

## Théma / Implorer les temps / Implodindo tempos

# « Art, rituel et jeux dans les quadrilles du mois de juin au Brésil »

**Eufrázia Cristina Menezes SANTOS**

**Berthe SLINGENEYER DE GOESWIN (traducteur)**

### Résumé

Les études de la *performance* soulignent la compréhension de la production culturelle comme un processus qui mène à la créativité de l'homme, à sa capacité d'improviser, de recombinaison et de représenter ses propres actions. L'article souligne les dimensions rituelles, artistiques et ludiques des quadrilles du mois de juin de la ville d'Aracaju dans l'État de Sergipe sur la base des études de la *performance* de Victor Turner et Richard Schechner. Il est de notre intérêt de discuter le caractère communicatif, et en même temps, subversif de ces performances dans le processus de transmission du contenu culturel, à partir de la notion de comportement restauré.

### Abstract

The Performance studies emphasize the understanding of cultural production as a process that leads to the creativity of man, his ability to improvise, recombine and represent his own actions. This article, which is based on the performance studies by Victor Turner and Richard Schechner, highlights the ritual, artistic and ludic dimensions of the *quadrilhas juninas* in the Brazilian city of Aracaju. It is our aim to discuss, from the point of view of the concept of restored behavior, both communicative and subversive nature of these performances in the process of cultural content transmission.

### Resumo

Os estudos da performance sublinham a compreensão da produção cultural enquanto um processo que remete à criatividade do homem, a sua capacidade de improvisar, recombinação e representar as suas próprias ações. O artigo sublinha as dimensões ritual, artística e lúdica das quadrilhas juninas da cidade de Aracaju/SE com base nos estudos de performance de Victor Turner e Richard Schechner. É nosso interesse discutir o caráter comunicativo e, ao mesmo tempo, subversivo dessas performances no processo de transmissão de conteúdo culturais, a partir da noção de comportamento restaurado.

La célébration au travers de la danse et de la musique caractérise fortement les activités culturelles du cycle festif, qui rend hommage, au mois de juin à trois saints catholiques (Saint Antoine, Saint Jeanet Saint Pierre) dans tout le Brésil. Dans la région Nordeste spécialement, durant la période des fêtes, les maisons, les rues, les places, les foires et autres espaces servent de scène pour diverses manifestations culturelles à fort caractère musical. Le cycle de juin est riche en performances ancrées dans le corps, devenant l'un des principaux instruments d'expression et de communication du contenu culturel. Dans cet univers plus ample, les langages non verbaux ont un rôle fondamental dans la mise en scène publique de nouvelles et anciennes traditions, reconnaissant dans ce processus le rôle des acteurs sociaux comme producteurs culturels.

À Aracaju <sup>(1)</sup>, où j'ai réalisé cette recherche de terrain <sup>(2)</sup>, la musique et la danse occupent aujourd'hui une place centrale dans les fêtes traditionnelles du mois de juin qu'elles n'occupaient pas dans un passé récent, lorsque les aspects pyrotechniques (feux d'artifice) et religieux étaient prédominants. Dans la forme actuelle de la fête, ces deux langages permettent des formes caractéristiques de l'association, favorisant des rencontres, des échanges et des dialogues entre les gens, dans un climat marqué par la joie et la détente. Parmi les manifestations culturelles caractéristiques de cette période, il y a les quadrilles,

danses typiques effectuées par des couples de jeunes et d'adultes réalisant des mouvements et des chorégraphies devant un public. La danse fait partie de la tradition musicale de la fête au côté d'autres danses et rythmes régionaux comme le xaxado, le xote, la ciranda, la marcha, la samba de coco et le forró.

Dans le contexte festif, la dénomination de quadrille gagne un double sens. Dans un premier sens, le terme est utilisé pour nommer la danse collective inspirée de la quadrille française du XIXe siècle. Au Brésil, le quadrille a acquis ses propres caractéristiques à partir de la combinaison et l'arrangement d'éléments d'autres matrices esthétiques et musicales. Le deuxième sens fait référence au quadrille comme une association civile <sup>(3)</sup>, avec sa propre structure et sa propre organisation. Dans les analyses qui suivent, il sera impossible de dissocier la danse du groupe ou celui-ci de la danse, une fois que nous ne traiterons pas de la danse en soi, mais en la plaçant dans les cadres sociaux et culturels des fêtes du mois de juin.

La fête de la Saint Jean a toujours donné lieu à la formation de divers types de quadrilles ayant des profils différents : Quadrilles scolaires, familiaux, de voisins, d'amis. Dans ce contexte festif, l'émergence d'un quadrille pourra être spontanée, pour des raisons purement ludiques, évoquant la fête et en même temps un divertissement gratuit, extérieur à la routine et au quotidien. Tels quadrilles surgissent souvent sur les terrains des quartiers, dans les résidences, ou dans tout autre endroit favorable à ce type de formation temporaire et improvisée.

Ce travail, cependant, limitera ses analyses aux quadrilles institutionnalisés, c'est à dire, ceux qui ont une association durable et qui participent à des représentations publiques. Justifions le choix : ce type de quadrilles a accompagné la modernisation des fêtes du mois de juin depuis les trois dernières décennies du XXe siècle, un processus de reconfiguration au long duquel elle perdait, progressivement, ses caractéristiques de danse communautaire et bal rural, tout en acquérant une dimension plus spectaculaire et théâtrale.



Présentation du groupe de quadrille *Forró Bodó*



Présentation du groupe de quadrille *Lampião* dans le centre commercial *Jardins*, Aracaju ?SE © Eufrazia Menezes, 2007.



Présentation du groupe de quadrille *Maracangaia* au bord de mer *Orla da Atalaia*, Aracaju ?SE © Eufrazia Menezes, 2014.

Dans cet article, je souligne les dimensions rituelles, artistiques et ludiques de cette danse basées sur les études de performance de Victor Turner et Richard Schechner. Je mets également en relief le caractère communicatif et, en même temps, subversif de ces performances dans le processus de transmission culturelle à l'occasion des célébrations des fêtes du mois de juin à Aracaju. Un des principaux objectifs de la performance est la compréhension du culturel et du social, non comme structures fixes et statiques, mais comme un processus, soulignant le rôle des acteurs sociaux dans leur production. De cette perspective d'analyse, la production de la culture est vue comme un processus d'interprétation culturelle ; l'accent est mis sur l'acteur social perçu comme un agent conscient, interprétatif et subjectif (Langdon, 1996).

## La danse

Le quadrille est une danse collective à laquelle participent des hommes et des femmes qui forment des couples pour exécuter des mouvements et des pas chorégraphiques au son de rythmes et de musiques caractéristiques. La danse est à la fois une forme de célébration, un jeu, un rituel festif dont la réalisation a comme référence principale le calendrier chrétien. Aujourd'hui, les présentations des quadrilles du mois de juin ne se bornent plus au cycle de juin et peuvent se produire dans les salons de tourisme, des festivals culturels, à l'occasion d'événements les plus divers, dans lesquels la danse apparaît comme un pan de la culture locale. Le travestissement des danseurs est une de ses principales caractéristiques. L'utilisation de vêtements spéciaux sert à composer la figure des dames et des messieurs appelés Tabaréu (États de Sergipe et d'Alagoas), caipiras (dans la région sud-est). Ils sont aussi appelés génériquement comme *quadrilheiros* et *quadrilheiras*.

Dans la première phase de l'histoire de cette danse, les vêtements utilisés par les danseurs revêtaient une caractérisation stéréotypée de l'homme et femmes des zones rurales du Brésil, représentée comme types sociaux rustiques et simples dans leurs manières d'être et d'agir. Pour composer ces personnages, *les chevaliers* (dénomination attribuée aux participants du sexe masculin) utilisaient des vêtements à carreaux et des pantalons troués, des chapeaux de paille, des sandales de cuir. Ils se mettaient du maquillage pour s'épaissir les sourcils, se dessinaient des moustaches, des pattes, des points noirs sur le visage et aussi sur quelques dents pour faire croire à une mauvaise dentition.

Les dames (dénomination attribuée aux femmes) portaient des robes fleuries (en gros coton), se mettaient sur la tête des fleurs ou des rubans colorés, se maquillaient beaucoup de manière excessive, jusqu'à se mettre de fausses taches de rousseur. Il était très courant de porter des sabots ou des sandales de cuir. Les éléments qui étaient utilisés pour caractériser les danseurs étaient considérés comme des symboles du retard et de la pauvreté de ces populations rurales. Les images construites dans le contexte des présentations des quadrilles, actualisent en quelque sorte la laideur attribuée aux populations rurales, en opposition aux représentations de la beauté et de l'élégance associées au citadin.

La construction de ce stéréotype est tributaire des interprétations sociologiques qui associent modernité et développement aux milieux urbains des villes brésiliennes en opposition au retard et au sous-développement des zones rurales. Dans ce sens, la danse et le déguisement de ses participants ont acquis un sens très humoristique et satirique qui a pour objectif de critiquer les styles de vie et *modus vivendi* des populations de province. Actuellement, les vêtements utilisés s'éloignent de ce modèle esthétique marqué par la rusticité, privilégiant le goût pour ce qui brille et pour le luxe.

Quant au ballet exécuté par les quadrilles, la disposition des couples alignés vis-à-vis ou dans un cercle, pour exécuter la chorégraphie, se produit encore; cependant, n'est plus la formation prédominante comme on a trouvé au XVIIIe et XIXèmes siècles, quand il était dansé dans les bals européens et américains. Contrairement à ce qui est arrivé dans un passé récent, aujourd'hui il n'y a pas de modèle unique ou prédominant pour danser le quadrille. L'exécution des mouvements et des pas obéit aux diverses chorégraphies préalablement définies et répétées par les danseurs. Ainsi, la créativité, les tendances et la compétition ont conduit années après années l'émergence de nouvelles chorégraphies de plus en plus créatives et sophistiquées.

Le nombre de danseurs d'un quadrille de grande importance peut aller jusqu'à cent personnes, disposées sur la scène afin de réaliser des chorégraphies complexes et variées, respectant strictement le rythme et la synchronisation des mouvements durant l'exécution de la danse. Les figures chorégraphiques varient beaucoup, à partir d'une proposition commune qui cherche l'harmonie et la conformité entre le thème du quadrille et ses répertoires musicaux. Ils peuvent prendre la forme d'une caravelle, d'un cœur, d'une lettre, d'une aile ou de n'importe quelle autre forme associée au thème développé par le moyen de la musique, de la danse, du théâtre et de la pantomime.



Présentation du groupe de quadrille *Pioneiros da Roça*, lors du concours *Levanta Poeira* ©Eufrazia Menezes, 2014.



Présentation du groupe de quadrille *Pioneiros da Roça*

©Eufrazia Menezes, 2011.

Les chorégraphies varient chaque année selon la créativité des chorégraphes amateurs ou professionnels. Certains quadrilles les définissent entre eux et n'ont pas recours à un spécialiste. Le travail de recherche d'un consensus se fait, surtout, durant les répétitions périodiques. Outre les pas traditionnels du xaxado <sup>(4)</sup>, xote <sup>(5)</sup>, et le baião <sup>(6)</sup> qui sont déjà largement incorporés par les groupes de quadrilles, les chefs de groupe et les chorégraphes cherchent l'inspiration dans d'autres danses régionales, folkloriques ou étrangères, étayés presque toujours par un travail de recherche antérieur. L'évolution des quadrilles est fortement indexée au renouvellement des formes musicales et chorégraphiques et aux effets de mode au Brésil. C'est ainsi que des formes nouvelles comme la Lambada, dans les années 1980, et plus récemment le Kuduru, d'origine angolaise ont pu être incorporées au répertoire des quadrilles. Les chorégraphies peuvent ainsi devenir la marque identitaire d'un groupe, à l'exemple de l'escargot du quadrille Unidos em Asa Branca <sup>(7)</sup>, dont le dessin chorégraphique représente la coquille en spirale de ce mollusque. La danse reproduit le mouvement de cet animal grâce à des pas précis et des mouvements

harmonieux.



Présentation du groupe de quadrille *Unidos em Asa Branca* lors du concours *Levanta Poeira* ©Eufrazia Menezes, 2014.

La conduite chorégraphique ainsi que la coordination des mouvements collectifs des danseurs sont de la responsabilité du chef de groupe, qui aujourd'hui joue aussi le rôle d'animateur, ayant la fonction de stimuler l'interaction des danseurs avec le public. Dans d'autres États, le chef de groupe ordonne les pas de l'extérieur, sans danser avec le groupe. À Sergipe, au contraire, il réalise les deux activités simultanément, à l'aide de gestes et avec l'aide de la musique.

Les quadrilles sont accompagnés par trois musiciens ou par des ensembles musicaux qui intègrent, outre l'accordéon, le triangle, la grosse caisse, d'autres instruments ? la guitare électrique, la basse, la flûte, le tambourin la viole et la guitare sèche. Aujourd'hui, contracter les musiciens représente l'élément le plus onéreux du budget des quadrilles, oscillant entre dix et quinze milles réais. Le répertoire musical, ample et diversifié englobe plusieurs styles et genres musicaux comme le xaxado, le xote, le baião, la ciranda, le forró, le coco, les marches de juin, les musiques sacrées, folkloriques et romantiques.



Trio *pé de serra* du groupe *século XX* ©Eufrazia Menezes, 2006.

## L'agrégation de la danse par le cycle du mois de juin

Un nombre important de chercheurs en danse populaire identifie le quadrille français comme la matrice principale des versions multiples de danses que l'on retrouve sur les continents européens et américains <sup>(8)</sup>.

Le quadrille français est considéré comme une variante de la *country dance* anglaise, qui a émergé à la fin du XVIIIe siècle. C'était une danse rustique d'origine campagnarde associée aux fêtes de mai, quand le retour du printemps était célébré. Joyeuse, vibrante et d'exécution facile la danse a trouvé un large public parmi les membres de toutes les couches sociales, y compris la cour d'Angleterre. Elle se caractérisait par le commandement, avec des couples qui dansaient en lignes ou en cercles pour exécuter les figures. De l'Angleterre, la *country dance* s'est répandue dans toute l'Europe, par conséquent, leurs répertoires musicaux et chorégraphiques ont été continuellement adaptés, modifiés ou élargis au sein de chaque tradition locale où la danse a fait son entrée. En France, on a introduit des nouvelles figures qui ont donné lieu à de nouvelles modalités : contredanse française <sup>(9)</sup>, les lanciers, le cotillon et le quadrille.

Selon Câmara Cascudo (s/d, p.745), le quadrille français a été introduit au Brésil début du XIXe siècle, il atteint son apogée à la période de la régence (1831-1840), quand il est accueilli par les membres de l'élite impériale <sup>(10)</sup>.

La venue de la cour de D. João VI pour le Brésil, en plus de son caractère politique, a eu des implications culturelles significatives, étant responsable pour l'introduction de nouvelles habitudes et coutumes. Les maîtres et les instrumentistes français ont été les principaux responsables de son introduction aux grands bals et réceptions. Selon le spécialiste du folklore Américo Pellegrini Filho (1980), les quadrilles ont été à la mode aux siècles XVIII et XIX sur le continent européen, et au Brésil cela n'a pas été différent. Ils étaient exécutés dans les fêtes de palais, au carnaval et dans d'autres occasions solennelles ou festives.

À l'exemple d'autres manifestations culturelles importées d'Europe, le quadrille assume de nouvelles configurations en incorporant des éléments de différentes matrices esthétiques, rythmiques et musicales qui existaient déjà.

Dans les dernières années du XIXe siècle, déjà sous la république, le quadrille français, qui perd la préférence des salons, trouve un nouvel espace à l'air libre, dans les zones rurales et les périphéries des centres urbains (Andrade, 1989 ; Cascudo, s/d ; Chianca, 2007 ; Tinhorão, s/d). La danse a subi des transformations orchestrales par le peuple, lesquelles varient selon les goûts des traditions culturelles locales. À ce sujet Câmara Cascudo (s/d) affirme :

*Il a été popularisé sans rien perdre de son prestige aristocratique (...) Le peuple a introduit de nouvelles figures et commandes inespérées, constituant le véritable bal dans sa longueur en cinq parties (...) applaudies du palais impérial aux Sertões. Il a été cultivé par nos compositeurs qui lui ont donné cette saveur brésilienne. (p. 745-6).*

Une conséquence évidente de cette popularisation a été l'adaptation des termes français à la phonétique portugaise, car les chefs de groupe ne parlaient pas la langue de Louis XV : ainsi, « le *en avant tous* s'est transformé en *alavantu*, *balancé* en *balanceio*, *chemin du bois*, changé en *caminho da roça* et *retournez il pleut !* en «*Olha a chuva!*» (Tinhorão, s/d).

La compréhension du processus de popularisation des quadrilles doit considérer les implications des changements sociaux et culturels résultant de l'arrivée de la République, aspect mis en évidence par l'anthropologue Luciana Chianca (2007, p.9) :

*Ce qui explique ce déplacement symbolique est le fait politique et les implications culturelles du changement du pouvoir Républicain, quand les coutumes de la période coloniale et impériale étaient méprisées par les couches bourgeoises urbaines et citadines. probablement, à ce moment le quadrille aurait été aboli des fêtes des citoyens riches, continuant à être dansé par les populations les plus éloignées des grands centres urbains, les provinciaux ? géographiquement et symboliquement déphasés de leurs danses déjà « passées de mode » (p.50) (sic)*

Dans la zone rurale, les quadrilles se dansent plus fréquemment aux fêtes de mariage, dont le catholicisme populaire finirait par associer aux saints du mois de juin, Saint Jean, Saint Antoine et Saint-Pierre, considérés comme les patrons de l'amour et de la fertilité agricole (Freyre, 1989, p.246).

L'adjectif ? *junina* ? ajouté au nom de la danse indique sua construction et sa représentation comme « danse typique » dont l'exécution accompagne la saison de fête. Aujourd'hui, cependant, la présentation des quadrilles ne se restreint plus à une période festive spécifique, on la retrouve tout au long de l'année pour des spectacles où ils sont présentés et consommés comme un symbole de la culture régionale locale.

## Les répétitions

Les quadrilles du mois de juin à l'exemple d'autres performances culturelles de l'État étudiées par Turner (1982) sont des activités culturelles dans lesquelles, le travail et le jeu sont intrinsèquement intercalés. La discipline des répétitions, le souci de l'organisation et l'organisation des activités sont entrecoupés de moments de jeux, de jovialité et de détente.

Le mercredi des Cendres, marque la fin du Carnaval et ferme un cycle de festivités de grande effervescence collective dans tout le pays. Après une courte pause jusqu'à fin mars, plusieurs groupes de quadrilles, de Aracaju, commencent les répétitions remplissant un programme d'activités qui combine la joie, la discipline, la fatigue et le plaisir. Cependant, nous ne pouvons pas prendre ce modèle comme une règle générale. Il y a des groupes qui commencent leurs activités au second semestre, peu de temps après la fin du cycle des représentations.

Pour se produire plus fréquemment les week-ends, les répétitions finissent par se transformer en alternative de loisirs pour de nombreux membres qui ne disposent pas de solutions pour profiter de leur temps libre. En plus d'apprendre, des chorégraphies et les chansons de l'année, les membres, vivent des situations et des contextes de sociabilité intense à travers d'autres activités organisées par le groupe : promenades, voyages, fêtes, barbecues, etc.

Les relations issues des fréquentations durant les mois précédant les représentations publiques, par le biais des répétitions créent une intimité entre les membres du groupe. Les corps apprennent à se parler. Un regard, un geste déclenchent des formes de communication, très souvent incompréhensibles pour les agents extérieurs qui ne connaissent pas les codes affectifs du groupe. Cette proximité prolonge également le partage des émotions et de intérêts, créant expériences de solidarité ou de conflits.

Les répétitions sont notamment l'occasion pour la transmission et l'apprentissage de ces techniques corporelles (Mauss, 2003) nécessaires à la réalisation de compétences artistiques. Le quadrille est une danse spectacle, c'est à dire, elle se dirige vers un public. Dans ce type de danse, la chorégraphie est consciente, formelle et habillée. Les éléments cénesthésiques (expérience corporelle, tension musculaire, sensation d'équilibre, impulsion) s'ajoutent aux traits visuels, auditifs ou théâtraux, qui introduisent le quadrille dans les domaines de l'art (Langer, 1980). La danse englobe la réalisation de pas et mouvement spécifique : mouvements rythmés et répétitifs.

Dans la région Nordeste, le processus débute, dans la majorité des cas, lors de l'enfance, à l'école, dans les fêtes familiales, dans les quartiers, presque toujours de manières simples, par l'observation, l'imitation et la reproduction.

Les répertoires gestuels et symboliques sont connus par les traditions performatives locales et régionales. L'école, en particulier, occupe jusqu'à aujourd'hui, une place importante dans la transmission de cette



danse populaire ; c'est dans celle-ci que de nombreux enfants ont leur premier contact avec cette tradition performative. C'est aussi grâce à cette institution que se reproduisent des stéréotypes de *tabaréu*, *matuto* et *caipira* attribués aux quadrilles. Il est important de souligner que la représentation des élèves pour les fêtes de juin est toujours vécue de manière très ludique et pittoresque, étant très appréciée par les parents et l'entourage des élèves, à l'occasion des célébrations des fêtes du mois de juin.



Répétition du groupe de quadrille *Unidos em Asa Branca*

© Rebecca Aimée, 2012.



Répétition du groupe de quadrille *Unidos em Asa Branca*

© Rebecca Aimée, 2012.

Pour Taylor, la performance favorise la diffusion du savoir social, de la mémoire et le sentiment d'identité par le biais d'actions répétées, qualifiées par Richard Schechner de « comportement rénové ». Pour cet auteur les formes traditionnelles sont des conduites vivantes qui peuvent être raccommodées,

reconstituées, reconstruites, réinventées. Ce sont des conduites sujettes aux révisions. Dans ce sens, les répétitions des quadrilles constituent l'occasion par excellence où les *performeurs* réalisent le travail de restauration de la danse. À ce propos, attention : « des fois, des changements dans des représentations traditionnelles sont faits pour ceux qui sont dedans et non imposés à ceux du dehors » (Schechener, 1985). Les modifications ne se bornent pas à la forme, concernent également les contenus culturels communiqués par le biais de leurs performances. Les mythes, les personnages emblématiques, les chansons et les danses régionales, les pratiques religieuses, politiques et sociales, tous sont mis en scène, réinventé, reproduit ou critiqué chaque année dans leurs représentations publiques.

Victor Turner (1987) considère que les performances culturelles « ne sont pas de simples réflexes ou expressions d'une culture déterminée, ou même de ses changements », mais « des agents potentiels de transformation, représentant une sorte d'outil au moyen duquel les cultures se trouvent elles-mêmes » (p.24). L'auteur croit que des contenus traditionnels dramatisés dans les performances n'ont pas d'existence *a priori* que celles-ci ne sont pas fixées définitivement. Elles seraient, au contraire, créées, négociées, influencées et préparées par diverses idéologies. La signification réelle est toujours contextuelle, dérivant de l'union du *script* (texte culturel) avec des acteurs et une audience dans une situation culturelle particulière. Le texte culturel, loin de se maintenir inaltéré, subit plusieurs restaurations, à l'exemple de ce qui se vérifie dans les performances des quadrilles du mois de juin.

## Le quadrille en scène

Les quadrilles du mois de juin d'Aracaju se transforment, pour ainsi dire, en véritables opérettes, réussissant à combiner l'expressivité de la danse, de la musique et du théâtre. Le répertoire musical, chorégraphique et gestuel de ce théâtre musical se construit à partir de la définition d'un thème, qui pourra être ou pas, associé à l'univers symbolique de la fête. Le tableau ci-dessous nous donne une vision de cette diversité.

Tableau ? Exemples de thèmes des quadrilles de juin 2011/2012

Source de données : Banque de données du groupe de recherche Rituel, Fête et performance.

Quadrille	Municipalité	Thème — 2011
Cangaceiros da Boa	Japaratuba	Regionalizei meu Coração para Dançar o Brasil no nosso São João
Massacará	Carmópolis	Romeu e Julieta
Pioneiros da Roça	Aracaju	Retratos e Canções do Nordeste
Xodó da vila	Aracaju	O cangaço em verso em prosa
Quadrille	Municipalité	Thème — 2012
Todos em Asa Branca	Estância	Viajando pelo sertão nordestino
Abusados na Roça	Aracaju	Os cangaceiros também amam
Pisa na brasa	Indiaroba	O cangaço e o xaxado
Arrasta pé	Canindé de São Francisco	Uma noite de São João cantada por Luiz Gonzaga, rei do Baião

Les thèmes des quadrilles se réfèrent habituellement à des types sociaux du sertão ou de la zone rurale de la région Nord ? Est, comme les gardiens de bétails et l'homme du sertão ; aux symboles de la région comme la caatinga (végétation), l'asa branca (oiseau) et le mandacaru (cactus) ; aux mythes religieux, comme la vénération à saint Antoine le saint du mariage ; aux figures emblématiques comme Luiz Gonzaga (11), Père Cícero (12), Lampião (13) et aux divers personnages de l'imaginaire populaire. Il y a des quadrilles qui vont au-delà de cet univers symbolique pour aborder des thèmes classiques ou contemporains dans leurs présentations. Indépendamment de la thématique, il est toujours possible d'avoir recours au fantastique, au merveilleux et à la figuration. Avec le choix annuel des thèmes, les membres des quadrilles finissent par promouvoir un dialogue avec différentes manifestations culturelles (reisado, boi-bumbá, pisa-pólvora, etc.), ce qui favorise l'introduction de nouveaux symboles et langages dans leurs performances.

La définition du thème reflète le goût populaire pour la nouveauté, pour l'invention et pour l'artifice.

Des préférences qui font écho aux belles paroles de Maravall (2009, p.356) quand il parle de l'importance de ces éléments dans la culture baroque : « le nouveau plait, le jamais-vu attire, l'invention embellie ». De telles constatations sont aussi valables pour nous faire comprendre les motivations et les valeurs actives dans le processus de création du spectacle des quadrilles.

Le thème du quadrille influence la production de ses images, comme le définit le scénario, le modèle des vêtements, les faits saillants, les ornements, la chorégraphie et les répertoires musicaux et gestuels. On distingue, à la fin des années quatre-vingt-dix du XXe siècle à l'intérieur des quadrilles un mouvement similaire à ce que Cavalcanti (1994) a observé dans les écoles de samba de Rio de Janeiro, dans les années 70 : les images sont devenues des recours efficaces à la construction du spectacle produit par les quadrilles. Dans le cas des écoles de samba cariocas, l'importance donnée à la dimension plastique des défilés (costumes, accessoires et allégories) par les médias a éclipsé la primauté de la samba, privilégiant l'aspect visuel, ce qui faisait ressortir son caractère notamment spectaculaire. Un phénomène qui, apparemment impacte les quadrilles de juin ces dernières années. Aujourd'hui, le visuel, l'esthétique ? matérialisés sur scène à travers les ornements, les effets spéciaux, les costumes ? sont aussi importants que la danse ? voire plus.

Les quadrilles, comme les écoles de samba, possèdent des vedettes ? participants choisis pour représenter un personnage ou afficher un vêtement plus luxueux. Ils sont choisis parmi les figures les plus traditionnelles (comme les fiancés, la reine, le roi du maïs ou le couple Lampião et Maria Bonita) et peuvent changer chaque année, au même titre que les personnages du thème choisi. La différenciation interne entre les composants laisse entrevoir des privilèges, des préférences, des liens affectifs, des facteurs qui sont dans les réseaux de relation du groupe et peuvent, dans certains cas de figure, causer des conflits et des dissensions.

Le déguisement campagnard, emblème des fêtes de juin ou « fête de l'intérieur » a été soumis à la relecture par quelques quadrilles, qui maintenant le présentent en versions urbaines et esthétiquement réélabores. Le vieux stéréotype de l'homme du Nordeste, laid, pauvre, en haillon, dégingandé et à la dentition désastreuse a perdu du terrain face à de nouvelles représentations contemporaines d'un individu qui habite en zone urbaine et profite des avantages de la modernité. On a remplacé aux vieilles chemises à carreaux et aux vêtements rapiécés de plusieurs couleurs pour des tissus plus nobles, décorés de paillettes et autres éléments brillants utilisés dans la confection des vêtements des dames et des cavaliers.

Ce cadre élargi permet de disposer les quadrilles sur deux versants : celui formé par les groupes otages de narratives, clichés et stéréotypes liés au Nordeste, à partir de certains raccourcis thématiques, comme le sertão, la sécheresse, la misère, le banditisme, et la violence. Des représentations négatives sont souvent mises en scène de manières comiques. Une espèce de parodie qui amène le public à rire de lui-même avec une puissance intrinsèque de critique sociale présente dans les contenus culturels mis en scène. Le second côté, lui, sera représenté par des groupes qui mettent en exergue la diversité, en créant et en jouant par le biais de l'art des quadrilles de juin des images nouvelles et plus positives de la région.

Les spectacles produits chaque année révèlent les choix culturels et esthétiques des groupes impliqués dans sa réalisation, dans lesquelles le public pourra ou non se reconnaître ou s'identifier. Durant le mois de juin, il est possible d'apprécier des styles, des formes et des dispositifs chorégraphiques différents de quadrilles appartenant à un même genre de danse, ce qui nous amène à penser les quadrilles de juin comme des réalités formelles et sociales polysémiques. L'emploi du singulier pourrait susciter l'insoutenable idée qu'il y aurait un standard ou un modèle de danse immuable qui soit systématiquement et universellement reproduit à l'identique. Sur le plan de l'art populaire, de tels standards, quand ils existent, au contraire de rester inchangés, sont fortement tributaires d'un contexte historique, ils reflètent l'esprit d'une époque, et se déplacent à l'intérieur d'un cadre de forces très spécifique. À travers ces logiques et mécanismes de constructions sociales et formelles des éléments pourront être abandonnés, oubliés, d'autres, ajoutés ou modulés au sein des processus de création collective.

Dans le contexte des événements publics tels les quadrilles du mois de juin, la danse, qui apparaît comme un élément prédominant pour certains quadrilles est mise à l'écart au profit des aspects dramatiques et théâtraux. L'intérêt se trouve également recentré autour des éléments visuels et plastiques dans les représentations qui sont données à voir. En ce sens, les significations multiples des quadrilles ne sont pas inscrites dans leur forme. Ce qui surprend aujourd'hui ne surprendra plus demain : la nouveauté du présent sera dépassée par la mode de l'année à venir. Esthétiquement, chacun de ces éléments, ou sa combinaison produisent des effets artistiques dont l'objectif est d'impressionner, susciter des émotions et de l'interaction chez ceux qui assistent aux spectacles produits (chorégraphique, musical, théâtral ou

esthétique) ou chez ceux qui y participent. Notons toutefois que la prépondérance d'un élément n'empêche pas que les autres y soient pour autant présents. En réalité, ces arrangements rendent compte aussi des choix esthétiques, culturels et politiques effectués par chaque groupe.



Présentation du groupe de quadrille *Apaga Fogueira*, lors du concours *Levanta Poeira* © Eufrázia Menezes, 2014.



Présentation du groupe de quadrille *Xodó da Vila* lors du concours *Levanta Poeira* @ Eufrázia Menezes, 2014.



Présentation du groupe de quadrille *Poeirinha do Sertão* lors du concours *Levanta Poeira* @ Eufrazia Menezes, 2014.



Présentation du groupe de quadrille *Pioneiros da roça* ©Eufrazia Menezes, 2011.

## Drame et Rituel dans le mariage paysan

Dans le contexte de la présentation des quadrilles de juin, le scénario de mariage à la campagne (appelé *caipira*) mariage à la roça ou à la campagne est associé à la vénération du saint du mariage attribué à Saint Antoine par l'imaginaire populaire de la fête. Avant l'appropriation des rituels païens par l'Église catholique, le mariage était associé aux idées de rénovation, de régénération et de fertilité, caractéristiques des rituels et des fêtes célébrées pendant le solstice d'été sur le continent européen. Selon Peter Burke (2010, p.246), les rituels prémonitoires caractéristiques de cette époque de l'année ne se restreignent pas aux prévisions des futures récoltes, ils se sont étendus à l'avenir des jeunes célibataires qui aspiraient à se marier.

Câmara Cascudo, dans son *Dictionnaire du Folklore Brésilien* (s/d), se réfère à la célébration de mariages

qui ont été célébrés jusqu'au début du XXe siècle autour du feu de joie, les nuits de Saint-Jean dans plusieurs zones de province du Brésil. À l'occasion des fêtes de la récolte, les fiancés célébraient leur union près du feu de joie en présence des parents, des témoins, de l'entourage et des invités. La dévotion au saint, amené par les Portugais, était déjà une pratique religieuse fortement répandue dans les couches populaires. L'isolement dans lequel vivaient ces populations et la difficulté rencontrée, dans ce contexte social, à parcourir de grandes distances ont constitué les raisons que motivait la réalisation de ces cérémonies. Le mariage était une occasion de grande réunion entre parents, amis et voisins, qui célébraient le sacrement par une grande fête célébrée autour de la nourriture, de la boisson, de la musique et de la danse (ibidem p.480).

Les textes culturels qui servent de références aux groupes de quadrilles pour la théâtralisation des drames sont des données de la tradition orale, issues de la littérature de cordel, dans de petites pièces populaires. Pour le cycle de juin, plusieurs versions du mariage sont théâtralisées, dont je retiendrai deux des plus récurrentes durant ma recherche sur le terrain. La première dramatisation est le désespoir d'une femme célibataire ou d'une veuve qui demande l'intervention des saints du mois de juin pour se marier. Le mariage de la veuve apparaît plus fortement associé à la figure de Saint-Pierre, pour ceux qui demandent et promettent alors que la première clame l'intervention de Saint-Antoine. La scène du mariage pendant la présentation, les quadrilles interrompent le ballet pour la jouer. La performance du quadrille Maracangaia, en 2007, au Arranca Unha do Centro de Criatividade « João Alves Filho » à Aracaju/SE est considérée à ce titre comme une référence magistrale. La scène commence par la voix du chef de groupe qui parle au public de manière solennelle et commence à déclamer à voix haute :

*Boa Noite ! Minha gente*

*Boa Noite eu vim lhe dar*

*Ao dia 13 de junho quero vocês reportar*

*Agora minha senhora*

*Não podes imaginar*

*O que mulher encalhada é capaz de aprontar*

Les danseuses du quadrille disposées en quatre files entrent en scène et entonnent à l'unisson :

*Meu Santo Antônio Querido*

*Meu Santo Vitorioso*

*Se tu não me deres marido não tiro você do poço.*

Le chef de groupe entre en scène encore une fois et continue de déclamer :

*Epa ! Epa espera aí*

*Mas vou dizer uma coisa*

*Acredite quem quiser*

*Você pode ver que dentro dessa igreja, só existe mulher.*

*Mas vou dizer uma coisa*

*Que é pra não causar espanto*

*Quem celebra esse casório*

*É o espírito do casamenteiro santo.*

Les fiancés placés à l'arrière du quadrille se dirigent, enlacés, sur le devant de la scène, dansant au son du trio *pé de serra* (trio musical) sous la direction de l'accordéoniste :

*São João batiza*

*Santo Antônio Casa*

*E os namorados vão mandando brasa.*

Durant la musique les fiancés dansent joyeusement et plaisantant, s'agenouillant et échangeant les alliances au son du trio qui continue à chanter :

*São João é da velha guarda*

*Mas fica feliz quando o jovem casa*

*Muita alegria no dia do casamento*

*São Pedro diga a São João*

*Que Santo Antônio é o carinha lá do céu*

*As moças que rezar pra Santo Antônio*

*Pode contar que vão ganhar um véu.*

La fiancée jette le bouquet et le quadrille commence.



Couple de fiancés. Groupe de quadrille *Assum Preto* ©Eufrazia Menezes, 2009.



Danseur de quadrille travesti em *Padre* ©Eufrazia Menezes, 2009.





Couple de fiancés du groupe de quadrille *Xodó da Vila*, lors du concours *Levanta Poeira* ©Eufrazia Menezes Santos, 2014.



Scénario du mariage *caipira* du groupe de quadrille *Gaviões do Nordeste*©Eufrazia Menezes, 2009.

Dans cette version le rituel du mariage met en scène la médiation entre Dieu et les hommes, exercée par les saints dans le catholicisme populaire. Gilberto Freyre (1989) et Sergio Buarque de Holanda (1969) se réfèrent à ce type de catholicisme populaire ancré sur un modèle relationnel fortement affectif et familial qui crée une aura d'intimité entre les saints et leurs dévots. Un exemple de cette relation se révèle dans l'action d'immerger le saint dans un puits, la tête la première ou encore dans celle qui consiste à l'attacher dans la même position à la tête du lit. L'action a pour objectif de l'obliger à répondre à la demande. Cela signifie aussi une forme de punition qui lui est infligée pour ne pas avoir écouté les suppliques qui lui sont adressées. Le symbolisme des saints comme patrons de l'amour confère aux fêtes de juin un côté sexuel prononcé. Dans le cas du mariage mis en scène, le personnage central, c'est-à-dire la veuve ou la célibataire, subi un processus d'érotisation fortement associé au stéréotype de la femme portée par un brûlant désir de conquête d'un prétendant. La chorégraphie du personnage privilégie les mouvements du bas ventre : soulèvement de la jupe, le jeu sensuel des hanches de manière sensuelle accompagné de gestes visant à éviter les parties génitales. Le théâtre des quadrilles de juin hérite d'une culture comique populaire qui explore des images du corps à partir d'un réalisme grotesque (Bakhtin, 1999).

La deuxième version tourne autour du conflit familial provoqué par la découverte de la grossesse d'une

jeune femme en dehors du mariage. Dans ce modèle, le mariage campagnard prend la forme d'un drame rituel, mettant en scène le conflit social entre deux familles. La raison est motivée par la « perte » de la virginité suivie de la grossesse de la protagoniste du drame. Les textes culturels mis en scène par les quadrilles donnent de substance aux profils psychologiques aux participants du drame. C'est ainsi qu'à la jeune fille enceinte on attribue les valeurs et les qualités suivantes : Belle, fougueuse, religieuse, pure, ingénue, affligée, nerveuse, impatiente, etc. Le fiancé est représenté comme un être intelligent, espiègle, ivre, opportuniste, peureux, etc. Les représentations du prêtre varient beaucoup tout en prévalant pour autant un ton de plaisanterie ou joyeux au niveau de la *performance* des acteurs choisis pour le représenter. La *performance* des parents des fiancés plonge la création d'une atmosphère de tension et de mécontentement, tout particulièrement celle du père de la fiancée qui trouve dans la violence son unique alternative pour résoudre le conflit.

Dans certaines versions, le père est représenté comme un colonel accompagné d'un garde du corps ou d'un homme armé qui garantissent par l'intimidation et par la force que le fiancé épouse sa fille et lave son honneur. Le drame rituel actualise un ensemble de représentations négatives de la région Nordeste comme espace de violence et de bravoure, terre sans loi, où l'assassin est presque toujours motivé par la vengeance. Dans le rituel théâtralisé du mariage campagnard, on distingue quatre phases caractéristiques des drames sociaux dans le rituel théâtralisé du mariage campagnard, en s'appuyant sur la grille de lecture de Victor Turner (2008) : la rupture, la crise, la mesure punitive et la réintégration. La rupture s'instaure avec la violation de la norme sociale sanctionnée par le noyau familial ? sexe et grossesse sont vus comme des actions légitimes quand elles sont pratiquées pendant le mariage. Dans ce cas la crise est déclenchée par l'interdit ? la grossesse de la jeune fille en dehors du mariage. Ne pas respecter la règle génère une crise familiale. Tous ceux qui se trouvent impliqués dans le drame expérimentent des moments de liminalité spécialement le jeune couple qui vit une position marginale jusqu'au moment du mariage. La *performance* de la fiancée qui traduit son empressement pour le mariage en opposition à la *performance* du fiancé qui essaie, par tous les moyens, d'échapper au mariage.

Au nom de l'honneur de la famille, les parents exigent réparation de l'acte illicite, par le moyen du mariage. Dans la plupart des récits, l'arbitrage du conflit ? qui correspond à la troisième phase du drame, la mesure correctrice ? est réalisé par le commissaire ou par le prêtre. Le premier intimide le fiancé exhibant ses armes de poing, avec des menaces de violence physique et symbolique (dans beaucoup de récits réalisés, le fiancé est la cible d'insultes verbales). Le prêtre représente le pouvoir social, politique et spirituel de l'Église qui historiquement a arbitré plusieurs conflits, spécialement, dans les petites communautés où le bras armé de l'État n'y arrivait pas. Après plusieurs tentatives avortées de fugue, le fiancé finit par accepter le mariage avec l'aval de l'Église Catholique. La réintégration du jeune couple dans la communauté est commémorée par une grande fête.

L'événement théâtralisé réaffirme la capacité des groupes à établir des alliances en résolvant le conflit par la fête (Mauss, 2003). Durant la représentation publique, la tentative de résoudre le conflit véhicule de la tension, de la peur, et du défi, non sans une toile de fond humoristique. Mais après le drame survient un événement surprenant, les fiancés se marient et le ballet commence où tout le monde danse collectivement le quadrille.

Les noces factices expriment une culture comique populaire qui joint la satire, la plaisanterie, l'irrévérence et les inversions rituelles dans ses modalités d'action. La formation d'un binôme comique basée sur le contraste (grand/petit ; gros/maigre ; vieux/jeune) a déjà été suffisant exploité par les quadrilles (Bakhtin, 1999 ; Burke, 2010). On privilégie aujourd'hui la mise en scène musicale du mariage avec des connotations plus romantiques. Chaque année, les acteurs sociaux impliqués dans la mise en scène de ce rituel présentent des versions et/ou des innovations du même texte culturel, en y insérant de nouveaux personnages et des variations dans le thème central.

Ce théâtre populaire fonctionne comme un puissant outil de critique sociale de thèmes et de valeurs comme le mariage, la virginité, le pouvoir, l'autorité, etc. Ceux-ci sont glosés avec irrévérence et débauche, avec la participation du public, qui interagit avec les personnages-clés de ce drame rituel.

Parmi les sept fonctions attribuées aux performances par Richard Schechner (2001), cinq peuvent être facilement associées aux quadrilles de juin, Il s'agit des actions de divertir, de faire une chose qui est belle, de marquer ou de changer l'identité, de faire ou de stimuler une communauté, d'enseigner, de persuader ou de convertir. Le spectacle des quadrilles intègre la dimension ludique de la fête, mais il ne se limite pas à la fête. Pour certaines personnes, assister aux quadrilles est une expérience esthétique associée à l'extra-quotidien, qui est apprécié et vécue comme art. La beauté plastique est le produit de la

combinaison de plusieurs langages (verbale et non verbale) avec des éléments scéniques et techniques (décors, costumes, panneaux, ornements corporels). L'utilisation de ces recours durant les représentations, en plus d'atteindre les désirs esthétiques du groupe, fonctionne comme des véhicules de contenus culturels.

---

## Bibliographie :

ANDRADE, Mário de, [1986], *Dicionário musical brasileiro*, São Paulo: EDUSP, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. [1977], *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento, O contexto de François Rabelais*, 1999.

BURKE, Peter, [1978], *Cultura Popular na Idade Moderna*, São Paulo: Companhia de bolso, 2010.

CASCUDO, Câmara, [1954], *Dicionário do folclore brasileiro*, Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros, *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*, Rio de Janeiro: Funarte/ UFRJ, 1994.

CHIANCA, Luciana, "Para onde vai a cidade? Festa junina em Natal/RN?", In: *VIVÊNCIA*, Revista da UFRN/CCHLA, v.13, n.1, Rio Grande do Norte: EDUFRN, jan./jun, 1999, pp. 55-69.

CHIANCA, Luciana, "Quando o campo está na cidade: migração, identidade e festa?", In *Sociedade e Cultura*, Goiás: Editora da Universidade Federal de Goiás, jan./jun, 2007, pp.45-59.

CHIAVENATO, Júlio J. *Cangaço. A força do Coronel*, São Paulo, Brasiliense, 1990.

FONTELES, Bené (Org). *O Rei e o Baião*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010.

FREYRE, Gilberto, *Casa Grande e Senzala, Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*, [1933], Rio de Janeiro: Record, 1989.

GIFFONI, Maria Amália Corrêa, *Danças folclóricas brasileiras e suas aplicações educativas*, São Paulo: Melhoramentos, 1973.

GIFFONI, Maria Amália, *Danças folclóricas da Europa*, São Paulo: Melhoramentos, 1974.

GUICHER, Jean-Michel, *la contredanse, un tournant dans l'histoire française de la danse*, éditions complexe, CND (rééditions paris 2003).

HOLANDA, Sérgio Buarque, [1936], *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1969.

LANGDON, Ester Jean, "Performance e preocupações pós-modernas na antropologia?", In : *Performáticos, performance e sociedade*, Brasília: Editora da UNB, 1996, pp 23-28.

LANGER, Susanne, [1953], *Sentimento e forma : Uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave*, São Paulo: Perspectiva, 1980.

MARAVALL, José Antônio, [1975], *A cultura do Barroco*, São Paulo: Edusp, 2009.

MARTIN-FUGIER, Anne, 'Os ritos da vida privada burguesa?', In: PERROT, Michelle (Org.), *História da vida privada : da Revolução Francesa à Primeira Guerra*, São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MAUSS, Marcel, [1950] « As técnicas do corpo », In : *Antropologia e Sociologia*, São Paulo: Cosac e Naify, 2003, pp. 401-422.

NOVO CÓDIGO CIVIL (Lei 10406/2002). Rio de Janeiro: Editora Roma Victor, 2004.

PINHO, Wanderley, *Salões e damas do Segundo Reinado*, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.

PELLEGRINI FILHO, Américo, *Danças folclóricas*, São Paulo: Universidade Mackenzie, 1980.

SCHECHNER, Richard, 'Restoration of Behavior?', In : *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard, 'Restauração do comportamento?', In : BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola, *Dicionário de Antropologia Teatral*, São Paulo: Editora É Realizações, 2001.

TAYLOR, Diana, 'Hacia una definición de performance?', In : *O Percevejo*, Revista de teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro: Editora UNIRIO, ano 11, n.12, 2003, p. 17-24.

TINHORÃO, José Ramos, *Quadrilha: dos salões franceses às festas juninas*. Disponível em <[http : //www.cliquemusic.com.br](http://www.cliquemusic.com.br)>. Acesso em: maio 2007.

TURNER, Victor, *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play*, New York: PAJ Publications , 1982.

TURNER, Victor, *The anthropology of performance*, New York: PAJ Publications, 1987.

TURNER, Victor, [1974], *Dramas, campos e metáforas. A ação simbólica na sociedade humana*, Niterói: Editora da UFF, 2008.

## Notes :

1. Aracaju est la capitale de l'État de Sergipe, localisée dans la région Nordeste du Brésil, elle a 181.857 km<sup>2</sup> et une population estimée à 623.766 mille habitants. Source : [www.cidades.ibge.gov.br](http://www.cidades.ibge.gov.br)

2. Ce chapitre s'appuie sur des recherches de terrain effectuées entre 2007 et 2012 avec les quadrilles du mois de juin dans la ville de Aracaju /SE/Brésil

3. Une association civile est une personne juridique de droit privé dont l'objectif est la réalisation des activités culturelles, religieuses, récréatives, etc., sans but lucratif, en d'autres termes, qui ne vise pas à des bénéfices financiers. Elle a une personnalité distincte de ses composants. (Voir art. 44 le nouveau Code Civil Brésilien, loi 10.406 de 2002)

4. Danse originaire du Sertão pernambucano, les danseurs réalisent des mouvements ternaires et/ou quaternaires par devant et sur les côtés avec le pied droit, en le faisant légèrement glisser sur le sol.

5. Danse et musique sont exécutées sur un rythme binaire, les danseurs réalisent des pas sur les côtés

avec les jambes levées à hauteur des genoux .

6. Le baião est une danse exécutée en couple. Ses pas les plus connus sont les balançoires, le pas de talons, le pas de genoux, les pirouettes et les claquements de doigts.

7. La quadrille Asa Branca a été fondée en 1980 par des jeunes d'un quartier appelé Senador Leite Neto, situé dans le sud de la capitale de Sergipe. En 2009, elle a été championne des quadrilles dans une compétition régionale parrainée par la *Rede Globo*, le plus grand réseau de télévision du Brésil.

8. Selon Giffoni (1973, p.102) le quadrille français est aussi à l'origine des danses sud-américaines appelées cielito et pericon et aux États-Unis les fameuses square dances.

9. Sur la contredanse française, il faut noter l'importance de l'oeuvre de Jean-Michel Guilcher, *La contredanse un tournant dans l'histoire française de la danse*. Éditions complexe, CND: Paris, 2003.

10. Sur la mise en ?uvre des quadrilles dans les bals du Second Empire voir : Pinho (1970)

11. Luiz Gonzaga do Nascimento (1912-1989). Musicien brésilien, joueur d'accordéon, chanteur et compositeur est à l'origine de la valorisation et reconnaissance des rythmes du Nordeste. Il a diffusé le baião, le xote et le xaxado dans tout le pays. Il est devenu connu à l'échelle nationale comme le Roi du baião. On peut retrouver ces informations dans la page officielle de l'artiste sur internet : [www.luizgonzaga.mus.br](http://www.luizgonzaga.mus.br) . Pour la contribution de Gonzaga à la musique brésilienne voir : Fonteles, 2010.

12. Cícero Romão Batista (1844-1934) est considéré comme une des principales icônes religieuses du Brésil. Né à Crato, dans l'État du Ceará en 1844, il a été un homme religieux et politique. En 1898 il a été suspendu de ses fonctions par le Pape Léon XIII, accusé de mystification et d'hérésie. Sa réputation de faiseur de miracle lui a valu d'être reconnu comme saint dans les couches populaires.

13. Le cangaço est considéré comme une forme de banditisme brésilien ayant surgi au 18ème siècle dans la région Nordeste du Brésil. Virgulindo Ferreira da Silva (1987-1938), connu sous le nom de Lampião, a été le leader le plus connu du *cangaço* brésilien. Pour savoir plus Chiavenato,1990.

---

**Pour citer ce document:**

Eufrázia Cristina Menezes SANTOS , Â« Art, rituel et jeux dans les quadrilles du mois de juin au Brésil Â», *Cultures-KairÃ³s* [En ligne], Théma, Implorer les temps / Implodindo tempos, Mis À jour le 19/12/2016

URL: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=1434>

Cet article est mis À disposition sous sous [contrat Creative Commons](#)