira, jesuíta comprometido com a evangelização dos nativos, compara o exercício da doutrinação dos povos às esculturas de mármore e de murta: “Há umas nações naturalmente duras”, resistentes, que dão grandes trabalhos até se converterem, “mas uma vez que receberam a fé, ficam nela firmes e constantes, como estátuas de mármore (...). Há outras nações, pelo contrário – e estas são as do Brasil –”, exasperadoramente difíceis de converter. “São estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram (...) A gente desta terra é a mais bruta, a mais ingrata, a mais inconstante, a mais avessa, a mais trabalhosa de ensinar de quantas há no mundo”.¹⁹ Aceitam Deus num dia com grande docilidade e facilidade; no dia seguinte voltam aos costumes bárbaros da gentildade.

Os índios eram como a mata que os agasalhava, “eram como sua terra, enganosamente fértil, onde tudo parecia se poder plantar, mas onde nada brotava que não fosse sufocado incontinente pelas ervas daninhas”.²⁰

A imagem do Brasil que chega ao velho mundo é curiosa. Logo depois do feito dos portugueses, começaram a correr várias teorias sobre a origem dos índios: o médico e alquimista Paracelso, em 1520, acreditava que eles não descendiam de Adão e que eram como os gigantes, as ninfas, os gnomos e os pigmeus. Girolamo Cardano, em 1547, apostava que os indígenas surgiam como uma geração espontânea, a partir da decomposição de matéria morta, como as minhocas e os cogumelos.²¹

O selvagem exótico que os europeus queriam ver – e que delineava a mentalidade europeia do século XVI sobre o novo mundo – se ajustava perfeitamente ao relato dos padres jesuítas

e dos cronistas: tratava-se de uma “outra humanidade”:²² nua, bestial, desordenada. Todas estas imagens que foram sendo construídas deram aval para que os ‘civilizados’ olhassem para os indígenas (olhar que permanece até hoje) com uma visão carregada de violência.

Mais ainda, nossos cronistas também relataram um aspecto que arrematou a criação desta outra humanidade, extraordinária e imperfeita, fetichizada pelo europeu renascentista: os índios eram canibais.²³

Como é “que gente, dona de uma língua cuja riqueza, harmonia e complexidade todos admiravam sem reserva, dotada de suficiente razão natural para estabelecer uma ordem social que distinguiu cuidadosamente os nobres dos plebeus, pudesse, ao mesmo tempo, viver sem fé nenhuma, praticar a poligamia, guerrear sem descanso e, o cúmulo, comerem-se uns aos outros?”²⁴

Este é um breve panorama do horizonte do Brasil para o europeu do século XVI, que não leva em conta a compreensão dos intrincados sistemas da política tribal, dos códigos de leis e do complexo mítico-religioso dos diversos grupos étnicos que precederam nossa existência no Brasil.

Infelizmente, o encontro entre as culturas indígenas e o europeu foi violento. Grandes populações foram dizimadas nos conflitos com os colonos, nas intervenções da Igreja e, principalmente, no contato com as doenças que os europeus transplantaram para a floresta tropical, diante das quais os povos que aqui viviam eram vulneráveis.

A História canônica do Brasil tem início em 1500, quando os portugueses chegaram à América. Esta data desconsidera a sociedade marajoara, que teria habitado a Ilha de Marajó possivelmente entre 400 d.C. e 1350 d.C., e cuja cultura atingiu alto nível de complexidade; despreza os sambaquis, santuários que datam possivelmente de 8 mil anos atrás (os sítios mais importantes estão no litoral sul de Santa Catarina); esquece as pinturas rupestres da Serra da Capivara, que datam de pelo

menos 11 mil anos atrás (ferramentas de pedra encontradas ali atestam a presença humana há pelo menos 22 mil anos).

Antropólogos, arqueólogos e historiadores dos nossos dias têm colaborado muito para reformular as bases históricas de nosso país. Como diz Manuela Carneiro da Cunha, “hoje está mais clara, pelo menos, a extensão do que não se sabe”.²⁵

Entretanto, nossa história está sendo recontada, fundamentalmente, pelos próprios indígenas. É preciso refazer todo o percurso, com ouvidos, olhos e corpos muito atentos. Aprendemos com os Guarani a ouvir e a observar, estabelecendo trocas silenciosas. Persuadidos a aprender a língua do ‘conquistador’, sem no entanto abdicar de seus dialetos originais, e mantendo tenazmente vivas sua memória e sua cultura, hoje aprendemos dos índios as lições da floresta.









Colônia



Ginga e mandinga





Por isso foi tão bem recebida aquela breve e discreta definição de quem chamou a um engenho de açúcar doce inferno. E, verdadeiramente, quem vir na escuridade da noite aquelas fornalhas tremendas perpetuamente ardentes; as labaredas que estão saindo a borbotões de cada uma, pelas duas bocas ou ventas por onde respiram o incêndio; os etíopes ou ciclopes banhados em suor, tão negros como robustos, que soministram a grossa e dura matéria ao fogo, e os forçados com que o revolvem e atiçam; o ruído das rodas, das cadeias, da gente toda da cor da mesma noite, trabalhando vivamente, e gemendo tudo ao mesmo tempo sem momento de trégua, nem de descanso; quem vir enfim toda a máquina e aparato confuso e estrondoso daquela Babilônia, não poderá duvidar, ainda que tenha visto Etnas e Vesúvios, que é uma semelhança de inferno.¹

A expectativa da coroa portuguesa em encontrar ouro e pedras preciosas em suas terras coloniais americanas era muito grande. Os vizinhos espanhóis descobriram minas de prata e esmeralda pouco tempo depois da invasão da América. As minas de Potosí configuraram, já no século XVI, um enorme sistema de exploração dos minérios. Potosí, localizada no atual território da Bolívia, era a maior concentração urbana do novo mundo nos anos 1600. Além disso, indígenas brasileiros davam notícias, não poucas, da existência de montanhas, lagoas e ilhas repletas de ouro e diamantes em nosso território, que os portugueses procurariam por séculos.²

Não se encontrou rápido, todavia, o eldorado prometido. Os primeiros veios auríferos somente foram descobertos a partir de 1650, já idos 150 anos da presença dos europeus no

Brasil. Entretanto, Portugal trazia na bagagem dos navios outro investimento muito valioso para sua empresa colonial.

O açúcar tinha se convertido em artigo luxuoso na Europa. Entrou como item obrigatório para o cardápio dos europeus, que passariam a desejá-lo como ingrediente indispensável para adoçar as receitas e os paladares, compondo inclusive testamentos, dotes e heranças de reis e de princesas. No século XIV, o comércio de açúcar movimentava avidamente o mercado europeu.

Portugal já praticava o cultivo de cana de açúcar em outras colônias sob sua posse. Então, em 1516 o rei D. Manuel ordenou que se distribuíssem machados, enxadas e demais ferramentas “às pessoas que fossem povoar o Brasil e que se procurasse um homem prático e capaz de ali dar princípio a um engenho de açúcar...”³

Em pouco tempo nosso país ficaria famoso por sua enorme vocação e potencialidade para a produção da cana de açúcar. Talvez ainda mais famoso, porque a exploração de pau-brasil, a madeira que deu nome ao nosso país e com cuja tinta se coloria vivamente tecidos para atender a moda na Europa, já lhe tinha posto no mapa dos gananciosos olhares mercantis. De toda forma, a partir da segunda metade do século XVI, o açúcar seria a mina de ouro no Brasil.

A proporção da manufatura da cana de açúcar que se estabeleceu aqui exigiu um imenso contingente de mão de obra para seu cultivo. Após sucessivas investidas de escravização dos indígenas que aqui habitavam (escravização que prevaleceu em alguns locais de nosso país), entrou em cena, ainda no século XVI, a escravização de povos africanos por meio da intensificação do tráfico negreiro. O tráfico de viventes praticado por Portugal nos países africanos não foi inaugurado na empresa americana, uma vez que os lusos mantinham contatos desse tipo com a África desde o século XV. Há censos de que a população de Lisboa, em meados do XVI, era composta de 100 mil habitantes, sendo 10 mil o número de escravos africanos.⁴

Mas as dimensões almejadas com o comércio do açúcar intensificaria muito esta prática. Portugal estabeleceu feitorias no continente africano e um complexo mercado formado ao redor do “comércio de viventes” promoveria uma travessia amedrontadora nos navios que partiam do continente africano rumo ao Novo Mundo, traficando homens e mulheres angola, mina, daomé, banto, haussá, bornu, tapa, jeje, nagô, entre outros povos.⁵

Se as narrativas sobre os tumbeiros relatam os horrores praticados nesta traumática travessia (os navios negreiros eram chamados de tumbeiros, relativo a tumbas, porque atravessavam o oceano atlântico superlotados e em condições extremamente precárias, em que muitas vezes morria mais de um terço dos viajantes), igual horror possuem as crônicas que relatam o destino dos escravos em terras brasileiras.

O trabalho na lavoura – e nas minas, nos séculos seguintes – era árduo, as jornadas alcançavam o limite da exaustão e, junto com a exploração extrema da força de trabalho dos escravos, um violento sistema de punições se naturalizou entre os senhores de engenho.

“Punições públicas, o tronco exemplar, a utilização do açoite como forma de pena e humilhação, os ganchos e pegas no pescoço para evitar as fugas nas matas, as máscaras de flandres para inibir o hábito de comer terra e assim provocar o suicídio lento e doloroso, as correntes prendendo ao chão. Construiu-se, no Brasil, uma arqueologia da violência que tinha por fito constituir a figura do senhor de engenho como autoridade máxima, cujas marcas, e a própria lei, ficavam registradas no corpo do escravo”.⁶

A Igreja Católica também se articulou ao modelo criado pelo sistema escravocrata, elaborando uma estrutura ideológica que legitimava as bases em que se ampararam a economia e a sociedade colonial. Inventou uma justificativa divina para a exploração do trabalho escravo na produção econômica: o padre

Antonil, quando escreve “Do que padece o açúcar desde o seu nascimento na cana até sair do Brasil”, compara a trajetória da cana de açúcar – do plantio à comercialização – ao sofrimento que os escravos deveriam passar, na colônia, para que fossem conduzidos à salvação. O açúcar “leva uma vida cheia de tais e tantos martírios”, passa por torturas cruéis, “sempre doce e vencedor de amarguras”, e “sai desta sorte do purgatório tão alvo como inocente”.⁷ A Colônia era o grande Purgatório de almas e o negro era visto como condenado pela natureza: a escravidão do corpo lhe salvaria a alma. Era necessário purgar o açúcar para que se pudessem purgar as almas.⁸

Ao mesmo tempo que divinizou o universo econômico, a Igreja demonizou as relações sociais na colônia e não são poucos os casos de repressão violenta contra a prática de cultos que se ‘desviavam da religião oficial’. “Para tanto pecado, não há caminho certo senão o da dureza e o do castigo”.⁹ Basta lembrar que estes são tempos da Inquisição e das visitas do Tribunal do Santo Ofício ao Brasil, o que intensifica a repressão aos calundus e candomblés, a perseguição a xamãs indígenas, a proibição de tambores, patuás, festas e, claro, a reprovação da própria dança.

Reprovar a dança não era, também, novidade nesses tempos. Desde a Idade Média os teólogos, os sínodos, os concílios e as constituições da Igreja Católica condenavam danças e caçavam dançarinos. João Crisóstomo (arcebispo de Constantinopla no Século III) alegava que “a serpente, mestre da inconfidência, é quem teria ensinado os homens a dançar”. Santos não bailavam e os pés serviam exclusivamente para caminhar.¹⁰ A Igreja se empenhava em remodelar as práticas de dança consideradas pagãs para que servissem exclusivamente às demandas eclesiásticas. Esta prática é marcante na evangelização promovida por José de Anchieta junto aos indígenas, e nas Irmandades Religiosas que sediarão as congadas e moçambiques no Brasil Colônia. Voltaremos a esse tema nos capítulos seguintes.

Em função desta cultura engendrada pela empresa colonial, os povos africanos escravizados criaram estratégias de sobrevivência nas terras impiedosas que lhes purgavam a alma. A violência infringida aos escravos gerou diversas reações: fugas, revoltas, sabotagens e formação de mocambos e quilombos.¹¹

Criaram uma cultura potente, que encontrou nas manifestações da capoeira, do jongo, do candomblé e do lundu, entre outras, um poderoso meio de reconstrução de suas culturas originárias, ainda que sob a perseguição da Igreja Católica e proibições sistemáticas aplicadas pelas instituições que lhes pregavam submissão escrava.

Floresceu uma poderosa cultura afro-brasileira que, para além de amenizar o cotidiano penoso, visava encontrar meios de sobreviver e recuperar quaisquer lastros de dignidade que fossem possíveis, num sistema que considerava os escravos como ‘peças’, não como humanos.

A cultura criada pelos africanos escravizados no Brasil resgatou sistemas míticos originários para fundar uma nova perspectiva cultural, que encontrou na dança – e no jogo lúdico próprio dela – bases para resistir às condições da nova pátria, para manter vivas as memórias do ambiente originário em que haviam se constituído suas divindades, e para transmitir em segredo suas questões, através das mensagens subliminares nos pontos cantados, da ginga e da mandinga.

A capoeira é exemplar neste campo. O nome capoeira vem do mato baixo que cresce após a derrubada da mata virgem, que empresta à dança características rasteiras. Originalmente é uma luta, mas se disfarçou de dança porque precisou ser secretada dos olhares dos colonos. Na maioria das vezes, acontecia nos terreiros, espaços preparados pelos próprios escravos em locais próximos aos engenhos ou aos núcleos urbanos. A capoeira era ali praticada e aprimorada, assim como outras manifestações culturais como os rituais de candomblé, os lundus, os jongs.

Há pesquisas que associam a origem de alguns movimentos da capoeira ao ‘*n’golo*’, também conhecido como ‘*dança da zebra*’, que seria praticado por rapazes nos territórios do sul de Angola durante o ‘*efundula*’, ritual da puberdade das meninas. ‘*N’golo*’ significa ‘*zebra*’, e os movimentos da dança (coices e cabeçadas) teriam origem na observação dos movimentos do combate entre zebras macho na disputa pela fêmea no período do acasalamento.¹²

Embora esta origem seja controversa, sabe-se que os exércitos congolês e angolano eram formados por guerreiros exímios na luta corporal, com habilidades peculiares de se esquivar de golpes e contra-atacar de maneira imprevisível. Ainda que boa parte dos africanos escravizados que foram traficados para o Brasil se dedicasse à agricultura ou à pecuária antes de serem aprisionados e embarcados à força para as Américas, muitos conheciam as artes da guerra. “Os povos pastores de Angola, em particular, por causa da necessidade de proteger o gado que tangiam contra eventuais gatunos, desenvolveram técnicas de combate individuais, sabendo manejar paus e outras armas contundentes contra os inimigos”.¹³

Muitos mestres de capoeira sistematizaram os passos, golpes e códigos corporais que chegaram até os nossos dias. No entanto, é a corporeidade proposta por essa luta-dança reconfigurada no Brasil que nos chama a atenção.

Embora seja possível reconhecer movimentos codificados – como a cocorinha, a negativa, a cabeçada, armada, tesoura, etc –, sua execução difere de um jogador para outro, e a roda de capoeira engloba composições entre eles de modo muito vivo. A observação e o improviso são elementos fundamentais. Entretanto, a ginga é um termo chave na capoeira. Diz respeito ao movimento ritmado de todo o corpo, acompanhando o toque do berimbau, com a finalidade de manter o corpo relaxado e o centro de gravidade em permanente deslocamento, pronto para esquiva, ataque ou contra-ataque.¹⁴ Cada lutador/ jogador/

dançarino desenvolve características próprias de gingado.

Segundo alguns mestres, a ginga – base de onde se originam todos os movimentos da capoeira, que mantém o jogador sempre em movimento e atento às intenções do parceiro – é justamente o elemento que fez com que feitores e senhores de engenho no Brasil colonial considerassem que a capoeira se tratava de uma dança, e não de uma luta.

“Capoeira é luta de bailarinos. É dança de gladiadores. É duelo de camaradas. É jogo, é bailado, é disputa – simbiose perfeita de força e ritmo, poesia e agilidade. Única em que os movimentos são comandados pela música e pelo canto. A submissão da força ao ritmo. Da violência à melodia. A sublimação dos antagonismos.

Na Capoeira, os contendores não são adversários, são “camaradas”. Não lutam, fingem lutar. Procuram – genialmente – dar a visão artística de um combate. Acima do espírito de competição, há neles um sentido de beleza. O capoeira é um artista e um atleta, um jogador e um poeta.

*Um ritual precede a luta: dispostos em semicírculo, os “camarados” iniciam o canto, ao som dos berimbaus, pandeiros e chocalhos. Agachados diante dos músicos, os dois jogadores, imóveis, em respeitoso silêncio. É o preceito. Os capoeiras se concentram e, segundo a crença popular, esperam o santo”*¹⁵

Assim como a capoeira, outra dança nos conduziu pelo sistema cultural formulado pelos africanos que viveram escravizados no Brasil.

O JONGO, expressão de origem banto que também ocupava esses terreiros, integra percussão de tambores, dança coletiva e práticas de magia e se consolidou entre os escravos que trabalhavam nas lavouras de café e cana de açúcar, principalmente no Vale do Paraíba do Sul.

“A comunidade negra tem três tambores: o tambor de guerra, da capoeira; o tambor da devoção, do candomblé; e o tambor da

diversão, o jongo”.¹⁶

Aparentemente ligado à diversão nos terreiros, a ascendência bantu do jongo indica, entretanto, aspectos místicos, ligados à prática de feitiçaria.¹⁷

Jongo é um termo ligado à África bantu. Diz respeito à expressão “a palavra é uma flecha”. ‘nzòngo’ significa ‘tiro de fuzil, carga de pólvora para fuzil’, e aparece em ‘*ondaka usongo*’, ‘a palavra é uma flecha/bala’.¹⁸

Dança-se o jongo em roda, utilizando a umbigada como parte da dança.

Dois tambores, o caxambu (ou tambu) e o candongueiro, e mais um instrumento semelhante a uma cuíca grave (a puíta) estabelecem a base musical. Os cantadores pedem pausas aos tambores para entoar cantos, ou ‘atar e desatar o ponto’.

*Acendi minhas candeias foi lá na areia
Pra Ogum sete ondas, linda sereia
Mas depois de sete noites de lua cheia
Minhas candeias tava acesa na areia
Ô Beira-Mar, nesse mar tem mironga vou mirongar
Ô Beira-Mar, nesse mar tem mironga vou mirongar.*¹⁹

Originalmente os pontos transmitiam mensagens e segredos aos participantes da roda, num diálogo realizado através de enigmas cantados ou entoados nos intervalos dos tambores e das danças.

A poesia metafórica do jongo, criada por meio dessas mensagens secretas, permitiu que os feitores e capatazes não compreendessem os diálogos, que muitas vezes combinavam fugas ou emboscadas.

*Tambu, oi tambu
Eu vou me embora pra bem longe
Eu vou me embora pra bem longe*

E te levo comigo

Ah, esse som que bate forte em meu coração

Tin tin tin tin tin tambu oi Tambu

*Tin tin tin tin tin tambu.*²⁰

Estas manifestações foram constantemente reprimidas ao longo dos tempos. Tiveram que se disfarçar, se dissimular e se integrar a festividades religiosas para garantir sua resistência e sua transmissão. Testemunharam uma construção emblemática da natureza humana: o homem tem a necessidade latente de produzir cultura, porque é a cultura que produz o homem.

No purgatório de açúcar e de almas que foi o Brasil colonial, nossos antepassados garantiram que chegassem até nós lições de resistência, ginga e mandinga. Somos herdeiros de uma cultura genuína, formulada inventivamente sob as mais duras condições, que nos legou um espírito de resistência e nos preparou um destino de configurações próprias, que alcançou nossos dias.

1663, às margens do Rio Paraíba.

Há muito apagaram-se os latidos dos cães de caça e as trombetas dos caçadores de escravos. O fugitivo atravessa o campo, montes de palha brava mais altos do que ele, e corre para o rio. Atira-se no campo de boca para baixo, os braços abertos, as pernas abertas, escuta vozes cúmplices de grilos e cogarras e sapinhos. "Não sou uma coisa. Minha história não é a história das coisas." Beija a terra, morde a terra. "Tirei o pé da armadilha. Não sou uma coisa". Gruda seu corpo nu contra a terra molhada de orvalho e escuta o rumor das plantinhas que atravessam a terra, ansiosas de nascer. Está louco de fome e pela primeira vez a fome é uma alegria. Tem o corpo todo atravessado de talhos e não sente esses talhos.

Vira para o céu, como se pudesse abraçá-lo. A lua sobre ele brilha e o golpeia, violentos golpes de luz, pinceladas de luz de lua cheia e as estrelas suculentas, e ele ergue-se e busca o rumo.

Agora, rumo à selva. Agora, rumo aos grandes leques verdes.

– Também vais a Palmares? pergunta o fugitivo para a formiga que anda por sua mão, e pede:

– Me guia.

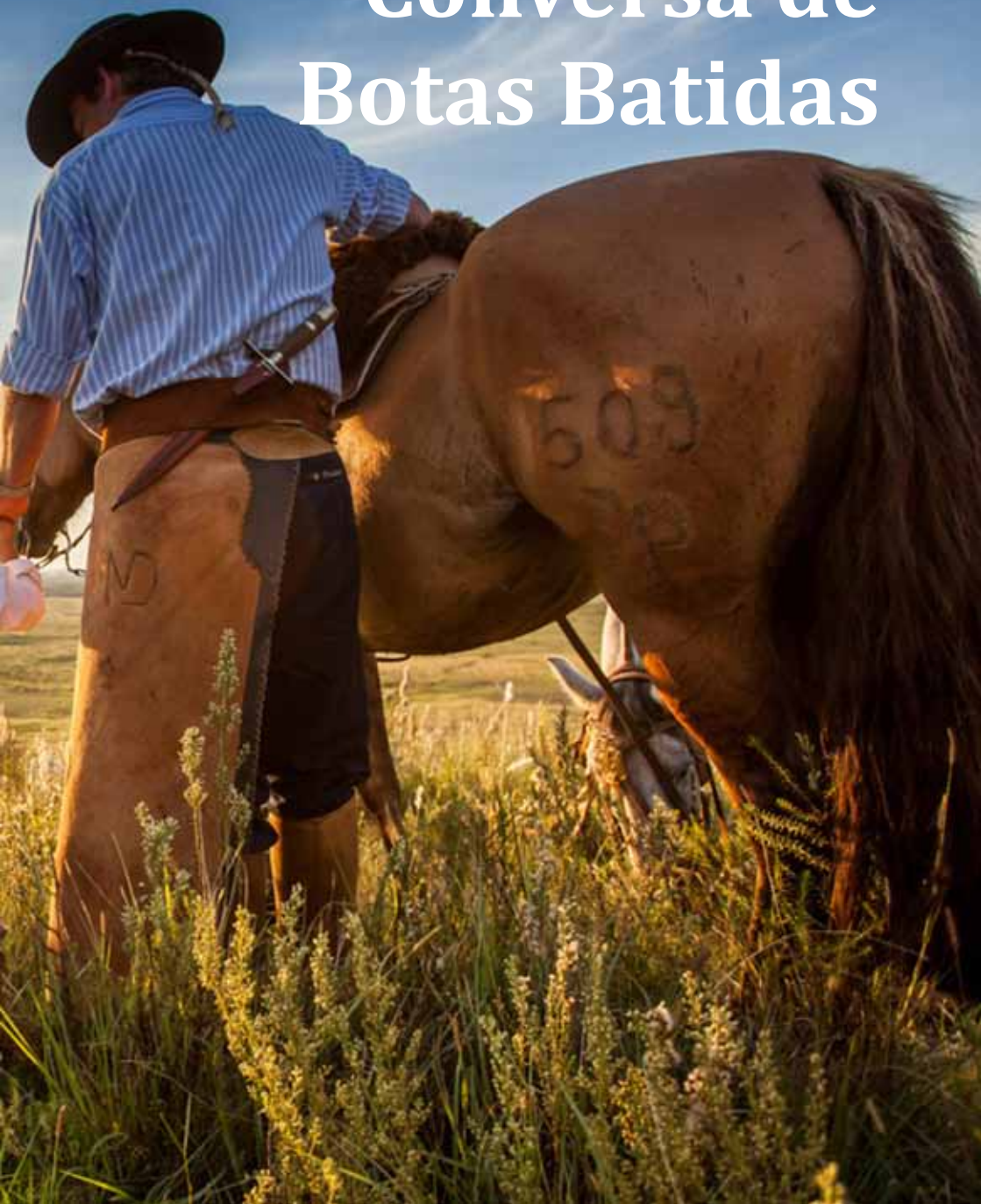
Eduardo Galeano







Conversa de Botas Batidas





*Selvas, montanhas e rios
estão transidos de pasmo.
É que avançam, terra adentro,
os homens alucinados.*

*Levam guampas, levam cuias,
levam flechas, levam arcos;
atolam-se em lama negra,
escorregam por penhascos,
morrem de audácia e miséria,
nesse temerário assalto,
ambiciosos e avarentos,
abomináveis e bravos,
para fortuitas riquezas
estendendo inquietos braços
– os olhos já sem clareza
– os lábios secos e amargos. (...)*

*E, atrás deles, filhos, netos,
seguindo os antepassados,
vêm deixar a sua vida,
caindo nos mesmos laços,
perdidos na mesma sede,
teimosos, desesperados,
por minas de prata e ouro
curtindo destino ingrato,
emaranhando seus nomes
para a glória e o desbarato,
quando, dos perigos de hoje,
outros nascerem, mais altos.
Que a sede do ouro é sem cura,
e, por elas subjugados,
os homens matam-se e morrem,
ficam mortos, mas não fartos.¹*

Um comentário do século XVII aponta, com encanto, “como o padre Anchieta compunha versos em língua tupi e como os meninos, à tarde, iam em procissão pelas ruas do nascente S. Paulo, dançando o seu ‘caateretê’, cantando versos em louvor da Virgem Maria e parando nas portas dos selvagens; estes, seduzidos pelas danças e cantos, foram pouco a pouco sendo atraídos ao cristianismo, até que de todo ficaram transformados em homens civilizados.” Este comentário, do padre Simão de Vasconcellos, nos indica que o jesuíta teria incluído a catira, ou cateretê, nas festas realizadas em homenagem aos santos católicos.²

O padre José de Anchieta escreveu diversos autos que foram representados teatralmente aqui no Brasil no século XVI, nas ocasiões de festas em homenagens aos santos ou quando recebia visitas de outros jesuítas ou de governadores. Sabe-se que estes

autos começavam e encerravam com danças, provavelmente de origem ibérica, articuladas a elementos oriundos das danças indígenas. Não é possível precisar como eram estas danças, pois Anchieta não dá indicações sobre suas coreografias, nem sobre suas músicas. Algumas pistas chegaram até nós porque o jesuíta informa, nos títulos de alguns fragmentos de seus autos: “*Dança que se fez na procissão de São Lourenço de 12 meninos*” (f. 92-93v); “*Dança dos Reis*” (f. 143v-144v); “*Seis Selvagens que Dançam os Machatins*” (f. 27v), por exemplo.³ Não sabemos como eram essas danças, mas sem dúvida sua finalidade exclusiva era a evangelização.

É difícil definir com precisão as origens e matrizes da catira, ou cateretê, dança praticada entre tropeiros. Mas seguramente se configura a partir do encontro de culturas que estava em gestação nos séculos XVI e XVII, para o qual vamos lançar nosso olhar nestas próximas páginas.

No século XVI, Frei Vicente do Salvador (1564c. 1636-1639) apontou que o futuro do Brasil estava no sertão. Os colonos deveriam se aventurar pelo interior do Brasil, pois “sendo grandes conquistadores de terras, não se aproveitam delas, mas contentam-se de as andar arranhando ao longo do mar como caranguejos.”⁴ Aventurar-se pelos sertões é justamente o que fariam os paulistas a partir da segunda metade do século XVI.

“Sertão” é termo usado já por Pero Vaz de Caminha, denotando o extenso e desconhecido interior da colônia, longe do mar. Com o tempo, a nomenclatura demarcaria um espaço simbólico, mais que um lugar geográfico. “Povoado” era a região “ordenada pela Igreja Católica”; “sertão” era o local da ausência de ordem.⁵

Este território, desordenado e sobre o qual pouco se sabia, seria intensamente explorado em razão de suas riquezas. De Piratininga, no atual Estado de São Paulo, saíram expedições capitaneadas por bandeirantes que se embrenharam sertão adentro durante todo o período colonial, em busca de minérios, madeiras e escravos indígenas.

A construção do ideário do bandeirante é polêmica. Os bandeirantes, como ficaram conhecidos os naturais das terras de São Paulo, sem dúvida alimentavam certa esperança de alcançar a riqueza instantânea que um descobrimento de prata traria, mas a vasta maioria partiu rumo ao interior do Brasil com o intuito de caçar indígenas e escravizá-los, de modo a suprir a necessidade crônica de mão de obra para os empreendimentos da lavoura açucareira no litoral paulista.⁶

Mas criou-se certa fábula heróica ao redor destes caçadores de índios e negros. Em termos de sua integração no quadro de heróis nacionais, aprendemos que eles seriam aventureiros e que estariam a serviço de desvendar, delimitar e proteger as fronteiras nacionais, e lutar contra invasores. É sob a ótica desse mito que foram nomeadas estradas, rodovias, monumentos, colégios, universidades. Além disso, grande parte das imagens produzidas e veiculadas no século XIX representavam o herói nacional bandeirante como um homem branco, barbudo, alto e forte, trajando armas de fogo, chapéu e botas vistosas.

Entretanto nossos antepassados paulistas não teriam parecido com europeus imponentes, e sim com tropeiros, com o tipo que hoje denominamos caipira, ou ainda com indígenas. Possivelmente andavam descalços, para assimilar com maior habilidade a geografia irregular dos terrenos; manuseavam armas indígenas, mais eficazes na floresta; conheciam vasta medicina natural, que prescrevia vegetais, ervas e seivas naturais, além de dentes de jacaré, unhas de tamanduá e cabeça de cobra como remédios eficientes contra alguns males. Quanto às roupas, andavam pouco vestidos, e era comum o uso do couro de anta, que resistia até mesmo a flechadas.⁷

A expansão bandeirante deveu seu impulso inicial à carência de braços para a lavoura em São Paulo. Os agricultores paulistas não tinham dinheiro para investir em escravos africanos. Além disso, o planalto paulista estava localizado em situação geográfica de difícil comunicação com os mercados consumidores da Europa.

Embora alguns grandes engenhos tenham funcionado no litoral da capitania, a faixa de terra era restrita e, ao oposto do que sucedeu no nordeste, em São Paulo as terras apropriadas para o cultivo da cana de açúcar ficavam serra acima, e o transporte de produtos através das escarpas ásperas da Paranapiacaba era difícil e oneroso.⁸

Então para os agricultores paulistas – que desejavam ter o mesmo sedentarismo que os barões açucareiros do Norte alcançavam sem precisar mover o pé dos seus engenhos⁹ –, a caça ao índio era a saída para conseguir mão de obra escrava.

Vale dizer que os habitantes de São Paulo tinham particularidades. Por aqui, os colonos se misturaram nas aldeias, casando-se com indígenas e eventualmente tornando-se líderes regionais (como foi o caso de João Ramalho). A língua geral falada na capitania não era o português, mas o tupi e o guarani.

Em função da miscigenação e convívio nas aldeias, tinham se adaptado aos costumes e hábitos da terra e estavam, seja por rotina ou por possuírem alianças com grupos indígenas, predispostos a se embrenhar floresta adentro. Assim, as bandeiras eram grupos formados por centenas de homens, verdadeiros exércitos compostos por colonos, indígenas e mamelucos. A palavra mameluco vem do árabe ‘mamluk’, e originalmente significa ‘escravo’. Durante a Idade Média, os mamluk empregados nos exércitos muçulmanos constituíram uma casta militar e tomaram o poder no Egito, formando o Sultanato Mameluco. Entre os portugueses, em constante guerra contra os muçulmanos, os mamelucos eram considerados particularmente destemidos e perigosos - daí terem começado a chamar assim os mestiços das bandeiras ou os capitães do mato.

Durante todo o período colonial, os paulistas teriam ficado conhecidos como homens extremamente brutos e perigosos, que atuavam à sua própria lei, em oposição às leis promulgadas pela coroa portuguesa e à relativa influência política dos jesuítas. Segundo relato de jesuítas, o método

usual dos paulistas consistia em cercar a aldeia e persuadir seus habitantes a acompanhar os colonos até São Paulo, usando de força ou de ameaças. Quando as aldeias resistiam, os paulistas “entram, matam, queimam e assolam (...) e casos houve em que se queimaram povoações inteiras só para terror e espanto dos que ficavam vizinhos”. Durante as longas caminhadas para São Paulo, os escravos estavam sujeitos a horrores, “como matar os enfermos, os velhos, aleijados e ainda crianças que impedem os mais ou parentes a seguirem a viagem com a pressa e a expediência que eles pretendem (...) às vezes com tanto excesso que chegaram a cortar braços a uns para com eles açoitarem os outros”, e ainda a matar “as crianças e os velhos que não conseguem caminhar, dando-os de comida aos seus cachorros...”¹⁰

O ciclo de caça ao índio (como costumamos chamar esta fase das bandeiras de apresamento) perseverou até a segunda metade do século XVII e entrou em declínio logo em seguida à descoberta do ouro, pelos próprios paulistas, nas Minas Gerais. Teve início então o que chamamos de ciclo de mineração, concorrendo para as Gerais não somente as bandeiras paulistas, mas pessoas de toda parte.

A mineração intensificou a comunicação entre o litoral e o interior do país, e entre as vilas, cidades e entrepostos comerciais que foram fundados nas trilhas dos sertões. A economia que então se inaugurava passou a ser nutrida por uma rede de apoio que se desenvolveu ao seu redor: a cultura tropeira.

Desde as regiões Sul, Sudeste e Centro-Oeste, regiões que tinham desenvolvido a pecuária em larga escala, partiam tropas de cavalos, bois e mulas que davam suporte para os grupos que se deslocavam no sertão e para as cidades que se iam fundando pelo caminho. Embora tudo girasse em torno da monocultura da cana, a pecuária era indispensável para o trato das lavouras, força motriz nos engenhos, transporte de cana e lenha e alimento para a população. Ao lado de uma sociedade feita pelo açúcar, consolidou-se no sertão uma “civilização do couro”, organizada

na base de muito gado.¹¹

A partir do século XVII veríamos muitas tropas cruzando os territórios brasileiros. Os tropeiros, peões que conduziam as tropas e rebanhos, transportavam alimentos e produtos básicos manufaturados e comercializavam burros e mulas, além de estabelecer a comunicação entre os rincões e povoados do sertão, muitas vezes exercendo a função de mensageiros. Eram exímios cavaleiros, e venciam os longos percursos de nosso país montados sobre cavalos.

Os extensos deslocamentos pelas estradas, a pé ou a cavalo, vencendo a serra da mantiqueira, a serra do espinhaço e outras, carregando fardos de comida em burros por quilômetros, tocando boiadas, transpondo rios e combatendo indígenas, exércitos de colonos e reinóis ou a fome, recorrente em seus cotidianos, requisitava uma força física descomunal. Quando os tropeiros paravam para descansar entre as longas jornadas, nos ranchos e estâncias assentados pelo caminho, o exercício de bater os pés no chão lhes servia para relaxar a musculatura das pernas, e o bater das palmas das mãos relaxava a musculatura dos braços.

Bater palmas e pés (ao som de modas de viola): eis o eixo de composição da catira. A catira, assim como a chula gaúcha, danças praticadas por peões tropeiros, são compostas por variações de sapateado.

A catira é composta por movimentos realizados em conjunto. Integra sua musicalidade composições de modas de viola e recortados, entremeados por palmas e sapateados. Era originalmente dançada por homens, reflexo dos costumes tropeiros, que viajavam sem mulheres.

Os catireiros, como são chamados os dançarinos, geralmente organizam-se em duas fileiras opostas para os sapateados, sempre em pares, um à frente do outro. Mas transitam por outros formatos coreográficos durante a execução das palmas – como são chamadas as variações de passos da catira, nos quais se inserem diversos desafios entre os dançarinos. Originalmente, os

peões disputavam os olhares das mulheres nos ranchos através da exibição de palmas e sapateados extravagantes.

Hoje, apesar de ser a catira uma dança eminentemente masculina, alguns grupos integram homens e mulheres, e inclusive crianças, para a prática desta dança.

Com base nos exuberantes sapateados e na demonstração de habilidades virtuosas, a dança recolocava o sertanista na sua medida humana, passível de paixões e medos, no seu tempo e espaço, aquém das atividades que desempenhava – fossem estas atividades de grandes heróis ou grandes assassinos, eram de toda forma grandiosas.

O cavalo é um elemento fundamental ao redor desta cultura, e supomos que o desenvolvimento da dança dos cavaleiros sertanejos tenha incorporado em sua execução os movimentos de seus cavalos: os sapateados se inventam na observação do bater dos cascos, do trotar, do saltar, do cavalgar.¹²

Centauros são como se chamam os peões gaúchos, que passam muito tempo de suas vidas montados em cavalos. Suas botas – o garrão de potro – são originalmente feitas com couro das patas dos próprios cavalos, e indicam uma espécie de interação em que o homem se metamorfoseia com o animal. Estes homens, que dançam nos intervalos de descanso nos ranchos e, ao dançar, executam passos e contratempos dificílimos entremeados por belos e complexos sapateios, têm corpo de cavaleiros, espírito de cavalos.









A Dramaturgia do Festejo





*Meu São João,
venha receber
esta homenagem
que fizemos pra você.*

*Com a santa luz divina,
ilumina o meu batalhão;
É humilde essa oferenda
mas é de bom coração*

O boi é tema de muitas manifestações populares em todo o Brasil. O animal é homenageado em festas de norte ao sul do país, como o boi-bumbá amazonense, o cavalo marinho pernambucano, o bumba-meu-boi maranhense, o boi-de-mamão catarinense, o boi de Reis capixaba e cearense, entre muitos outros.

O culto ao boi remete a um tempo muito primitivo. Entre os egípcios, o touro Ápis era o Deus da fertilidade; na Índia, entre os árias, o boi é considerado o primeiro animal criado pelos deuses; entre os gregos a figura do boi/touro aparece nos trabalhos do herói Hércules e na lenda do minotauro. Na mitologia iorubá, o carneiro, o boi e o búfalo estão presentes em diversos mitos, e em todo o norte da África o boi, animal sagrado, é oferecido em sacrifício para a fertilidade da terra.¹ Entre os cristãos, a

presença nas missas e nas procissões portuguesas de um grande boi manso, a que o vulgo chama boi bento, remete ao hábito pré-cristão de os sacerdotes abençoarem os animais, sobretudo aqueles que participavam intimamente do trabalho do camponês. Aos moldes bíblicos do cordeiro imolado, o boi, personificação da vítima expiatória para a salvação do mundo, representava a transfiguração daquilo que era inquietante e bruto em algo doce e tratável.²

Em muitos dos festejos em homenagem ao boi praticados no Brasil, encontramos traços herdados da tradição dos autos e folguedos ibéricos, aos quais se inseriram temas, ritmos, personagens e contextos da cultura indígena e afro-brasileira. É o caso do bumba-meu-boi do Maranhão e seus variados personagens que, em composições coreográficas distintas, refletem o contexto social e as relações desiguais entre senhores de engenho, escravos e indígenas nas fazendas, vilas e cidades que faziam parte do ciclo do gado, da cana de açúcar e, posteriormente, do algodão entre os povos do norte.

No Maranhão, o bumba boi é um fenômeno sócio-cultural de enormes proporções. Realizado no ciclo junino, o auge do folguedo está no batizado do Boi, que acontece no dia de São João Batista. A narrativa, ou enredo, varia muito. A mais popular delas gira em torno de uma mulher grávida (Catirina) que tem vontade de comer língua de boi. Seu esposo (Pai Chico, Nego Chico, Chico Chiquim ou Mateus), escravo, rouba e mata o boi mais bonito de seu amo. O amo manda que vaqueiros e índios procurem o boi, que é encontrado morto (ou adoecido). Chamam o pajé, que cura o boi e o ressucita.

A matança do boi dura três dias ou mais, com muita festa e dança. No final, o boi é morto simbolicamente. O “couro” enfeitado que envolvia a armação de madeira é retirado. Para o próximo ano, outro “couro” será bordado, novas toadas serão

compostas e o ciclo recomeça.

O enredo varia muito e variam também os sotaques. O termo sotaque designa popularmente as diferenças existentes entre cinco estilos de brincar boi. Embora seja um tanto restritiva, a classificação mais difundida divide o bumba-meu-boi maranhense em cinco sotaques: de Zabumba ou de Guimarães; da Ilha ou de Matraca; de Orquestra; da Baixada ou de Pindaré; e de Costa-demão ou de Cururupu.³ Cada sotaque tem um enredo, uma toada, um instrumento ou ritmo musical, uma indumentária, uma coreografia, um personagem ou, mais amplamente, um modo característico de brincar que implica o cumprimento de certas tradições e preceitos; enfim, traços característicos e símbolos próprios que não se confundem com os demais.⁴ Cada sotaque tem, portanto, uma dramaturgia.⁵

O festejo maranhense, que constitui uma espécie de ópera popular, reúne diversos personagens: o Boi, a Burrinha, os Cazumbás, o Amo, o Pai Chico, Catirina, os Vaqueiros, Índios, Índias e Caboclos, e muitos outros, dialogando intimamente com as toadas dos instrumentos e ritmos. Reconhecemos suas aparições, a ordem em que aparecem e a narrativa de que se ocupam por meio de uma costura dramatúrgica, sonora e visual, que é substância da festa.

Vestidos com penas coloridas, bordados detalhadíssimos e muito brilho, estes personagens e alegorias fantásticas que compõem o enredo do bumba-meu-boi indicam heranças barrocas em nossas festividades.

As alegorias do bumba-meu-boi fazem referência a operações visuais e dramatúrgicas caras ao estilo Barroco e encontram a perfeita ressonância com esta estética ao associar o folguedo aos santos do ciclo junino, elegendo São João, São Pedro ou São Marçal como patronos da festa. Além disso, o boi rende homenagens a São João Batista na perspectiva de batismo, morte e ressurreição. Aí está outra dramaturgia, mais profunda, que

engloba todo o espírito dos festejos no Brasil colonial.

O Barroco corresponde a uma estética e visão de mundo que foi sendo edificada a partir das deliberações do Concílio de Trento (1545 – 1563), tomadas pela Igreja Católica como estratégia de propaganda para contra atacar a Reforma Protestante e seus avanços. Além desta perspectiva religiosa, o estilo é determinado também pela tática adotada pelo Estado Monárquico para promover sua soberania junto às camadas populares.

O barroco utiliza-se de uma dramaturgia visual extremamente ornamentada e exuberante, que oferece aos sentidos o aspecto sublime dos mistérios divinos, ao mesmo tempo em que impõe o temor do inferno e do mal. Encontra lugar nas decorações efusivas dos palácios e sobretudo das igrejas, repletas de detalhes muitas vezes banhados a ouro; e também nas festas arrebatadoras que duram vários dias. Mas é no esplendor das festas, procissões e cortejos coloniais que o Barroco encontra seu lugar de maior visibilidade.⁶

Durante todo o período colonial, as festas (geralmente precedidas de procissões religiosas) serviam à Igreja como instrumento de catequese e adestramento moral, e ao Estado Moderno como publicidade e demonstração de poder. Patrocinadas pela elite e pelas corporações de ofícios, as festas eram espaço para o exagero, os excessos do obsceno, a detração das autoridades e, sobretudo, para o riso.⁷ É muito comum que personagens presentes nos festejos se valham de habilidades cômicas e lúdicas, havendo muitos tipos de palhaços em todas as nossas tradições festivas: os palhaços das folias de reis, Mateus e Bastião do cavalo marinho, o próprio Cazumbá dos bumba bois, o palhaço Clóvis do carnaval carioca, Pedro Quengo e João Grilo, do romanceiro popular, entre outros.⁸

Era por meio da alegria, desordem e excesso festivos que as instituições eclesiásticas e governamentais concediam à população pobre e aos escravos momentos fugazes para abrandar a autoridade e violência perpetrados pelo sistema colonial.

A narrativa da festa colonial é muito poderosa, com as cores, os trajes, as máscaras, as danças, a música, os ritmos, impregnando pelos cinco sentidos. Sob esta dinâmica sedutora, as festas eram, também, um poderoso instrumento de controle social das massas, um mecanismo de integração compulsória dos diferentes povos que conviviam aqui, por força de uma autoridade exterior, que os dizimava enquanto selvagens, os dominava como escravos, e a todos desqualificava como inferiores.⁹

No entanto a festa era, também, uma poderosa arma de resistência das populações oprimidas, possibilitando espaço para que exercessem sua própria identidade e cultura, ou o que delas foi possível manter sob as condições de existência na sociedade colonial.¹⁰

Os festejos tradicionais brasileiros – como o bumba-meu-boi, os desfiles de carnaval, as cavalhadas, as folias de reis, e tantos outros – tecem uma dramaturgia alicerçada neste modelo de festividade barroca, que se desenvolveu no período colonial e que atravessou os séculos para nos encontrar atualmente. Nicolau Sevcenko escreveu um parágrafo com uma precisa definição desta poderosa influência barroca sobre nossa cultura:

“Nascido sob o signo do Barroco, o Brasil tem sua fisionomia e alma compostos até hoje de seu sopro místico (...) Se há um traço que perpassa as diferentes manifestações da cultura brasileira, é justamente esse barroquismo latente, com as vibrações e ressonâncias que lhe são típicas: extremos da fé, cupidez do poder, anseios messiânicos, ilusão de grandeza, impulso da contradição, exaltação dos sentidos, êxtase da festa, convivência das disparidades, atração das vertigens, mágica das palavras, sonho da glória, pendor para o exuberante e o monumental, gosto da tragédia, horror da miséria e compulsão à esperança”.

Não caberia então falar de uma era do Barroco, mas sim numa dimensão barroca profunda, que assinala toda a história do Brasil.¹¹



O Teatro de Espadas





O Candombe é quando Nossa Senhora apareceu no mar. Ela foi tirada com o Candombe, porque não havia caixa que tirasse ela.

Ninguém tinha liberdade, era tempo da escravidão. O povo era só trabaiá. Então Nossa Senhora apareceu, lá nas água. Os rico foi lá pra tirá ela, com banda de música, e tal; ela num quis. Quando o pader foi celebrá missa, falano palavra, ela só mexeu um mucadim mas paro. Porque Nossa Senhora bum queria luxo. E foro aqueles fazendeiro com muito luxo, coisa boa pra pô ela ali dentro, aquele luxo. E la paro. Eles pelejo, ela fico parada, lá nas água. Eles então vei embora.

O escravo viu tudo, penso lá e combino com os companheiro dele:

– Ah, vô falá com o sinhô – se o sinhô dé nós a liberdade de nós conversá com ele – nos vão pedi ele se ele dexa nós i pelejá lá pá vê. (...)

– Ah, mas cume que nós vai arrumá?

– Ah, tem aquele pau lá – ta curado, né? – nós põe um pedaço de coro ali no tampo dele e nós vão batê, cantano nossa language. Às veis – quem sabe? – e nós vão fazê nossas oração, leva nossos terço de conta de lágrima (...)

E assim o escravo falô com o sinhô dele (...)

– Cês vai. Se ela num vié, caboco, cês perdeu a vez, cês vai entrá é no coro.

Eles pegaro seus tambô, que era um par de três tambô e foi. Chego lá, fizero oratore de sapé, pusero arco de bambu enfeitado pra ela passá e foro batendo os tambô, cantano, dançano pra ela. Ela deu um passo. Parô. Eles tornô a cantá, cantano demais, ela vei vino devagazin, até que chegô na berada. Parô outra vez. Eles cantano, cantano.

Ah, os branco achô ruim! Quando ela paro na berada, eles tiraro ela. Com as banda de música, foguete, essas coisa. Tudo de novo. Ela ficou quetinha: pegaro ela, levo fizeram uma capelinha, pôs ela dentro. Os nêgo, esses já foi ficano pra trás e acabô indo tudo pra senzala.

Quando foi o outro dia eles abriro lá a capela, cadê ela? Tinha voltado pro mesmo lugá (...)

Voltaro tudo pra vê: a santinha lá no mei do mar, parada.

Os nêgo armo a capelinha deles – cá no ponto de pobre, né? – de pé no chão, otros de precata, cantano, ela vei vino, eles arranjà seu andô deles. Tudo no ponto de pobre – pôs ela no lugá lá – lugá de nêgo, humilde – e ela fico. Aí eles fizero a igrejinha dela e ela nunca que voltô.

Então ficô seno o tambô sagrado, o Candombe. É ele tirô ela. Num tambô ela vei sentada, igual andô. É Santana. Por isso nós começa o Candombe assim:

– Ê, tamborete sagrado

Com licença, auê! ¹

O padre Antonil recomendava a dança como forma de permitir que os escravos extravasassem possíveis sentimentos de rebelião. Impedir os folguedos dos escravizados, “único alívio do seu cativeiro, é querê-los desconsolados e melancólicos, de pouca vida e saúde. Portanto, não lhes estranhem os senhores o criarem seus reis, cantar e bailar por algumas horas honestamente em alguns dias do ano, e o alegrarem-se inocentemente à tarde depois de terem feito pela manhã suas festas de Nossa Senhora do Rosário, de São Benedito e do orago da Capela do Engenho”.²

Ao contrário dos batuques, dos candomblés e dos calundus, que eram condenados e combatidos por estarem associados a “medo e estranheza na ponderação das conseqüências que dali podem provir”,³ Antonil chamava os congos de folguedos honestos.

As coroações dos Reis e Rainhas do Congo, acompanhados de sua guarda real, são os temas que envolvem os congos, as congadas e o moçambique. A guarda, como é chamado o grupo de dançarinos no moçambique, porta bastões que protegem a Coroa, com os quais realizam complexos manejos, configurando desenhos espaciais dinâmicos ao comando de um mestre. Além dos bastões, os moçambiqueiros (como são também chamados os dançarinos) usam gungas ou paiás, instrumentos compostos de chocalhos ou guizos que, amarrados às pernas, produzem sons à medida em que os dançarinos executam os passos. Estas melodias criadas pelos paiás compõem com a musicalidade geral do cortejo.

O moçambique é um cortejo guerreiro que tem a função de abrir caminho para os reis ou, como dizem os brincantes, *puxar Coroa*.⁴ Relaciona-se diretamente com o aspecto que originalmente constitui os congos: a representação da guerra entre cristãos e mouros e a cristianização dos vencidos. Mouros, Sarracenos e Infiéis eram termos pejorativos pelos quais os cristãos europeus se referiam aos muçulmanos, praticantes do Islão, em particular àqueles oriundos do Norte da África, que teriam ocupado e governado uma vasta região da Península Ibérica durante quase oito séculos (de 711 a 1492). Os reinos de Portugal e Espanha estiveram muito tempo empenhados na tarefa de expulsar estes povos do território que dominariam exclusivamente a partir do século XV. Por isso o tema da guerra e expulsão ou cristianização dos mouros está presente em muitas narrativas e folgedos populares de ascendência Ibérica.

Este tema, tratado pelas congadas e moçambiques, modificou-se ao longo do tempo e se reconfigurou ao redor da devoção a santos católicos, como Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora Aparecida e, principalmente, São Benedito.

No processo de mercantilização da mão de obra escrava, iniciada ainda na África, o escravizado era tratado como coisa ou como ‘peça’. No novo mundo, regido pelos dogmas da Igreja Católica, o escravo deveria ser compulsoriamente ressocializado, nos parâmetros do pensamento cristão. O batismo era essencial, mas além dele, cabia aos senhores o zelo e a promoção do catolicismo entre seus escravos, sob pena de grave pecado.⁵

Ainda que fosse rígido o controle da Igreja Católica e ameaçadoras as visitas do Tribunal do Santo Ofício, a religiosidade popular que se constituiu no Brasil colonial era bastante heterodoxa.⁶ Instâncias e poderes religiosos coexistiam – xamãs indígenas, benzedeiros, mulheres santas, ermitãos, curandeiros, etc. – e enraizavam-se os calundus, práticas de curandeirismo africanas realizadas em casas particulares ou nos recônditos das matas.⁷

É no contexto de insistente combate a estas práticas que se configuraram as Irmandades, associações religiosas ligadas à Igreja Católica que se proliferaram no Brasil colonial, nas quais os escravizados se agruparam em nações e onde as coroações de Reis e Rainhas do Congo encontraram espaço para suas manifestações. As Irmandades garantiam socorro aos seus associados em caso de dificuldades, acolhiam os escravos que acometiam a estas instituições em busca de assistência quando presos, famintos ou doentes e, principalmente, davam assistência aos ritos fúnebres e sepultamentos. Além disso, muitas vezes pertencer a uma determinada Irmandade era fator de prestígio social. Não há Irmandade exclusiva de uma nação, mas é recorrente, em termos étnicos e raciais, a aceitação de alguns associados e a rejeição de outros, o privilégio de alguns em detrimento de outros.⁸

As congadas e os moçambiques são repletos de símbolos que têm origem banto. Banto, ou Bantu, é um grande grupo étnico ao qual pertencia um grande contingente de pessoas que foram traficadas para o Brasil desde o século XVI.

Acredita-se que um grupo originário, agricultor, tenha se

expandido a partir de Camarões e se misturado a populações autóctones da África centro ocidental por volta de 1500 a.C., constituindo inúmeros subgrupos que teriam se adaptado ao clima e à geografia dessas regiões. Esses grupos, embora guardassem especificidades, possuíam uma unidade cultural, caracterizada no plano lingüístico pelas línguas bantos.⁹

No Brasil colonial, os povos escravizados organizaram-se em nações. A prática de diferenciar os escravos por nações teria surgido em razão da política comercial portuguesa, e relacionava-se com as condições em que se praticava o tráfico negroiro. “Dizia respeito aos portos de embarque e às localidades onde havia entrepostos comerciais importantes de escravos; estava longe de representar as origens dos indivíduos assim qualificados”¹⁰

A organização em nações era um meio de os escravizados sobreviverem à dificuldade de sociabilização, propositadamente promovida pelos portugueses, que os separavam primeiro de suas famílias, depois de suas etnias.

A nação era um meio de manter, ainda que precária, reprimida e traduzida para termos cristãos, sua sociabilidade, suas tradições e sua religiosidade. A questão das nações (Nagôs, Mina, Angola, Benguela) se definia, muitas vezes, a partir de uma comunidade de ‘malungos’, como se autodenominavam os grupos de escravos que realizavam juntos a ‘grande travessia’, uma comunidade de embarque e travessia a partir dos portos africanos.¹¹

A constituição de nações, a consagração de realezas coroadas, as práticas da capoeira e do jongo, como vimos, e a configuração de irmandades religiosas, são modelos da variedade de reorganizações promovidas pelos escravos recém chegados ao Brasil.

A nação possuía um líder, eleito para cuidar de questões internas da agremiação, de questões com outras nações e com os senhores brancos. Esta liderança eleita, entre os bantos,

remontava à liderança política, social e espiritual reunidas sob o poder dos reis em seu ambiente originário.

Como na tradição, adereços e ornamentos reais que representavam a realeza e faziam parte das cerimônias banto foram resgatados no contexto brasileiro. Estes símbolos representavam o poder e continham “atributos mágicos, numa clara alusão aos *minkisi*”¹². Fazem parte desta simbologia as coroas, os cetros, os bastões da guarda.

Os bastões contêm fundamentos sagrados. “São firmados nos tambores sagrados, onde reina o fundamento”¹³ e remetem aos bastões de mando comuns às lideranças da África Centro Ocidental. São elementos simbólicos muito importantes.

Elementos essenciais do moçambique, os bastões são manejados através de ricos repertórios coreográficos, que configuram uma dança eminentemente coletiva, um verdadeiro desafio de coordenação e concentração sob a malha matemática do bailado, que mobiliza todos os moçambiqueiros na mesma dinâmica coletiva. Ainda que seja notável a expressão individual de cada brincante, “o moçambique se aproxima da dança circular dos derviches”, em que “o bailarino não dança, ‘é dançado’”¹⁴.

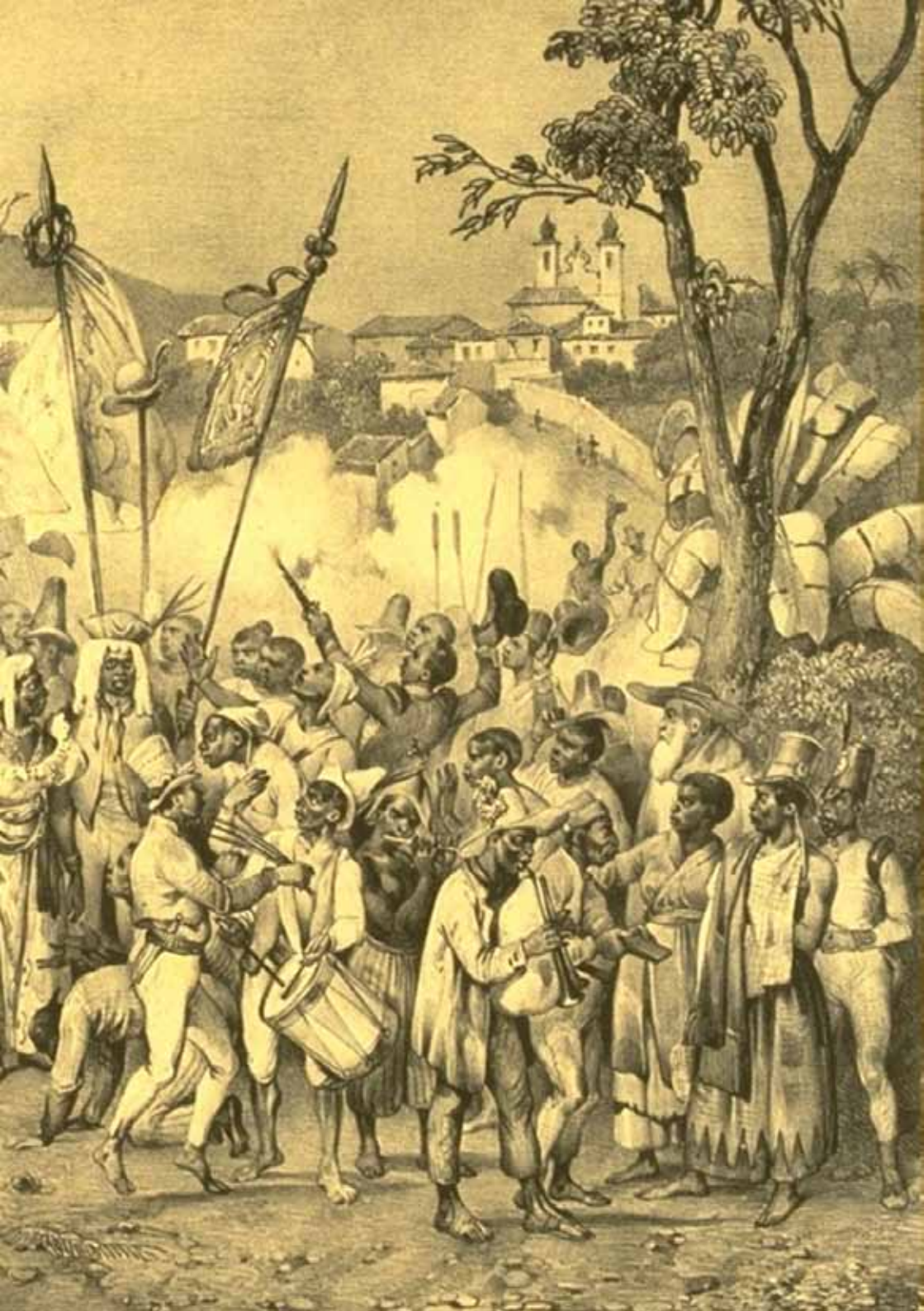
Alguns mestres da dança associam os bastões do moçambique à coluna vertebral. Estrutura óssea protetora da medula espinhal, a coluna vertebral é o centro gravitacional do corpo, eixo, equilíbrio, fundamento. Todos os comandos e reflexos do nosso corpo passam pela coluna e, através desta analogia, há uma concentração e atenção especiais para o manejo dos bastões: o bastão está onde está a sua coluna e há posições precisas – e não quaisquer – para a posição dos bastões tanto quando em movimento como quando não estão sendo manejados.

Os emblemas se disfarçaram, vestindo imagens de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Nossa Senhora Aparecida, São Sebastião. É a partir destas perspectivas que o moçambique

recebeu neste livro o nome de “Teatro de Espadas”. Como os parâmetros de controle social e ideológico impostos pela Igreja Católica eram rigorosos, este baile de símbolos e insígnias da cosmogonia Banto, nas coroações realizadas pelas Irmandades Religiosas, teve de se recobrir do contexto das celebrações em homenagem a vários santos católicos. Aliás, operação bastante comum entre nossas culturas tradicionais.

Representando papéis orientados pela religiosidade católica, ou ainda inventados pela religiosidade colonial¹⁵, sob tensões recorrentes com a Igreja e a Inquisição, os escravos faziam com que Nossa Senhora do Rosário descesse à terra anualmente para permitir, ainda que por um dia, que pudessem se lembrar que são, e nunca deixarão de ser Reis, Rainhas e Guardas de sua própria sorte.







A vibrant street festival scene with a crowd of people. In the foreground, a person's arm is visible, wearing a red, textured sleeve and holding a wooden drum with a blue head. The background is filled with a diverse group of people, some wearing hats and casual clothing, all appearing to be part of the celebration. The scene is brightly lit, suggesting a sunny day.

Império



“O Prodígio da Harmonia” ou “O Triunfo do Brasil”



REVISTA ILUSTRADA

CORTE

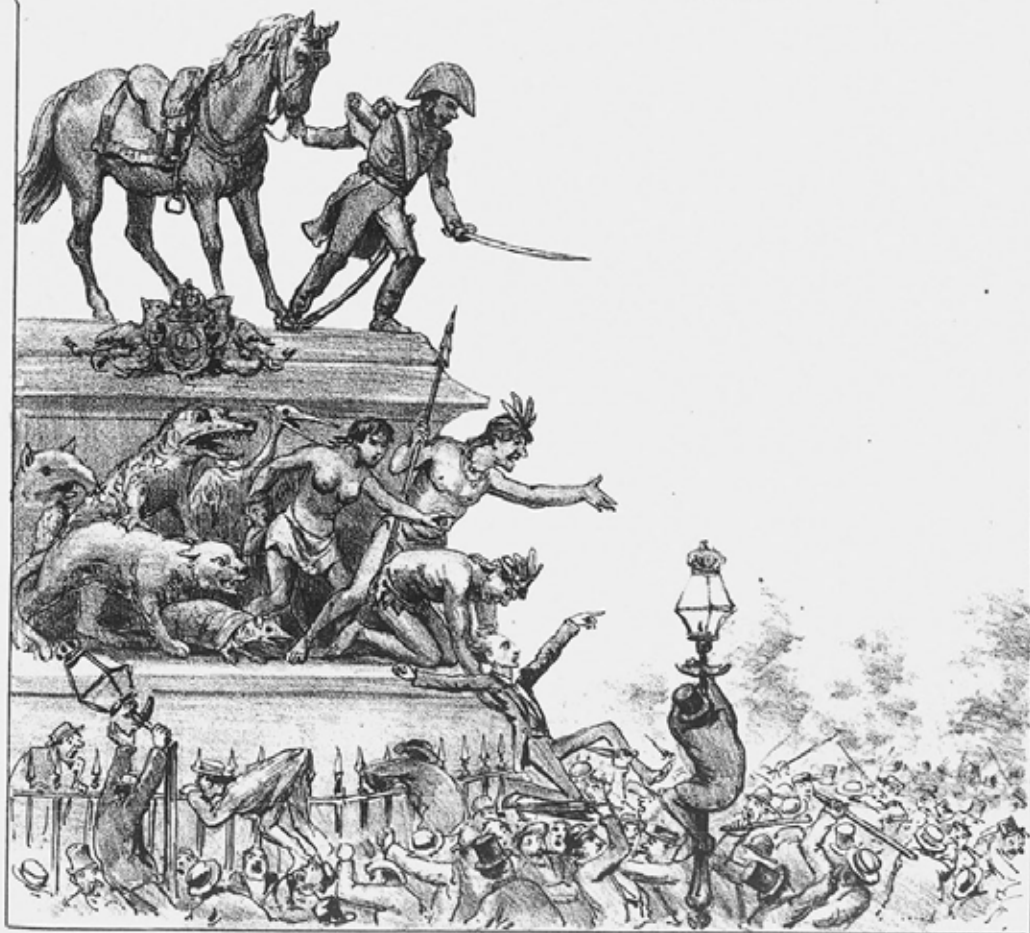
ANNO 16 \$000
SEMESTRE 9 \$000
TRIMESTRE 5 \$000

PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI.

A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas
A RUA DE GONÇALVES DIAS, N.º 66, 1.º ANDAR.

PROVINCIAS

ANNO 20 \$000
SEMESTRE 11 \$000
AVULSO 5 \$000



O Meeting do dia 30 de Outubro no Largo da Constituição. Pedro 1.º, vendo um grupo de desordeiros, apoiado pela policia, attacar um cidadão no exercicio pacifico de seus direitos civis, politicos e oratorios, aos gritos de viva a Monarchia, esteve quasi a metter a espada em todos esses monarchistas e gritar: VIVA a Republica!

À noite se transportou Sua Majestade, acompanhado de SS. AA. RR. e Real Família ao Real Teatro de S. João, onde se ofereceu gratuitamente um agradável espetáculo. À chegada de Sua Majestade, se deram repetidos e unânimes vivas, aos quais se seguiu um elogio alegórico, em que entram Mercúrio, Amaltéa, Portugal e o Brasil, alusivo, assim, ao faustíssimo dia que se celebrava, como à gloriosa aclamação de Sua Majestade. Seguiu-se o drama por música intitulado Coriolano com elegante cenário e rico vestuário. No intervalo do 1^o ao 2^o ato se executou um baile sério pantomimo em um ato intitulado “O Prodígio da Harmonia” ou “O Triunfo do Brasil”, inventado e dirigido pelo mesmo compositor do teatro, Luís Lacombe, acompanhado de nova música, composta por Pedro Teixeira de Seixas.¹

O mestre de danças Luis Lacombe, um mês depois de sua chegada no Brasil, colocou um anúncio no Jornal.

Luiz Lacomba, Professor de Dança, ultimamente chegado ao Rio de Janeiro, tem a honra de anunciar a todas as pessoas civilizadas desta Cidade, que elle se propõe ensinar todas as qualidades de Danças proprias nas sociedades: todas as pessoas que lhe quizerem fazer a honra de tomar as suas lições, o poderão procurar na rua do Ouvidor, n. 82, 3^o andar.

Luis Lacombe² chegou da Europa no ano de 1811. Anos mais tarde, tornou-se compositor de danças do Real Theatro de S. João e mestre de danças da Família Real, que tinha se instalado no Brasil havia pouco tempo.

A Família Real partiu às pressas de Lisboa, sob as vaias do povo, em 29 de novembro de 1807, rumo ao Rio de Janeiro.

Na comitiva vinha D. João; sua mãe D. Maria I; a princesa Carlota Joaquina; as crianças D. Miguel, D. Maria Teresa, D. Maria Isabel, D. Maria Assunção, D. Ana de Jesus Maria e D. Pedro (futuro imperador do Brasil), e mais cerca de 15 mil pessoas, entre nobres, militares, religiosos e funcionários da Coroa. A corte portuguesa abandonou a metrópole lusitana trazendo nos navios tudo o que era possível carregar: móveis, objetos de arte, jóias, louças, livros, arquivos e todo o tesouro real imperial.

D. João e toda a corte fugiram para o Brasil sob proteção naval da marinha inglesa, deixando para trás o temível exército de Napoleão Bonaparte, que ameaçara invadir Portugal em novembro de 1807.³

O século XIX começou agitado por guerras no continente europeu, sobretudo pela disputa de territórios e de liderança entre França e Inglaterra. Do lado da França, a Revolução Francesa avançava nas reformas pretendidas com a recente nomeação de Napoleão Bonaparte, imperador militar que conquistou e anexou muitos territórios à França, e garantiu a dianteira como potência econômica e política neste século que se iniciava. Já do lado inglês, a cidade de Londres ultrapassava 1 milhão de habitantes e o desenvolvimento econômico e político corria rápido por ali. A revolução industrial tomara corpo e a Inglaterra liderava no pioneirismo da implantação das máquinas e de outras inovações. A indústria crescia, o operariado crescia, o mundo se modernizava.

Na tentativa de arruinar a economia inglesa e garantir a supremacia da França, Napoleão Bonaparte decretou o Bloqueio Continental, em 1806, proibindo que qualquer país aliado das forças francesas comercializasse com a Inglaterra. Quem não obedecesse, seria invadido pelo exército francês.

Portugal aceitou o Bloqueio, mas continuou comercializando com a Inglaterra. Ao descobrir a trama, Napoleão determinou a invasão de Portugal; sem condições de resistir à invasão francesa,

a família real decidiu se mudar para o Brasil.

Com a instalação da corte no Rio de Janeiro, a cidade foi completamente transformada. D. João organizou a estrutura administrativa do governo, nomeou ministros de Estado, colocou em funcionamento diversas secretarias públicas, instalou tribunais de justiça e criou o Banco do Brasil (1808). Era preciso acomodar os novos habitantes e tornar a cidade digna de ser a nova sede do Império português. Duas mil residências foram requisitadas, pregando-se nas portas o ‘P.R.’, que significava ‘*Príncipe Regente*’, mas que o povo logo traduziu como ‘*Ponha-se na Rua*’. Prédios públicos, quartéis, igrejas e conventos também foram ocupados. A cidade passou por uma reforma geral: limpeza de ruas, pinturas nas fachadas dos prédios e apreensão de animais. Não seria produdente, para uma corte instalada no exílio, manter uma terra enorme sob o antigo perfil extrativista e agrário, com uma administração semi-feudal, quando a metrópole experimentava o desenvolvimento da ciência e da indústria, que começava a se tornar desejada e necessária.

As construções cariocas passaram a seguir os padrões europeus, e novos elementos foram incorporados ao mobiliário: espelhos, bibelôs, biombos, papéis de parede, quadros, instrumentos musicais, relógios de parede etc.

A abertura dos Portos à Inglaterra (1808), condição acertada em troca do apoio dado a Portugal na transferência da corte, fez o comércio crescer. A Rua do Ouvidor, no centro do Rio, recebeu o cabeleireiro da corte, costureiras francesas, lojas elegantes, joalherias e tabacarias. Começavam a tomar conta das ruas algumas novidades requintadas: chapéus, luvas, leques, flores artificiais, perfumes e sabonetes.

Embora pequena parte da população usufruísse desses luxos, o modo de vestir foi se transformando. As roupas européias entraram na moda, as mulheres seguindo o estilo francês e os homens usando casacas com golas altas enfeitadas e calções até os joelhos.

Junto com o novo modo de se vestir, os novos produtos, a nova vida urbana, também se reformulou o modo de se comportar.

A dança estava intimamente ligada a esta tarefa.⁴ Para acompanhar a moda e o novo paradigma social que passava a vigorar, os cavalheiros e damas da sociedade passaram a fazer aulas de dança para aprender a caminhar, a olhar, a não olhar, aprender a parar, a sentar. Tudo isso era escrito num tratado que se chamava “*Código do Bom Tom*”.⁵

A grande questão era o corpo se colocar na sua elegância e na sua naturalidade. Os mestres de dança, que vieram em comitivas da Europa, dedicavam-se a ensinar aos seus aprendizes nos trópicos uma construção corporal adequada aos padrões da corte.⁶ Esta dança tinha uma lógica de manter a coluna ereta, trabalhava com princípios de peso, volume, transferência, deslocamento, de modo a desenvolver um controle absoluto do corpo, de todos os gestos. Ficava-se muito tempo de pé para se acostumar a manter no corpo a altivez e prontidão cultuada pelos padrões da época.⁷ Trabalhava-se o corpo com o objetivo de mantê-lo livre.

Livre para se dar no social.

Socialmente, não se podia fazer nada exagerado. Havia um código de conduta muito exigente, no qual todos os esforços se dirigiam à necessidade de representar um papel social e de ‘ser visto’: nos salões, nos bailes, nos saraus, nos saguões dos teatros, nos passeios públicos. E as aulas de dança tinham a função de treinar o corpo para este devir social.

Este pensamento que se transporta do velho mundo e se refaz aqui, principalmente na corte carioca, está fundamentado numa lógica institucional. E o que se está institucionalizando é um hábito de corpo, um modo de o corpo se dar dentro de um âmbito oficial. Tudo é regrado, tudo tem lei, tudo é escrito no estatuto, quem faz o quê, a que horas, de que forma, e tudo isso é estabelecido com uma ideia de há uma harmonia entre todas as partes. Importa destacar também que esta institucionalização tem um objetivo: esta é uma sociedade de controle, uma sociedade

disciplinada; o corpo deveria ser treinado para se adequar a esta sociedade.

A dança era praticada nos salões e nos teatros, sob nomes como *minueto afandagado*, *minueto português*, *gavota*, *solo inglês*, *Lundu de mon roi*, *quadrilha francesa*, *quadrilha americana*, *contredanse*, *mazurca*, entre outros, que correspondiam também a temas musicais (dança e música são indissociáveis nesse momento). São estas danças que darão origem, um século mais tarde, ao balé clássico, às quadrilhas dançadas em festas juninas, a algumas danças de salão, entre outras.

Estas danças eram geralmente observadas e absorvidas – ou mesmo roubadas – das danças populares observadas nas ruas, nas cozinhas, nas senzalas, e adaptadas à lógica relativa a este contexto aristocrático.

As danças nos bailes da corte eram sérias e estavam previamente escritas em manuais. Muitas vezes costumavam ‘etiquetar’ estes manuais: penduravam nos muros para as pessoas acompanharem quais seriam as danças da ocasião. A palavra *etiqueta* aparece durante o Absolutismo na França, quando a burguesia emergente começa a abrir caminho até a corte e aproximar-se, de maneira tímida, das altas cabeças coroadas. Para que as complicadas normas de conduta no palácio não fossem infringidas, era entregue aos visitantes um bilhete — uma *etiquette* — para indicar qual a conduta adequada para a ocasião.⁸ Daí o sentido da palavra designar um conjunto de regras dos bons modos, ensinados nas aulas de etiqueta e boas maneiras até hoje em dia.

Já nos teatros, todo o foco do período girava em torno das óperas. As danças eram executadas nos entreatos (intervalos entre um ato e outro) das óperas. Os bailes, ou bailados, como eram chamadas estas danças, não tinham nenhuma conexão com a ópera. Tinham música própria, partitura própria e geralmente eram realizados para que os músicos pudessem trocar de roupa, ou para que se trocasse um cenário. Por isso os registros específicos

sobre dança neste período são confusos, imprecisos e esparsos.

Mas provavelmente os bailados encenados nos entreatos teriam herdado da tradição do século XVIII três tipos mais comuns, que se reforçavam enquanto divertimentos: a dança de caráter sério (a la francesa), a dança de mezzo caráter (meio caráter) e a dança grotesca.

Estes bailados eram compostos dos mesmos passos executados nos salões. Entretanto, ao serem transferidos para o palco, estes passos se amplificavam e ganhavam características da pantomima. A pantomima é a demonstração de uma narrativa, trágica ou cômica, somente através da dança, da música e dos gestos e expressões faciais, sem utilizar palavras. Consagrou-se como gênero teatral no Império Romano (os atores e atrizes, chamados *mimos*, usavam de toda a versatilidade corporal e de sua arte da imitação – a *mimesis* – para imprimir caracteres multifacetados aos personagens).⁹ Aqui nos balés da corte, a pantomima se relacionava com a *Commedia dell'arte*, gênero que surgiu na Itália no século XIV que, por meio da improvisação ágil e burlesca e do uso de pantomimas, fixou temas, jogos de improviso e tipos característicos, como *Briguella*, *Arlequino*, *Colombina*, *Pantallone*, *Dottore*.¹⁰

Com base nesses gêneros teatrais, nos palcos os dançarinos tinham a possibilidade e a licença de extravasar, o que não era permitido nos salões. Ali estava uma personagem, e não um indivíduo de casta social. O grotesco, o esdrúxulo, o ridículo, o extravagante, o caricato, tinha lugar nos teatros.

Um registro iconográfico que trata da dança teatral do século XVIII é o *Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali*, escrito em 1716 pelo mestre de danças italiano Gregório Lambranzi e organizado em pranchas com gravuras onde se vêem diversos personagens em ação. Cada prancha diz respeito a uma cena (ver imagem na página a seguir).

The image is a composite illustration. The top section features a musical score with three staves of music. The first staff is labeled "Puriconella e Simon". The middle section is a black and white engraving of two men in 18th-century attire dancing in a grand hall. They are wearing tall, cylindrical hats and long, buttoned coats. The bottom section contains a decorative scroll with German text, flanked by leafy branches. The scroll's text reads: "Bei diesen Tantz soll man, wie obige Figur anwiesene Pas mit unterschiedlichen Wendungen geführet in Oblervarn gefühlet er nicht anders dörfen geführet Marzochettz im Puriconella Spiel, herum springen gemacht wird, jedoch bi demut der Tantz auf eine schöne Manier, möge vorgestellt werden."

As gravuras indicam a partitura musical no topo, um desenho da cena no centro e a descrição da cena no rodapé. Cada cena tem uma música específica.

Possivelmente os balés encenados no Brasil em meados do século XIX tiveram este aspecto.

Chegamos então ao Prodígio da Harmonia ou o Triunfo do Brasil, título do balé de Luis Lacombe de 1818, cujo comentário publicado na Gazeta Extraordinária do Rio de Janeiro abre este capítulo.

Sabe-se que foi organizada uma Companhia de atores e bailarinos (Companhia Cômica e de Dança) quando o Real Teatro de São João foi inaugurado, em 1813.¹¹

Entretanto, o balé de Luis Lacombe, apresentado quase cinco anos mais tarde, é talvez o mais antigo balé apresentado no Brasil sobre o qual encontramos notícias, documentos e registros, ainda que imprecisos. Luis Lacombe, o mestre de danças que se dedicava a ensinar danças às damas sérias da sociedade carioca, assumiu o cargo de compositor de danças do Real Teatro de São João em 1817. Compôs este bailado sério pantomimo que compunha o entreato da ópera chamada Coriolano. Foi dançado no dia 13 de maio de 1818, e finalizava com uma tela do pintor Jean Baptiste Debret, famoso entre nós.

Luis Lacombe foi contratado efetivamente como mestre de dança da Família Real, cargo em que ficou empenhado até o ano de seu falecimento, em 1833.

A palavra ballet, balé, bailado, baile, ballo, balletto dizia respeito, mais que a um conjunto de danças, a todo este espírito que o envolvia.

Esta lógica de dança, praticada nos salões imperiais e também nos teatros, descreverá uma trajetória e será sistematizada (muito mais tarde, já no século XX) para se emoldurar sob a lógica do balé clássico que conhecemos hoje, e sob a organização de Companhias Oficiais, como o Balé do Teatro Castro Alves, a

São Paulo Companhia de Dança, o Balé da Cidade de São Paulo, entre outras, que fazem parte da instituição, do Governo.

Essa dança que se estabeleceu aqui, que foi institucionalizada em 1661 na corte do Rei Luis XIV, o Rei Sol – e que representa todo este ideário do qual encontramos rastros e vestígios dentro desse modelo de ballet clássico que conhecemos, que será apoiado pelo poder público e que será profundamente modificado no século XX –, ainda permanece firme às raízes, digamos, imperiais: estipula quem pode, se pode, e como pode; seleciona, restringe e elege representantes mais ou menos hábeis. Admite uma lógica de testes, audições e competições e resulta, não poucas vezes, em experiências exclusivistas.

Entretanto, há ainda um outro aspecto desta dança, que põe tudo isso em questão. O conjunto de dançarinos movendo-se juntos nos salões, ao som de violinos barrocos, na maior parte das vezes, promovia uma atmosfera impressionante. Também aqui, na dança da corte, infinitamente cercada de regras e códigos, dá-se um religare. A energia do movimento realizado pelo grupo que dança em uníssono faz todo o espaço mover. Tudo se move, e se entra numa espécie de sincronia coletiva, harmônica e única.

Em menos de dez anos, o centro do Rio de Janeiro se transformara radicalmente. Tomara ares europeus, ainda que todas estas mudanças não tenham alterado os costumes da grande maioria da população carioca, composta de escravos e de trabalhadores assalariados.

As nações européias saíram vitoriosas contra Napoleão, e em 1815, ficou decidido que os reis de países invadidos pela França deveriam voltar a ocupar seus tronos. D. João e sua corte não queriam retornar ao empobrecido Portugal. Então o Brasil foi elevado à categoria de Reino Unido de Portugal e Algarves. Com isso, O Brasil deixava de ser Colônia de Portugal, e adquiria autonomia administrativa.

Em 1820, houve em Portugal a Revolução Liberal do Porto, terminando com o Absolutismo e iniciando a Monarquia Constitucional (o que quer dizer que D. João deixaria de ser monarca absoluto e passaria a seguir a Constituição do Reino). A Assembléia Portuguesa exigiu o retorno do monarca. O novo governo português desejava recolonizar o Brasil, retirando sua autonomia econômica. Mas não havia volta. Os últimos anos do século XVIII anunciaram grandes revoluções em terras brasileiras, que se intensificaram durante todo o século XIX.

O Império no Brasil veria seu tempo histórico atravessado por muitas revoltas, rebeliões, pressões políticas, tensões sociais, e mesmo guerras. Em 26 de abril de 1821, D. João VI, cedendo às pressões, voltou para Portugal, deixando seu filho D. Pedro como príncipe regente do Brasil. A temperatura do século continuaria a subir.











República



Tempos frenéticos





A Proclamação da República encimou uma série de eventos de um período convulso, e o que veríamos nos últimos anos do século XIX e primeiros anos do XX seria uma sucessão de reorganizações, vale dizer, heterogêneas e desarmônicas.

Na virada do século, o clima de tensão acumulado durante o século XIX continuaria frenético em todo o país.

Pernambuco experimentava um declínio da economia canavieira, estabeleciam-se indústrias e as cidades se adensavam intensamente, com a migração de populações do interior à procura de trabalho nos centros urbanos. Era necessário estruturar a cidade para os novos tempos, tarefa que não acompanhou progressivamente as demandas. “Crescia a violência, a impunidade e a cultura de usar facas e revólveres para resolver todo tipo de problema”,¹ ao mesmo tempo em que a campanha para o refinamento dos bons modos seguia em curso.

A cidade do Recife revelava a agitação e a rebeldia insufladas por ideais nacionalistas, republicanos e abolicionistas.

A abolição da escravidão não foi um evento marcado pela assinatura da Lei Áurea, como a versão oficial atribuiu. A lei, decretada pela Princesa Isabel em 1888, resultou de grande pressão popular, negociações de diversas naturezas e muitos atos de proteção por parte da corte.

Em todo o território nacional, a mobilização em torno da libertação dos escravos era intensa. Um caso merece particular destaque. Os escravos refugiados no quilombo do Leblon, no Rio de Janeiro, se dedicavam ao cultivo e comércio de flores, mais especificamente à produção de camélias brancas. A camélia era uma flor ainda rara no Brasil e, diziam os abolicionistas, em sua fragilidade se assemelhava muito à liberdade que os escravos ambicionavam conquistar: necessitava de cuidados e abrigo especial, além do manejo de técnicas complexas de cultivo. O simbolismo da flor delicada foi uma bela jogada de propaganda do movimento abolicionista. Portar uma camélia na botoeira do paletó ou cultivá-la no jardim de casa era gesto político, significava declarar apoio à causa abolicionista e disponibilidade para proteger cativos fugidos. Em São Paulo, os caifases embarcavam fugitivos das fazendas de café para a corte, com a orientação de aguardarem que alguém, usando uma camélia branca na lapela, os viesse buscar na plataforma de desembarque da Estação Central. Os abolicionistas de Recife evocavam também o símbolo da flor, e batizaram de *Camélia* uma barca que levava escravos fugidos para o Ceará, onde a abolição ocorreu quatro anos antes do que no resto do país.²

No entanto, a pena da princesa “Redemptora”, cujo texto curto e direto dizia “É declarada extinta, desde a data desta lei, a escravidão no Brasil. Revogam-se as disposições em contrário”,³ oficializou o fim da escravidão (ao menos nas bases mercantis) tentando amenizar, tarde demais, a franca instabilidade que

atravessava o tempo histórico do Império.⁴

A partir da última década do século XIX, com a abolição, uma grande massa de recém-libertos passou a ocupar os espaços públicos e, associada às classes populares, ampliou sua participação na promoção dos festejos populares.

Voltemos ao Recife. Em tempos de carnaval, a classe trabalhadora, com poucos recursos econômicos, esforçava-se em se diferenciar dos “párias, vadios, capangas, capoeiras e prostitutas”,⁵ considerados ‘desclassificados’. Foi nos clubes carnavalescos, legalmente estabelecidos pela ordem dos costumes que se constituía então, que a classe trabalhadora criou espaço para o lazer e a convivência nos preparativos para o carnaval. Acompanhados das bandas militares, os clubes carnavalescos tomavam as ruas do Recife nos dias de festa.

Entretanto, o carnaval insistia em tensionar as demarcações entre a classe média e as classes pobres, as classes pobres e os sem classe. Todos dividiam espaço no festejo.

E justamente os tais ‘desclassificados’ seriam protagonistas de um diálogo fenomenal. Nos desfiles nas ruas, os passos criados por capoeiristas conciliaram-se com um gênero musical que era inventado ali, que misturava a modinha, a marcha, a polca, a quadrilha, o maxixe, o dobrado. Nascia o frevo.

Remontam ao século XVIII os primeiros indícios do que viria ser um clube de frevo quando, em cortejos, ao som de marchas e músicas improvisadas, trabalhadores do bairro portuário do Recife juntavam-se durante os festejos de Terno de Reis.⁶

Mas o termo frevo seria publicado pela primeira vez em 1907, designando o fervedouro de gente que se aglomerava nos ensaios dos clubes carnavalescos e desfiles de bandas militares,⁷ e relacionava-se ao contexto político, social e cultural do Recife no final do século XIX, que revelava uma atmosfera de premente ebulição.

“O público apreciador do frevedouro era geralmente formado por homens de classe média que compareciam às ruas sem mulheres e filhas, operários urbanos, pobres e remediados, não faltando (...) capoeiras, brabos, negras de ganho, prostitutas, antigos escravos, marítimos em transito, carregadores de fretes, empregadas domésticas, moleques desocupados e toda uma malta de gente considerada, naqueles tempos, perigosa.”⁸

Aos poucos o termo tomou os contornos do gênero musical fundado ali. Credita-se o primeiro frevo ao maestro Zuzinha, José Lourenço da Silva, que regia então a banda do 40º Batalhão de Infantaria do Recife.⁹

Contrariando as expectativas ordenadas do período, a dança frevo seria criada por aqueles dos quais os clubes carnavalescos queriam se distinguir. O capoeira que “salta, esgueira-se, pinoteia, simula, deita-se, levanta-se e, em um só instante, serve-se dos pés, da cabeça, das mãos, da faca, da navalha, e não é raro que um apenas leve de vencida dez a vinte homens”,¹⁰ foi o principal componente que inventou os passos que se puseram em diálogo com a música que era inaugurada ali: os movimentos do passista, nome dado ao dançarino do frevo, quando praticados lentamente, guardam profunda semelhança com os movimentos da capoeira angola, como a ginga, a negativa, o rabo de arraia.

No entanto, a celebração da capoeira e de sua contribuição, não só no frevo como em outras manifestações, é fator recente no debate de nossa dança e de nossa cultura. A capoeira foi inserida no Código Penal de 1890 e, se antes sua prática era impedida por meios particulares e heterogêneos, a partir desta época seria criminalizada institucionalmente, duramente reprimida, e alvo de muitos processos em grande parte das cidades brasileiras.¹¹

“Sáisse uma música para uma parada ou uma festa e lá estariam infalíveis os capoeiras à frente, gingando, piruetando, fazendo passos complicados, manobrando cacetes e exibindo

navalhas".¹²

Disfarçada de frevo, a capoeira proibida era treinada nas ruas do Recife durante os ensaios e no carnaval. Muitos capoeiras prestavam serviços como capangas a políticos e chefes de partidos, que lhes ofereciam proteção e impunidade e eram muito freqüentes desentendimentos, brigas e enfrentamentos nas aglomerações.

Por isso os capoeiristas costumavam ter às mãos alguma arma para ataque e defesa. O guarda-chuva aparece com esta função. Os primeiros frevistas conduziam guarda-chuvas em mau estado, valendo-se apenas da solidez da armação para eventuais confrontos. Com o decorrer do tempo, esses guarda-chuvas, grandes, negros, velhos e rasgados foram transformados e se converteram nas pequenas sombrinhas que conhecemos atualmente.¹³

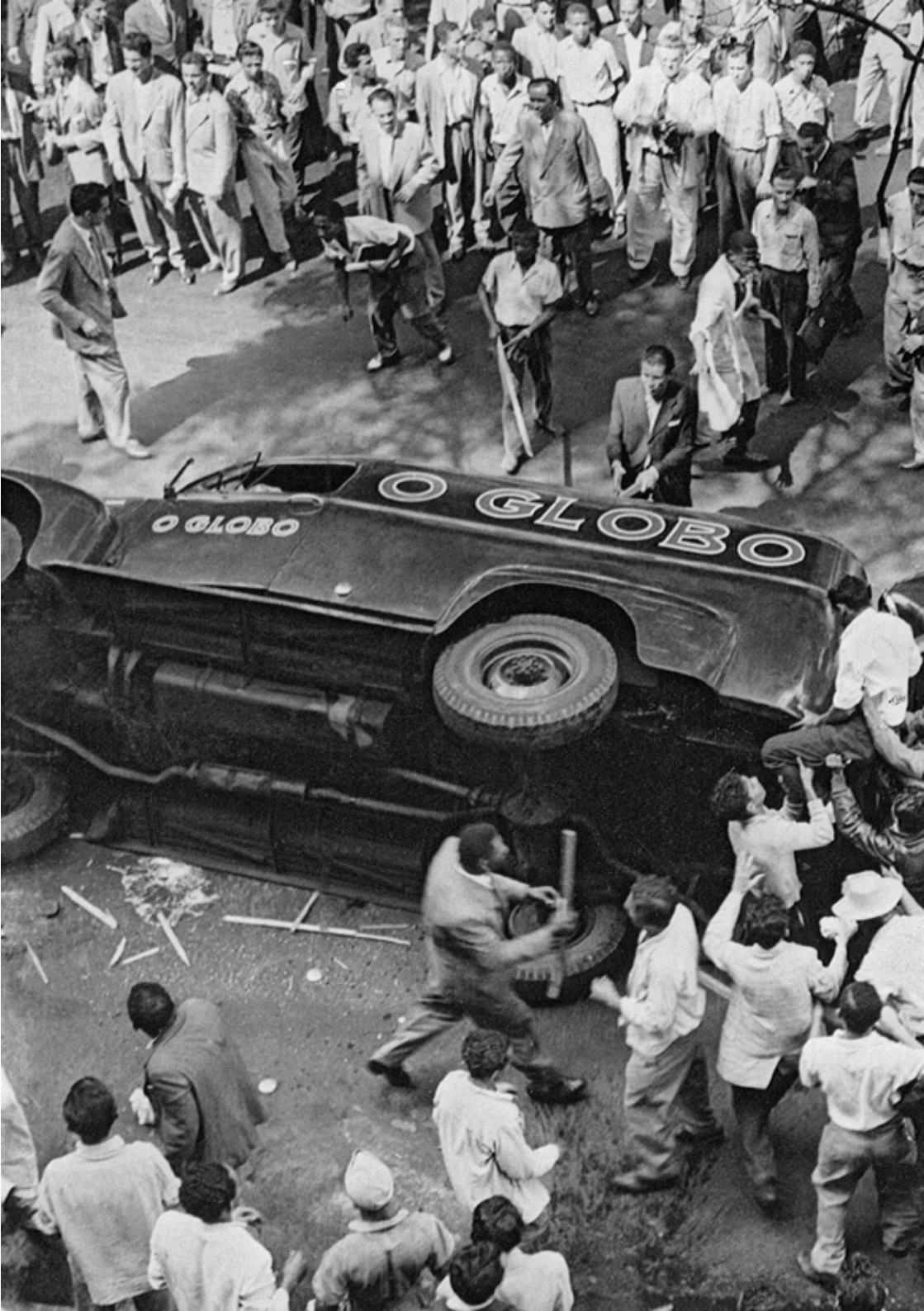
A dança do frevo, conhecida como passo, organiza-se a partir do improviso, do diálogo com a música que conduz os movimentos dos passistas.

Entretanto, Francisco Nascimento Filho, o mestre Nascimento do Passo, criou em 1973 a primeira Escola de Frevo aberta ao público. A partir daí, desenvolveu um método de ensino composto de trinta passos básicos e influenciou a imagem do frevo que temos hoje no Brasil. Sua atuação, e em seguida o trabalho do grupo de dança Balé Popular do Recife, conformaram duas escolas de sistematização, transmissão e realização do frevo, influenciando gerações de passistas, bailarinos e entusiastas.

Igual aos tempos, a música é frenética. Os tambores e metais regem não os passos do frevo, mas o espírito do ambiente cultural em que se desenvolve: o carnaval. É do bloco de passistas espremido voluntariamente nas ruas que a dança materializa as energias deste contexto, de um bando alegre e festivo, que salta no êxtase do frevedouro.

“A criatura cai fundo no passo. Sob o excitante metal, o passista dá o que tem – e o que não tem. Mas, os primeiros compassos da segunda parte reduzem, de muito, o impulso inicial, pela metade da intensidade do estímulo. A multidão se entrega a um repouso relativo. Mobiliza novas energias. Toma fôlego. Porém os metais pegam de novo, com vontade – e o passista retoma o passo, se esbandalha para logo descansar no restante da parte. A volta à introdução o arreбата sem mercê. É um fim de mundo: sem um protesto, sem uma queixa, sem um insulto, sucede o bailado.”¹⁴

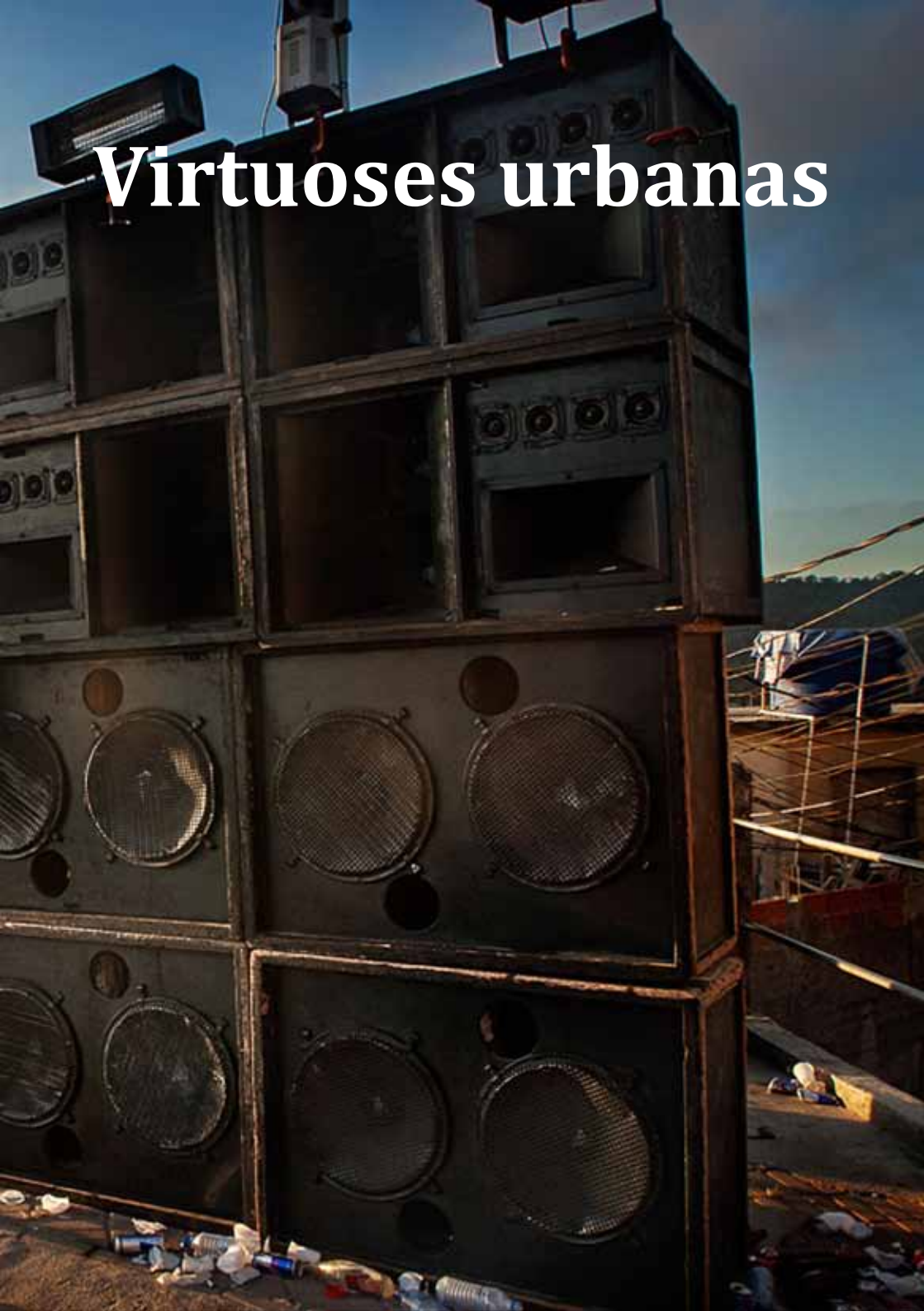








Virtuosos urbanas





Muscle
Growth

Não foi aos interesses da libertação dos escravos, somente, que os arautos da abolição operaram. Desde a segunda metade do século XIX, a prosperidade da lavoura do café, que substituiu a cana-de-açúcar no mercado mundial, assim como a crescente industrialização, prescindiram de uma modernização que instalou no Brasil ferrovias, companhias de bonde, novas estradas, bancos, armazéns, etc.

Estava se configurando uma nova economia, e o trabalho escravo ficaria obsoleto neste novo modelo.

Desde 1870, o poder público do Brasil investiu na entrada de imigrantes, principalmente europeus. Estes incentivos tornaram-se mais intensos após 1888, quando a importação de força de trabalho europeia de baixíssimo custo funcionou como compensação aos fazendeiros pelo fim da escravidão. O trabalhador livre e assalariado oferecia vantagens para a dinâmica

de exploração do trabalho, argumentavam os abolicionistas em favor da libertação. A escravidão trazia mais despesas para a elite.¹

Somava-se a isso um projeto que vinha em curso, desde o início do século XIX, para o embranquecimento do Brasil. A Eugenia, uma teoria que começa a se formular a partir da publicação, em 1855, do livro “*Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas*”, do conde francês Joseph-Arthur Gobineau, perguntava: Se os outros povos eram inferiores, como poderiam ter os mesmos direitos dos europeus? Um dos pesadelos do século XX, a Eugenia propunha a superioridade intelectual, física e moral do europeu branco. E, ancorada nesta teoria, “a força de atração destas propostas imigrantistas foi tão grande que, em fins do século, a antiga preocupação com o destino dos ex-escravos e pobres livres foi praticamente sobrepujada pelo grande debate em torno do imigrante ideal ou do tipo racial mais adequado para purificar a ‘raça brasílica’ e engendrar por fim a identidade nacional”.²

Estas perspectivas encontraram a República. No início do século XX as cidades cresceram vertiginosamente, e a população concentrou-se especialmente em algumas grandes cidades. “O Rio de Janeiro seria o coração da República, São Paulo a cabeça, e anos depois viria Belo Horizonte (inaugurada em 1897), a cidade que a República imaginou à sua imagem e semelhança, e que se tornou a primeira urbe planejada do Brasil”.³

Se as cidades seriam a mola do desenvolvimento e representariam a nova era do progresso nos trópicos, era preciso embelezá-las. É neste contexto que o presidente Rodrigues Alves monta uma equipe técnica para fazer do Rio de Janeiro uma vitrine para os interesses estrangeiros. Começava o período conhecido como Regeneração: a modernização do porto, o saneamento da cidade e a reforma urbana deixaram a cidade atrativa e moderna. Mas significaram a expulsão da população pobre do centro da cidade para os subúrbios.⁴

Pobres, ex-escravos, trabalhadores temporários, na obrigação de encontrar novas alternativas para estabelecer moradia, galgaram os morros nos arredores da cidade. Tomou força a ocupação dos subúrbios cariocas e a formação das favelas. Foi no Morro da Previdência, antigo Morro da Favela, que se instalou a primeira favela do Rio, povoada por ex-combatentes de Canudos. “A palavra *favela* tem origem na planta de mesmo nome que brotava abundante no cenário seco do arraial de Canudos, e já designava o morro situado bem no teatro de operações de Canudos, o morro da Favela”⁵, no qual se instalaram abrigos transitórios dos combatentes, que no entanto acabaram virando moradia definitiva.

As cidades cresceram vorazmente ao longo do século XX, redefinindo completamente a paisagem que os pioneiros republicanos puderam contemplar. Entretanto, o cenário acentuadamente oligárquico da República brasileira que se consolidava ali, de estrutura elitista e excludente, permanece até os nossos dias.⁶

O fenômeno de urbanização que presenciamos no século XX também promoveu a configurações globalizadas e tecnológicas para as metrópoles brasileiras. E as danças urbanas traduziriam o espírito desse momento ao redor, principalmente da musicalidade e dos ritmos norte-americanos. A partir dos anos 1980, o *break dance*, o *popping*, o *locking*, *waving*, *voguing*, conquistariam as ruas, os bailes, os teatros, o cinema e a mídia televisiva.

Mas é nos subúrbios cariocas, no final do século XX, que floresce uma cultura original, provocadora e subversiva, derivada das danças urbanas que a precederam. Nas ruas, nos salões e nos bailes das grandes agremiações suburbanas, uma dança se desenvolveu no final dos anos 1990 e ganhou grande repercussão na passagem para o século XXI, sobretudo através das redes e das mídias sociais digitais, como youtube, facebook e o extinto orkut.

Mesclando diversas outras matrizes de dança, como frevo, capoeira, break e samba, sob batalhas que aglutinam milhares de pessoas ao som de funk, o passinho aumenta o som das caixas, verdadeiras paredes sonoras, para que batalhem os virtuosos inventores de passos rápidos, extravagantes e complicados.

Quadrado, rabiscado, sabará, cruzada: o passinho criou uma cultura nova, própria, criou um novo jeito de dançar o funk; e os dançarinos mudaram a cara das favelas do Rio de Janeiro, negando o caráter absoluto do preconceito e da discriminação que imperam sobre os subúrbios cariocas. “Quem tem poder na favela, hoje, ou é dançarino, ou é traficante”.⁷

Porém, a estrutura histórica da nossa República se esforça pela manutenção dos privilégios das elites. O funk, instrumento de sociabilização e integração nas comunidades, foi demonizado. Prevaleceu uma cultura de massa que o vulgarizou, propagando um lado negativo, da mesma forma que no passado (ou até os dias de hoje) se difamou a capoeira, os cultos indígenas, os congos, os cerimoniais afro-brasileiros. Esse pensamento também cooptou, em parte, a cultura do passinho elaborada pela juventude carioca: os meios de comunicação de massa transformaram e venderam brutalmente a nova febre. Os dançarinos, os MCs, os DJs, ganharam ares de mega stars, e os bailes se converteram em eventos hiper dimensionados, cujos lucros em geral são destinados exclusivamente aos organizadores.

Mas os dançarinos, protagonistas fundadores de um novo paradigma para a favela, se esforçam em lutar contra a banalização de sua cultura, mudar a opinião pré-concebida de que o funk é negativo, e defendê-lo como um movimento cultural, reivindicando respeito e fidelizando novos adeptos na transmissão de uma cultura honesta, generosa, que aposta num projeto de solidariedade, emancipação e justiça.

Os dançarinos do passinho coroam, no século XXI e ao fim de oito longos episódios através dos quais propusemos olhar para nossa história – as lições da floresta, a ginga e a mandinga, a conversa de botas batidas, a dramaturgia do festejo, o prodígio da harmonia, o teatro de espadas, os tempos frenéticos e as virtuosas urbanas – complexos modos de ser brasileiro, cada um deles tentando religar, ao seu modo específico, o presente com tantos passados e com tantos futuros. Um religare, substância da dança e da arte, fruto de uma construção histórica de muita persistência, fortaleza e resiliência dos que foram, para os que ainda vêm.





NOTAS

INTRODUÇÃO

1 Renato Sztutman. *O Profeta e O Principal. A ação política Ameríndia e seus personagens*. São Paulo: EDUSP, 2012, p.87

2 Cristina Pompa. *Religião como tradução: missionários, tupi e tapuia no Brasil colonial*, apud Renato Sztutman, op.cit.

3 Renato Sztutman, op.cit, p.97

LIÇÕES DA FLORESTA

1 Pierre Clastres. *A Sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

2 Peabiru é uma palavra tupi, formada por *pe* (gramado), *abiru* (amassado). O leito do Peabiru era em geral uma valeta de 1,40 metro de largura e 40 centímetros de profundidade, forrado por uma gramínea que impedia o crescimento da vegetação sobre o leito das trilhas e a erosão; por isso o nome 'gramado amassado'. Para um mapeamento da rede de caminhos, ver Vallandro Keating e Ricardo Maranhão. *Caminhos da conquista: A formação do espaço brasileiro*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2008.

3 Vallandro Keating e Ricardo Maranhão, op.cit, p. 123.

4 Para uma discussão sobre as origens dos povos indígenas do Brasil, ver a introdução de Manuela Carneiro da Cunha (org). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

5 As mitologias ao redor da *Terra Sem Mal* foram tema de investigação do processo criativo que resultou no espetáculo "Profetas

da Selva", da DUAL cena contemporânea, que estreou em 2016. Relatos da pesquisa, diário de visitas às aldeias e textos relacionados ao processo e ao espetáculo estão disponíveis em <https://pedrasmovedicas.wordpress.com>

6 Ronaldo Vainfas. *A Heresia dos Índios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

7 o site <https://pib.socioambiental.org> desenvolveu uma maneira interativa para a compreensão da variedade de etnias indígenas do Brasil e de parte da América do Sul, assim como suas associações em famílias lingüísticas.

8 *Xondaro Mbaraeté: a força do xondaro*. Coordenação Editorial Centro de trabalho Indigenista (CTI): São Paulo, 2013, p.48. Este livro é parte do resultado da pesquisa coletiva realizada por um grupo de pesquisadores Guarani Mbya, das aldeias Tenondé Porã, Krukutu, Silveira, Jaraguá e Peguaoty.

9 Idem, p.48.

10 Idem, p. 30.

11 Ver Eduardo Viveiros de Castro. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

12 *Xondaro Mbaraeté*, op.cit, p.42

13 O conceito de devir é bastante amplo, e dele se ocupam muitos filósofos ao longo da história. O devir expande a ideia de transformação, do vir-a-ser, para a ideia de criação de novas subjetividades. Nesse sentido, o conceito de devir-deus não pressupõe uma transformação estática, mas sim a formulação da passagem de uma subjetividade (homem/ mulher) para outra (deus).

14 *Xondaro Mbaraeté*, op.cit, p.54

15 A origem do termo ‘índio’ é bastante polêmica. Generalizadamente se propagou uma justificativa de que os primeiros navegadores chamaram os nativos americanos de índios porque supunham ter chegado nas Índias. Parece simplória esta designação, porque eles já conheciam a Índia e seus habitantes, que possivelmente não se assemelhavam aos ameríndios. Sabe-se que houveram mapas árabes e chineses que orientaram as navegações, e que a América não era um continente inteiramente desconhecido. Há indícios de um mapa de 1343, nos “*Documentos do Archivo Reservado do Vaticano*”, no qual se vê a inscrição “*Insula do Brasil*”, em virtude da grande quantidade de árvores de tinta vermelha ali encontradas, o pau-brasil. Em aula aberta ministrada no Centro Russo-Brasileiro de Estudos da Multipolaridade (CEM, outubro de 2017), Jean Augusto de Carvalho indicou uma discussão interessante. É possível que o termo *índio* venha do latim, ou ainda, de uma composição do latim ‘*in*’ = *em*; e do Proto Indo-Europeu ‘*Div*’ = *Deus*. Ou ainda, que venha do italiano *in*= *em*; *Dio*= *Deus*, uma vez que é provável que Cristóvão Colombo fosse genovês. Assim, é possível que o termo Índio seja uma consagração dos habitantes nativos na América ‘*em Deus*’ ou ‘*Para Deus*’. Este contexto é interessante, porque sabemos que a evangelização era tarefa à qual a Igreja Católica se dedicava exaustivamente, e relatos dizem que Cristóvão Colombo era um homem excessivamente religioso.

16 Inácio de Loyola, o fundador da Companhia de Jesus, formou sua própria milícia cristã para a defesa e a propagação da fé. Um dos seus votos implicava “ir a qualquer lugar que sua Santidade ordenasse, sem alegar nenhuma desculpa, sem requisitar

nenhuma verba para a jornada, em nome da prosperidade da religião cristã”. Para isso, os missionários passavam por um alistamento parecido com o dos militares de hoje em dia: deveriam se adaptar a qualquer ambiente do planeta, e eram vetados caso apresentassem alguma limitação física. Mas não faltavam jovens dispostos a pregar – e morrer – na África, Ásia, América ou na China.

17 Pero Vaz de Caminha. *Carta a El Rei D. Manuel*. 1500.

18 Esta formulação aparece em muitos outros cronistas. Gandavo publicou (talvez em 1569) *O Tratado da Província do Brasil*, obra propagandística das novas terras, elogiando o clima, os frutos, as plantas, a paisagem, os ares. Ao falar dos indígenas, entretanto, enfatiza atributos negativos: “vivem bestialmente sem ter conta, nem peso, nem medida”. “Mui desumanos e cruéis”, “e dados à sensualidade”, “como se neles não houvera razão de humanos.” O Tratado está disponível digitalizado no site <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br>

19 Padre Antônio Vieira, *Sermão do Espírito Santo* (1657). Para uma discussão aprofundada, ver Eduardo Viveiros de Castro, *O Mármore e a Murta: Sobre a Inconstância da Alma Selvagem*. In: *A Inconstância da Alma Selvagem*, op. cit, p.183

20 Eduardo Viveiros de Castro, op.cit., p. 184.

21 Lilia Moritz Schwarcz e Heloísa Murgel Starling. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 29

22 Laura de Mello e Souza. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 80

23 Para uma discussão sobre canibalismo e ética canibal, ver Renato Sztutman, *O profeta e o principal*, op.cit.

24 Helene Clastres, *Terra Sem Mal*. São Paulo: Brasiliense, 1978.

25 Manuela Carneiro da Cunha, *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.11.

GINGA E MANDINGA

1 Padre Antônio Vieira. *Sermão do Rosário* (1663), Sermão XIV. Edição de Referência: Sermões, Vol. V Erechim: EDELBRA, 1998

2 Sabarabuçu, a lendária montanha repleta de ouro vagamente situada nas cabeceiras do São Francisco; Vapabuçu, o mito indígena da lagoa fabulosamente rica; e outras mitologias ao redor do novo mundo são detalhadamente abordados por Sérgio Buarque de Holanda, no livro *Visões do Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

3 Ver Lilia M. Schwarcz e Heloisa M. Starling, “Tão doce como amarga: a civilização do açúcar”. In: *Brasil: Uma Biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

4 Luiz Felipe de Alencastro. *As populações africanas no Brasil*. www.casadasafricas.org.br

5 Existem muitos estudos sobre as origens étnicas dos africanos traficados para o Brasil, e seus destinos em nosso território. Para um olhar mais apurado, vale ver uma síntese do estudo de Melville J. Herskovits feita por Gilberto Freyre, em *Casa Grande & Senzala*. São Paulo: Global, 2013 (p.392); Kabenguele Munanga, *Origens Africanas do Brasil Contemporâneo: Histórias, Línguas, Culturas e Civilizações*; e ainda Stuart Schwartz, *Segredos Internos: Engenhos e Escravos na*

Sociedade Colonial 1550-1835. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

6 Lilia M. Schwarcz e Heloisa M. Starling, op. cit, p.91

7 André João Antonil, *Cultura e Opulência do Brasil por Suas Drogas e Minas*. São Paulo: EDUSP, 2007. p.177. André João Antonil é o pseudônimo do jesuíta italiano João Antonio Andreoni. Sob este pseudônimo publicou o tratado *Cultura e Opulência do Brasil por Suas Drogas e Minas*, em 1711.

8 Para a estrutura ideológica formulada pela Igreja Católica no Brasil Colonial, ver o excelente trabalho de Laura de Mello e Souza, op.cit.

9 Laura de Mello e Souza, op.cit, p. 108

10 Mary del Priore. *Festas e Utopias no Brasil Colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1994

11 A palavra *quilombo* tem origem banto, e se refere a um tipo de instituição sociopolítica militar conhecida na África Central, mais especificamente entre Angola e a atual República do Congo. No Brasil, diz respeito a sociedades organizadas e militarizadas, constituídas por escravos fugitivos.

www.antigo.acordacultura.org.br

12 Há controvérsias sobre este mito de origem. Para uma discussão interessante, ver Luciano Milani. *A dança da Zebra*, disponível em www.portalcapoeira.com, e Matthias Röhrig Assunção. *Capoeira: the history of an Afro-Brazilian martial art*. Londres: Routledge, 2005

13 Idem.

14 Angelo A. Decanio Filho (Mestre Decanio). *A Herança de Mestre Bimba. Filosofia e Lógica Africanas da Capoeira*. Disponível em <http://>

portalcapoeira.com

15 Poema de Dias Gomes para o encarte do LP de capoeira de mestre Traíra, com participação de Gato, já conhecido tocador de berimbau, e do mestre Cobrinha Verde. Editora Xauã, 1963.

16 Trecho de entrevista em vídeo de Jefinho do Jongo, do bairro do Tamandaré, Guaratinguetá, SP, no contexto do Projeto Mestres Navegantes, 2011.

<https://vimeo.com/mestresnavegantes>

17 Luciana da Conceição Figueiredo. *Jongo e Resistência Cultural*. Revista África e Africanidades, Rio de Janeiro, ano 2, n. 8, fev. 2010.

18 Robert W. Slenes realizou um estudo etimológico da palavra jongo, cujo fragmento citado aqui se encontra em <http://www.pontaojongo.uff.br/o-ponto>

19 Totonho, do Jongo de Tamandaré, de Guaratinguetá. O blog <http://pontosdejongo.blogspot.com.br> reúne letras de músicas e pontos de jongo de diversas comunidades e de várias localidades onde se realizam manifestações de jongo.

20 Idem.

21 Eduardo Galeano. *As Caras e As Máscaras*. In: Trilogia Memória do Fogo, vol. 2. Tradução Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2013.

CONVERSA DE BOTAS BATIDAS

1 Cecília Meirelles. *Romance I ou Da Revelação do Ouro*. In: *Romanceiro da Inconfidência*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

2 Jamais se soube de onde surgiu esta informação, que foi publicada por José Vieira

Couto de Magalhães, em *O Selvagem*, São Paulo/ Rio de Janeiro, 1876 (p. 297-304). Couto de Magalhães foi um indianista do século XIX. Mas não existe, na Crônica da Companhia de Jesus no Brasil, menção alguma a esta dança. A origem ameríndia da catira também nunca foi comprovada.

3 Para uma abordagem sobre a música em José de Anchieta, ver Rogério Budasz, *O Cançãoeiro Ibérico em José de Anchieta - Um Enfoque Musicológico*. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/anchieta/diss4.html>; e ver ainda o artigo de Juliana Pérez González, “El mito del origen indígena-jesuítico del cateretê en la historiografía brasileña”. In: *Resonancias* vol. 20, n°38, enero-junio 2016, pp. 37-54. Disponível em <http://resonancias.uc.cl>

4 Frei Vicente do Salvador. *História do Brasil*. Disponível em www.dominiopublico.gov.br

5 Lilia M. Schwarcz e Heloisa M. Starling, op. cit, p. 47

6 John Manuel Monteiro. *Negros da Terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia Das letras, 1994

7 Maria Alice Setúbal (org). *Coleção Terra Paulista: história, arte, costumes*. São Paulo: CENPEC/ IMESP, 2004. v.3

8 Sergio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 131

9 Idem, p.131

10 Nicolas Durán a Francisco Crespo, 24/9/1627, apud John Manuel Monteiro. *Negros da Terra: Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia Das letras, 1994. P. 73

11 Lilia M. Schwarcz e Heloisa M. Starling, op. cit, p. 64

12 Um estudo aprofundado da dança dos tropeiros (especialmente a catira e a chula gaúcha) faz parte do contexto do projeto “Triptico Sertanejo”, da Dual cena contemporânea. O projeto, que está em realização, investiga estas matrizes de dança e suas composições mitológicas para a criação de um novo espetáculo, contemplado pelo ProAC 04/2017 – Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança, da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

A DRAMATURGIA DO FESTEJO

1 Os registros do culto ao boi na história da humanidade são muito numerosos. Para uma introdução mais detalhada, no que diz respeito à discussão da origem do Complexo Cultural do bumba-meu-boi do Maranhão, ver o *Dossiê do Registro do IPHAN* (2011), disponível no portal do IPHAN: <http://portal.iphan.gov.br>

2 Mary del Priore. *Festas e Utopias no Brasil Colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1994 (p. 55)

3 *Dossiê do Registro do IPHAN*, op.cit, p.95.

4 Kelson Barros, condutor do workshop de bumba-meu-boi no curso História Prática da Dança no Brasil, produziu um material didático complementar, que está disponível em www.pedrasmovedicas.wordpress.com/bumbameuboi.

5 Para uma discussão sobre dramaturgia, ver Fátima Saadi. *Dramaturgia/ dramaturgista*. In: Sigrid Nora (org). *Temas Para a Dança Brasileira*. São Paulo: Edições SESC SP, 2010. p.101.

6 *Herança Barroca*. Catálogo de exposição.

Museu de Arte Brasileira, MAB. Curadoria: Maria Izabel Branco Ribeiro. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1997.

7 Mary del Priore, op.cit., p.128.

8 Daniel Bitter. *A bandeira e a máscara: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas folias de reis*. Rio de Janeiro: UFRJ, IFCS, 2008. Tese (Doutorado em Ciências Humanas), p.163.

9 Maria Lucia Montes. *Barrocas heranças: arte e mentalidade*. In: *Herança Barroca*, op.cit.

10 Idem.

11 Nicolau Sevcenko. *Entre a ordem e o caos*. In: *Pindorama Revisitada*. São Paulo: Peirópolis, 2000.

O TEATRO DE ESPADAS

1 Lenda narrada por Sr. Geraldo Artur Camilo, antigo patriarca da comunidade dos Arturos, Minas Gerais. Recolhida por Núbia Gomes e Edmilsons Pereira, transcrita por Leda Maria Martins. In: Andrea Costa Soares. *Da beira do seu quintal: dos reis de congo à espetacularidade “contemporâneo-brasileira*. São Paulo: USP, 2013. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte).

2 Antonil, apud Laura de Mello e Souza, op.cit., p.128

3 Mary del priore, op.cit, p.101.

4 Marianna Monteiro. *Dança popular: espetáculo e devoção*. São Paulo: editora Terceiro Nome, 2011. p. 92

5 Idem, p. 92

6 A expressão é de Marianna Monteiro, op.cit.

7 para os calundus, ver Renato da Silveira. *O Calundu - Origem do Candomblé*, disponível em <https://ocandomble.com>; e Laura de Mello

Notas

e Souza, op.cit.

8 Marianna Monteiro, op.cit, p. 93

9 Idem, p. 92.

10 Marina de Mello e Souza, apud Marianna Monteiro, op.cit, p. 70

11 Marianna Monteiro, op.cit, p. 70.

12 *Minkisi* são elementos da medicina sagrada e da comunicação com os mortos. Protege a alma humana e caça e destrói as doenças. Andrea Costa Soares, op.cit, p.52

13 Andrea Costa Soares, op. cit, p. 54.

14 Marianna Monteiro, op.cit, p. 54

15 Laura de Mello e Souza, op.cit, p. 88.

O PRODÍGIO DA HARMONIA OU O TRIUNFO DO BRASIL

1 Gazeta Extraordinária do Rio de Janeiro, 15/05/1818. Para um estudo aprofundado sobre as óperas e a música do período, ver: Lino de Almeida Cardoso. *O Som Social Música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX)*, 2011, editado pelo autor. O artigo de jornal que referencia esta nota foi publicado neste livro, p.239.

2 São bastante imprecisos os registros da época. Lacombe é um nome citado com relevância nos materiais que tratam da história da dança cênica e das danças de salão do século XIX, mas as fontes trazem registros variados da grafia de seu nome: Luís, Louis, Luiz; Lacombe, Lacomba, Lacomb. Sabe-se que vieram para o Brasil quatro irmãos Lacombe, que estiveram envolvidos com a dança: Luís Lacombe (Joseph Louis Antoine Lacombe), sobre o qual nos referimos nesse capítulo e que teria chegado primeiro, provavelmente em 1811; e mais

Lourenço Lacombe, José Manoel Lacombe e Luiz Lacombe Junior. Para um estudo mais detalhado destes mestres de dança, ver Maristela Zamoner. *História da dança de salão no Brasil do século XIX e os irmãos Lacombe*, disponível em www.efdeportes.com.

3 O canal Futura produziu uma animação em doze episódios sobre o livro (HQ) *Dom João Carioca: a corte portuguesa no Brasil (1808-1821)*, de Lilia Moritz Schwarcz e Spacca (São Paulo: Companhia das Letras, 2007). A animação está disponível no blog pedrasmovedicas.wordpress.com

4 Parte do texto produzido para esse capítulo foi transcrito do workshop ministrado por Angela Nolf, Ana Teixeira e Raquel Aranha no curso História Prática da Dança no Brasil.

5 A partir de finais do século XVIII, mas sobretudo durante o século XIX, toma força um gênero literário consagrado às boas maneiras. Os *Guias de boa conduta* dedicavam-se à “ciência da civilização” e introduziam seus leitores nas atividades que marcavam a vida de sociedade na época: bailes, reuniões, saraus e jantares. Além disso, os manuais recomendavam regras de higiene, como a evacuação diária, banhos de quinze em quinze dias, além da troca de roupa-branca tão logo esteja suja. Reprimir o espirro, não coçar a cabeça e muito menos meter os dedos no nariz, não levar a mão à boca nem roer as unhas, nunca arrotar: nos manuais estavam descritas atitudes e gestos que passavam a ser obrigatórios. Um desses guias foi publicado por J.I.Roquette. *Código do Bom Tom*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

6 Um grande conjunto de estudiosos dizem que os mestres de dança teriam vindo já com

a família imperial, em 1807. Mas é difícil precisar, não há nenhuma confirmação sobre isso. O que nós sabemos, em função do jornal, é que em 1811 chega o primeiro professor aqui, Luís Lacombe. De qualquer modo, houve um trânsito intenso, entre Portugal e Brasil, de artistas, arquitetos, músicos, pintores, mestres de dança, botânicos, zoólogos, médicos, etnólogos, geógrafos, entre outros, que se não se fixaram aqui, fizeram viagens e expedições regulares.

7 Álvaro Dias Patrício publica em 1890 o *Novíssimo e completo Manual de Dança. Tratado theorico e pratico das danças de sociedade*. (Rio de Janeiro: Garnier (editor livreiro), 1882; no qual escreve lições e regras da dança da época, além de noções de música e etiqueta. Embora seja possivelmente um plágio da publicação de Carlo Blasis de 1866 (“*Nouveau manuel complete de la danse, Trataté théorique et pratique de cet art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*”, com ele é possível ter uma ideia do paradigma de corpo que se buscava, e de como os mestres de dança orientavam suas aulas e exercícios.

8 <http://sualingua.com.br/etiqueta>

9 Para os mimos e pantomimas, ver Margot Bertold. Margot Bertold. *Historia Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.162.

10 Idem, p. 353

11 Lino de Almeida Cardoso, op.cit, p. 231.

TEMPOS FRENÉTICOS

1 Ana Valéria Vicente. *Entre a ponta do pé e o calcanhar: reflexões sobre como o frevo encena o povo, a nação e a dança no Recife*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009. p. 40.

2 Lilia M. Schwarcz e Heloisa M. Starling.

Brasil: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 309.

3 www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM3353.htm. A versão oficial atribuiu à princesa Isabel o título de “A Redemptora”.

4 Para uma visão mais completa do período, ver *Habemus independência: instabilidade combina com Primeiro Reinado*, e *Ela vai cair: o fim da monarquia no Brasil*. In: Lilia M. Schwarcz e Heloisa M. Starling, op. cit.

5 Rita de Cássia Barbosa de Araújo. *Festas: máscaras do tempo; entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1996. p. 347.

6 *Frevo. Dossiê do Registro do IPHAN*, 2016, p.13. Disponível no portal do IPHAN: <http://portal.iphan.gov.br>.

7 Ana Valéria Vicente, op.cit, p. 40.

8 José Teles apud Ana Valéria Vicente, op.cit, p. 43.

9 Ana Valéria Vicente, op.cit, p. 40

10 Rita de Cássia Barbosa de Araújo, op.cit, p. 257.

11 Sob a epígrafe “*Dos vadios e capoeiras*”, o artigo do código penal da República dos Estados Unidos do Brasil de 1890 diz: “Art. 402. Fazer às ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecida pela denominação capoeiragem: andar em carreiras, com armas ou instrumentos capazes de produzir lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal; Pena de prisão celular de dois a seis meses. Parágrafo único. É considerada circunstância agravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta. Aos chefes ou

cabeças, se imporá a pena em dôbro.”

Ainda que tenha sido criminalizada no Código Penal de 1890, antes deste momento a capoeiragem era igualmente proibida. Os capoeiras eram até então enquadrados nos artigos referentes a crimes contra a ordem pública, lesões corporais e porte de arma.

Para uma discussão minuciosa, ver Josivaldo Pires de Oliveira e Luiz Augusto Pinheiro Leal. *Capoeira, Identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil*/ Josivaldo Pires de Oliveira. Salvador: EDUFBA, 2009.

12 Mário Sette. *Maxambombas e Maracatus*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1981.

13 Elfi Kürten Fenske. *Frevo: música e dança pernambucana*. Templo Cultural Delfos, Fevereiro/2015. Disponível em <https://pedrasmovedicas.wordpress.com>

14 Valdemar de Oliveira, apud. Ana Valéria Vicente, op.cit, p. 43.

VIRTUOSES URBANAS

1 Para um debate aprofundado sobre a abolição, ver Celia Maria Marinho de Azevedo. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites século XIX*. Rio de Janeiro: AnnaBlume, 1987.

2 idem, p.59.

3 Lilia M. Schwarcz e Heloisa M. Starling, op.cit., p.326.

4 idem, p.326.

5 Idem, p.337.

6 Gilberto Maringoni. *O destino dos negros após a Abolição*. Disponível em www.pedrasmovedicas.com.

7 Extraído do trailer do filme “*A Batalha do Passinho – o filme*”, exibido durante o workshop Virtuoses Urbanas, no curso História Prática da Dança no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, Francisco; RAMALHO, Lúcia Capri; RIBEIRO, Marcus Venicio Toledo. *Historia da Sociedade Brasileira*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1996.
- ANTONIL André João. *Cultura e Opulência do Brasil por Suas Drogas e Minas*. São Paulo: EDUSP, 2007.
- AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites século XIX*. Rio de Janeiro: AnnaBlume, 1987.
- BERTOLD, Margot. *Historia Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BITTER, Daniel. *A bandeira e a máscara: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas folias de reis*. Rio de Janeiro: UFRJ, IFCS, 2008. Tese (Doutorado em Ciências Humanas).
- CARDOSO, Lino de Almeida. *O Som Social Música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX)*, 2011, editado pelo autor.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2013
- Centro de Trabalho Indigenista. *Xondaro Mbaraceté: a força do xondaro*. Coordenação Editorial Centro de trabalho Indigenista (CTI): São Paulo, 2013
- CLASTRES, Helene, *Terra Sem Mal*. São Paulo: Brasiliense, 1978
- CLASTRES, Pierre. *A Sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- CUNHA, Manuela Carneiro da (org). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ELLMERICH, Luís. *História da Dança*. São Paulo: Ricordi, 1964.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. São Paulo: Global, 2013.
- GALEANO, Eduardo. *Trilogia Memória do Fogo, vol. 2*. Tradução Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visões do Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- _____. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Referências Bibliográficas

- JUNIOR, Caio Prado. *Formação do Brasil Contemporâneo: colônia*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.
- KEATING, Vallandro e Maranhão, Ricardo. *Caminhos da conquista: A formação do espaço brasileiro*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2008.
- MONTEIRO, John Manuel. *Negros da Terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia Das letras, 1994
- MONTEIRO, Marianna. *Dança popular: espetáculo e devoção*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.
- NORA, Sigrid (org). *Temas Para a Dança Brasileira*. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.
- NOVAIS, Fernando A. *Aproximações: estudo de História e Historiografia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- OLIVEIRA, Josivaldo Pires de e LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. *Capoeira, Identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil*/ Josivaldo Pires de Oliveira. Salvador: EDUFBA, 2009.
- PRIORE, Mary del. *Festas e Utopias no Brasil Colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- RIBEIRO, Maria Izabel Branco (curadora). *Herança Barroca*. Catálogo de exposição. Museu de Arte Brasileira, MAB. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1997.
- RODRIGUES, José Honório. *Teoria da História do Brasil: introdução metodológica*. Brasília: Companhia Editora Nacional, 1978.
- SCHWARCZ, Lilian Moritz e Starling, Heloísa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SETÚBAL, Maria Alice (org). *Coleção Terra Paulista: história, arte, costumes*. São Paulo: CENPEC/ IMESP, 2004. v.3
- SEVCENKO, Nicolau. *Pindorama Revisitada*. São Paulo: Peirópolis, 2000.
- SOARES, Andrea Costa. *Da beira do seu quintal: dos reis de congo à espetacularidade “contemporâneo-brasileira”*. São Paulo: USP, 2013. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte).
- SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- _____. *Inferno Atlântico. Demonologia e colonização. Séculos XVI – XVII.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SUCENA, Eduardo. *A Dança Teatral no Brasil.* Rio de Janeiro: Minc, Fundação Nacional das Artes, 1988.
- SZTUTMAN Renato. *O Profeta e O Principal. A ação política Ameríndia e seus personagens.* São Paulo: EDUSP, 2012.
- TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro.* São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- VICENTE, Ana Valéria. *Entre a ponta do pé e o calcanhar: reflexões sobre como o frevo encena o povo, a nação e a dança no Recife.* Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

CRÉDITOS DAS IMAGENS¹

CAPA. *Espetáculo Terra Trêmula*, Dual Cena Contemporânea. Fotografia de Alícia Peres, São Paulo, 2014.

p.8 e 9. *Espetáculo Terra Trêmula*, Dual Cena Contemporânea. Fotografia de Alícia Peres, São Paulo, 2014.

p.13 e 14. *America*. Mapa de Cornelis Claesz, Petrus Montanus, Gerardus Mercator, Jodocus Hondius. Gravação em metal aquarelada, impressa na edição: Atlas sive Cosmographicae Meditationes de Fabrica mvndi et fabricati figvra (segundo Gerardus Mercator). Amsterdã, 1606.

p.24 e 25. *Espetáculo Profetas da Selva*, Dual Cena Contemporânea. Fotografia de Alícia Peres, São Paulo, 2016.

p.26 e 27. *Índigena Yawanawa*. Fotografia de Marcos Lopes.

p.28. *Menino Gurarani da aldeia Guyrapa-Ju*. Fotografia de Ivan Bernardelli, 2016.

p.38 e 39. *Elevação Da Cruz em Porto Seguro*. Óleo sobre tela de Pedro Peres, 200 X 276 cm, 1879. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

p.40 e 41. *Espetáculo Terra Trêmula*, Dual Cena Contemporânea. Fotografia de Alícia Peres, São Paulo, 2014.

p.42 e 43. *Capoeira*. Marcel Gautheret. Instituto Moreira Sales.

p.44. Fotografia de Roger Cipó.

p.54 e 55. *Orixá abraça filho de santo*. Fotografia de Roger Cipó. Série AFÉto, 2015.

p.56 e 57. Fotografia de Eduardo Rocha. Rio Grande do Sul.

p.58. *Retratos de Campo*. Fotografia de Eduardo Rocha. Série Festa dos Ermãos. Uruguaiana, 2017.

p.67. *Olhos do Pampa*. Detalhe de fotografia de Tadeu Vilani, 2015.

p.68 e 69. *Grupo de catira Botas de Ouro*.

p.70 e 71. *Bumba meu boi*. Fotografia de Tarcísio Araújo, 2010.

p.72. *Cazumbá*. Fotografia de autor não mencionado, site CEERT (Centro de Estudos das Relações Trabalho e Desigualdades), 2016.

1 Todos os esforços foram feitos para determinar a origem das imagens deste livro. Daremos novos créditos das fontes, caso se manifestem.

p.78 e 79. *Bastões se elevam pedindo bênçãos celestes*. Moçambique de São João del Rei, Bairro de São Geraldo. Fotografia de Iago C. S. Passarelli, 2016, Festa de Congada e Moçambique, Piedade do Rio Grande, MG.

p.80. *Detalhe de um bastão do Moçambique de Passatempo* (MG). Fotografia de Iago C. S. Passarelli, 2016. Festa do Rosário de Resende Costa, MG.

p.88 e 89 . *Fête de Ste. Rosalie, patronne des nègres*.(Festa de Santa Rosália, padroeira dos negros. Litografia de Johann Moritz Rugendas, 1835.

p.90 e 91. *Espetáculo Chulos*, Dual Cena Contemporânea. Fotografia de Alícia Peres. São Paulo, 2017.

p.92 e 93. “*Independência ou Morte*” ou “*O grito*”. Óleo sobre tela de Pedro Américo, 415 X 760 cm, 1886-1888. Acervo do Museu do Ipiranga, São Paulo.

p.94. *Capa da Revista Illustrada*. Ilustração de Angelo Agostini. Edição n. 272, Ano 6. Rio de Janeiro, 1881. O que se lê abaixo da ilustração é: “O meeting do dia 30 de Outubro no Largo da Constituição. Pedro I, vendo um grupo de desordeiros, apoiado pela polícia, atacar um cidadão no exercício pacífico de seus direitos civis, políticos e oratorios, aos gritos de viva a Monarchia, esteve quasi a metter a espada em todos esses monarchistas e gritar: viva a Republica!”

p.101. prancha em gravura do “*Nuova e curiosa scuola de’ balli theatri*”, 1716, escrito pelo mestre de danças italiano Gregório Lambranzi.

p.105. A Pátria. Óleo sobre tela de Pedro Bruno, 1900 X 2780 cm, 1919. Museu da República, Rio de Janeiro.

p.106 e 107. *Batalha do Avaí*. Óleo sobre tela de Pedro Américo, 600 X 1100 cm, 1872-1877. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

p.108 e 109. *Espetáculo Duo Para Dois Perdidos*, Dual Cena Contemporânea. Fotografia de Erick Diniz. São Paulo, 2012.

p.110 e 111. *Manifestante durante protestos de 2013 em São Paulo*. Fotografia de Victor Moryiama, 2013.

p.112. *Passo Coletivo de frevo de rua do Recife*. Fotografia de autor desconhecido, 1948.

p.119. *Passista com guarda-chuva*. Fotografia de Marcel Gautherot. Acervo Instituto Moreira Sales.

p.120 e 121. *População ataca veículos de O globo durante motins que envolviam o suicídio de Getúlio Vargas*. Fotógrafo desconhecido, Rio de Janeiro, 1954.

p.122 e 123. *Desmontagem da Equipe Pitbull Boladinho*. Fotografia de Vincent Rosenblatt, da série Rio Baile Funk. Morro dos Prazeres, Rio de Janeiro, 2007.

Créditos das Imagens

p.124. *Bboy Gerson Afrobreak*. fotografia de Willian Machado.

p. 130 e 131. *Disputa Nervosa*. Fotografia de Pablo Machado. Belo Horizonte, 2016.

Este projeto foi realizado com o apoio do Programa de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo.

PRODUÇÃO



APOIO



REALIZAÇÃO



