

Théma / Subvertir les plateaux / Subvertendo palcos

« Reflexões históricas sobre o gênero sério e cômico nas danças dramáticas brasileiras »

Marianna F. M. MONTEIRO

Résumé

Au cours de cet article, je prétends réfléchir sur certains aspects de l'histoire des spectacles au Brésil, tout en lançant un regard sur d'autres expressions dramatiques, d'autres théâtralités, en dehors du théâtre au sens strict. Au-delà de la vision hégémonique de l'histoire du théâtre, je veux réhausser les expressions dramatiques qui vivent dans la société brésilienne aux côtés du théâtre proprement dit, sans être considérées en tant que telles. Je m'intéresse tout spécialement à ce que nous appelons *danses dramatiques*. Il s'agit d'un point de vue qui, en même temps, se déploie et décentre l'histoire du théâtre, et donc permet de penser les danses dramatiques brésiliennes qui sont, en général, l'objet d'étude du folklore comme des expressions théâtrales à part entière dans l'histoire culturelle brésilienne. Pour dépasser les études folkloriques, il faut penser la culture populaire brésilienne en tant qu'une identité en construction, en mutation, qui naît de la première globalisation, celle de la colonisation des peuples du Nouveau Monde.

Abstract

In this paper I propose a new point of view about the history of Brazilian theater opened to the experiences that ordinary are not considered theatre performances. Beyond the hegemonic approach to theater history, I want to highlight others Brazilians dramatic performances existing side by side with hegemonic theater, however they are not considered theater. I am interested in the so called *dramatic dances*. It is a point of view that enlarge and decentralize the concept of theatre embracing many phenomenon that are traditionally the subject of folklore studies. Here they will be considered a kind of theater in the context of the Brazilian popular culture, that need be considered in terms of identity in construction and mutation, since the first globalization: the New World colonization.

Resumo

Nesse artigo quero sugerir novas formas de se pensar a historia dos espetáculos no Brasil. Pretendo ampliar o escopo da análise das expressões teatrais por meio de um olhar enviesado lançado sobre outras expressões dramática, outras teatralidades, fora do teatro tomado em sentido estrito. Para além da visão hegemônica sobre a história do teatro, quero destacar as expressões dramáticas presentes na sociedade brasileira ao lado do teatro propriamente dito. Interesse-me especialmente pelas chamadas danças dramáticas. Trata-se de assumir um ponto de vista que ao mesmo tempo amplia e descentra a historia do teatro e permite pensar as danças dramáticas brasileiras, tradicional objeto dos estudos do folclore, como legítimas expressões teatrais, construídas ao longo da historia cultural brasileira. Para superar a ideia de folclore é preciso pensar a cultura popular brasileira enquanto identidade em construção, em mutação, que nasce da primeira globalização, a da colonização dos povos do Novo Mundo.

Neste artigo pretendo refletir sobre a história dos espetáculos no Brasil, a partir de um olhar enviesado sobre outras expressões dramáticas, outras teatralidades, fora do teatro em sentido estrito. Para além da visão hegemônica da história do teatro, quero dar relevo a expressões dramáticas ? que convivem na sociedade brasileira com o teatro *stricto sensu* ? sem serem consideradas especificamente como tal. Interessa em especial o que chamamos de cultura popular, em oposição à cultura erudita e à cultura de massa mercadológica e industrializada.

Busco uma abordagem histórica que me permita operar a partir da desnaturalização da separação entre

cultura erudita e cultura popular, entre teatro *stricto sensu* e teatralidades populares variadas, algo que me permita compreender como foram forjadas essas separações. Uma abordagem capaz de ter os olhos voltados para esse dualismo, que vise desnaturalizá-lo, ao compreender o próprio processo de constituição dos dois campos e suas dinâmicas ao longo do tempo.

A análise das chamadas manifestações de cultura popular não deve, portanto, partir da dualidade erudito-popular, embora possa, eventualmente, chegar a ela, como polaridade de determinado campo cultural, conforme disposição de linhas de força dentro dele. A forma culta no teatro corresponde ao momento da história do teatro, em que algum movimento, artista ou grupo conquista esse lugar "em separado". Acionam-se os mecanismos da *distinção* e da *purificação* (Latour, 1994) para estabelecer uma estratificação hierárquica, potencializar poderes simbólicos e garantir hegemonias. Sabemos que, mudada a conjuntura, o momento histórico, erudito e popular em contaminação permanente, acabará por reterritorializar-se em novos contextos.

Que Teatro?

O pensamento sobre história da dança e do teatro, no Brasil, tem passado ao largo das expressões dramáticas populares, consideradas irrelevantes para a compreensão das artes cênicas no país. A assimilação do teatro ao texto dramático é uma das expressões mais fortes dessa hegemonia. É preciso, no entanto, levar em conta que parcela significativa da atividade teatral é sempre excluída, quando o critério de documentação é a dramaturgia escrita, letrada. A prática teatral, mesmo a mais institucionalizada e canônica, ocorre por meio de processos criativos e tradições transmitidas oralmente, fora do universo do texto escrito. A dança, o balé, a *Commedia dell' Arte*, o teatro *Nô*, e todas as tradições cênicas baseadas na cultura oral, entre elas as danças dramáticas brasileiras, estariam à margem de uma historiografia tradicional.

Deslocar o foco da literatura dramática para as práticas teatrais é um passo muito maior, do que apenas discutir sobre relevância ou irrelevância do texto dramático no fenômeno teatral; pois até mesmo o que se entende por teatro entra em discussão. O que se problematiza é a própria delimitação do objeto de estudo. Não se trata mais de uma história da poesia dramática, nem mesmo da história da encenação, e sim de compreender a teatralidade como performatividade em termos próprios e forma de expansão, segundo contextos diversos.

Trata-se de um ponto de vista que, ao mesmo tempo, amplia e descentra a história do teatro, maneira pela qual permite pensar as danças dramáticas brasileiras ? em geral, objeto de estudo do Folclore ? como expressões teatrais constitutivas do teatro brasileiro.

Pensar a história do teatro em contexto ampliado permite, entre outras coisas, compartilhar e avaliar o peso cultural de espetacularizações e dramatizações da cultura popular e, a partir disso, explicitar hegemonias culturais, que nem sempre acompanham o grau de importância sociocultural e estética dos ditos fenômenos. Recupera-se, assim, uma visão de conjunto e, com ela, a percepção das forças políticas que atravessam o estabelecimento do cânone das disciplinas artísticas e, conseqüentemente, também ressalta aquilo que fica à margem, espaço em que a vitalidade da cultura se reinventa em processos sempre novos e criativos.

Cultura popular e expansão ibérica

O processo de exclusão das teatralidades populares do cânone artístico foi, muitas vezes, acompanhado da ideia de que essas manifestações não se integravam ao fluxo histórico. Associadas ao atraso, acreditava-se que desapareceriam com o progresso, embora também se reconhecesse que, como "sobrevivências culturais", merecessem ser "preservadas".

No Brasil, o folclorismo também compartilhava desse caráter nostálgico, sonhava com um passado do qual se sentia afastado, exilado. Todavia, o passado do país estava nas antípodas do que se poderia considerar história local e não se prestava à construção de uma identidade essencial, pensada como "origem". Vinculada à primeira globalização, à expansão do cristianismo, à descoberta do Novo Mundo, a

chamada cultura popular brasileira tem relação com uma identidade em construção, mutante. Se o passado mais remoto se confunde com os episódios da colonização, onde encontrar o primitivo, o autêntico, o puro?

A busca pelas raízes não poderia levar à África, nem a algum território indígena, inclusive porque lá as culturas também estiveram sujeitas a infinitas negociações e ajustes próprios aos espaços interétnicos no mundo moderno. O cenário das expressões populares brasileiras a ser investigado não é, portanto, o de uma cultura autóctone, primitiva, mas sim o das expressões culturais, conectadas ao projeto expansionista português e ao ideal teológico-político de constituição de uma república cristã universal.

É preciso compreender as formas de legitimação da dominação e opressão colonial, sua inscrição nas práticas culturais e também a resistência a elas, como a moeda corrente das interações da cultura europeia barroca, com as culturas africanas, as ameríndias e as subculturas portuguesas arcaicas. Esse é o material complexo da história cultural brasileira, da qual a história do teatro brasileiro é uma parte.

Na Europa moderna, contemporânea à expansão portuguesa, conviviam duas tradições culturais: a cultura letrada de uma minoria, reproduzida em escolas, universidades, igrejas, mosteiros; e uma cultura iletrada, da maioria, que vicejava em farsas, mistérios, contos, imagens devotas, festas religiosas etc. A primeira expandia-se ao alcançar novas camadas da população, em contraposição à cultura oral. Reforçava-se, além disso, com a Reforma Protestante e provocava a reação da Igreja católica, que desenvolvia recursos culturais e artísticos apropriados a uma política voltada, cada vez mais, para as massas iletradas, dentro e fora da Europa, visando conter o protestantismo e catequizar o pagão e o infiel.

Nas práticas católicas, ganhava força a cultura da imagem e do som, mobilizada para organizar ? religiosa e politicamente ? a resistência ao avanço da Reforma. A Contra Reforma desenvolveu para a massa iletrada uma cultura muito aberta a traduções e adaptações de elementos populares e pagãos. Assim, a tensão entre palavra e gesto, característica da longa tradição cristã de ligar o corpo ao pecado, que se acentuava com a ampliação do âmbito social da escrita, era relativizada pela tendência oposta: a Igreja, ao perder o monopólio da escrita, buscava novos meios de poder simbólico por meio da exaltação gestual e imagética. Nesse sentido, é muito simplista pensar o percurso das teatralidades na modernidade como progresso linear, que consagrou a razão e a escrita, em detrimento do gesto e da expressão não verbal.

Nas festas barrocas ibéricas, com fortes conotações religiosas, o que se verificou foi inflação de símbolos plásticos e gestuais. Essas festas, ocorriam por ocasião de dias santos, de alguma efeméride ligada à vida da família real, ou de alguma autoridade: casamentos, batizados, nascimento de príncipes e princesas, entradas de reis e rainhas, entrada de bispos, bem como em solenidades fúnebres (Castello, 1969). No caso das procissões portuguesas e da América Portuguesa, que nos interessam em especial devido sua proximidade com uma série de danças populares brasileiras atuais, o modelo era a procissão de *Corpus Christi*, na qual todo o corpo social deve estar representado e constituído, como Corpo Místico, cujo centro é o Divino Sacramento. Uma teologia política expressa-se alegoricamente na procissão e, pela elaboração visual e gestual, faz-se entender por culturas diversas, por letrados e iletrados. A festa barroca era uma obra aberta à diversidade das fruições e possuía os mecanismos simbólicos para configurar todas essas diferenças num todo orgânico.

Affonso d'Ávila, em sua análise do Triunfo Eucarístico, festa mineira que teve lugar em Vila Rica em 1733, por ocasião da inauguração da nova Matriz de Nossa Senhora do Pilar, afirma:

(...) diante do barroco, estamos perante uma arte que nos suscita, de imediato, a liberação da sensibilidade de quaisquer ordenações impostas pelo hábito ao ato de contemplação e fruição do objeto estético. (...) A obra de arte contemplada se oferece aqui através de pontos de vista, ângulos ou perspectivas que quebram a linearidade e a rigidez clássicas, convidando-nos a uma relação visual mais rica de possibilidades frutivas, em que se ampliam e excitam mais livremente as nossas disponibilidades para a experiência dos sentidos e o gozo da inteligência (Ávila, 1971, p.19-20).

Pensar as danças populares brasileiras como herdeiras de manifestações artísticas, presentes nos cortejos das festas coloniais, implica percebê-las em contexto de intensa intervenção da Igreja e do poder real. A incorporação da dança, em procissões e cerimônias realizadas fora do templo, traço marcante da tradição portuguesa do balé, talvez tenha sido resultado de eficiente controle político e religioso, pelo qual as práticas rituais são substituídas por formas teatrais que dão origem a danças mais domesticadas, codificadas e internacionalizadas (Sasportes, 1979, pp. 16-8) ⁽¹⁾.

As Irmandades Negras e os *Reinados de Congo*,

no Brasil

No período colonial, o Brasil era uma sociedade predominantemente agrária; ocupava vasto território, com baixíssima densidade populacional. Nesse contexto, o controle da Igreja esteve longe de ser eficiente, o que favorecia a difusão de devoções autônomas, fora do controle das autoridades eclesiásticas. O capelão de engenho que atendia ao senhor, seus familiares e seus escravos e aos trabalhadores livres a ele ligados, estava muito distante das autoridades eclesiásticas. Devoções privadas desenvolveram-se em torno de oratórios domésticos ou à volta de líderes religiosos carismáticos.

Com caráter igualmente autônomo, os *Calundus* (2) práticas religiosas africanas, em casas particulares ou nos recônditos da mata, também se multiplicaram como parte de uma rede complexa de manifestações de religiosidade popular. Nas zonas urbanas, em espaços vagos deixados pela omissão dos poderes eclesiásticos (3), surgem numerosas associações religiosas, ordens terceiras, terços, adjuntos, irmandades; e, entre elas, irmandades de negros, de mulatos, de pardos.

À irmandade cabia enterrar os mortos, cuidar e ajudar doentes e outros necessitados, comprar alforrias entre outras funções. Sua missão primeira, seu motivo de fundação, era fazer aumentar a devoção a um santo ou uma santa: a festa, com seu caráter espetacular, é o instrumento por excelência para isso. Uma das principais obrigações estatutárias da irmandade era garantir o festejo do santo padroeiro.

Esse fenômeno da sociabilidade negro-confrarial foi fundamental para a constituição das danças dramáticas populares brasileiras, em sentido contrário ao controle eclesiástico, o que garante uma religiosidade negro-católica relativamente autônoma, cuja importância para a história social do país tem sido amplamente destacada pela historiografia brasileira (4). A vasta bibliografia existente sobre o tema traz informações importantes, a respeito da participação do negro em procissões e festejos, com danças e encenações, cortejos dançantes ? que acompanhavam um rei e uma rainha africana ?, danças que simulavam combates e escaramuças. Por vezes, mencionavam a figura de um embaixador. Essas encenações eram parte da procissão barroca, como expressão pública devocional negra.

A coroação de reis, nas irmandades negras, era algo bastante generalizado, a ponto de podermos supor que, em muitas irmandades negras, havia duas hierarquias de poder paralelas: a da mesa da irmandade, composta de presidente, diretores e tesoureiros; e a da liderança ritual, estabelecida pela realeza africana: reis, rainha, princesa, príncipe, duques, embaixadores entre outros ? ambas aprovadas e chanceladas pelo poder régio e eclesiástico. Os reinados estavam previstos nos Compromissos das Irmandades, portanto eram "oficiais" (5). A tradição mais difundida é a do *Rei Congo*, provavelmente devido à conversão do Rei do Congo, em 1491, ao catolicismo. A hipótese é que o *Rei Congo* tenha se tornado título genérico para rei africano convertido ao cristianismo (6).

Na zona de influência ibérica, desenvolveu-se um catolicismo de negros, celebrado por meio de festas e rituais; e a eleição de Reis e Rainhas era parte constituinte da religiosidade negra, exatamente no cruzamento entre a tradição europeia católica, marcada pela Contra Reforma, e a tradição político-religiosa africana. Nas sociedades escravagistas modernas, essas eram formulações institucionais, políticas e ideológicas originais, que partiam de elementos colhidos tanto na cultura do colonizador, como na dos colonizados.

A Guerra Justa

Nas festas, os *Reinados de Congo* são um caso representativo dessas formulações. Presença obrigatória nas procissões, acompanhados por seus cortejos que frequentemente simulavam combates guerreiros, parecem remeter a aspectos relevantes do que foi esse encontro de mentalidades e de como foi sentida pelos negros a necessidade de criar reinados de caráter devocional e artístico, no Novo Mundo. Eles também fornecem informações importantes, a respeito dos modos encontrados pelos brancos para a legitimação das relações escravistas.

Alguns desses cortejos encenam, ainda nos dias de hoje, uma guerra, cujo fim é a conversão ao catolicismo de um reino infiel ou de um reino pagão. Em alguns casos, esse conflito está implícito nas

letras dos cantos, ainda que não seja encenado. Além das embaixadas, que compõem os diálogos entre embaixadores, reis ou príncipes, existem as coreografias guerreiras que também corroboram o tema. As negociações entre os reinos são lentas e frustram-se com a declaração de guerra, guerra justa de caráter teológico-político.

O conceito de guerra justa, aplicado às condições da expansão colonial portuguesa, tem como principal fundamento a propagação da fé, seja na luta contra o infiel, seja na catequização do pagão. Em 1643, Luis Marinho de Azevedo desenvolve o tema da "prudência militar" e afirma que os aspectos que determinam a justiça de uma guerra são três: o autor, a causa e não somente o seu fim (catequização, luta contra o infiel). O autor justo da guerra é o Príncipe, porque não cabe a ninguém mais declará-la. A guerra é, pois, assunto público, fora da esfera dos particulares. As causas justas dividem-se em defesa e invasão. A defesa pode ser própria, quando é o próprio Príncipe que está ameaçado ou os súditos, é definida como defesa da liberdade, da pátria, da família e dos parentes. Pode ser alheia, quando vai ao auxílio de um aliado ou de oprimidos "vexados com demasiada tyrania ou intolerável violência, porque então nos obriga a sociedade humana que os ajudemos"(Azevedo, 1644, p. 1-10).

Do ponto de vista prático, a doutrina é facilmente adaptável às mais diversas e contraditórias situações. A título de exemplo, poderia ser considerada justa uma guerra contra tribos africanas inimigas do Rei do Congo. Tratar-se-ia de guerra em defesa de um aliado cristão, uma demonstração de fidelidade aos acordos e cumprimento da palavra dada, segundo clássicos preceitos da virtude política cristã. Como se sabe, esse tipo de guerra, em que o colonizador se alia a poderes locais funcionou como mecanismo poderoso na escravização de milhares de africanos. A guerra contra índios indômitos, que ameaçavam fazendas ou guerreavam com índios cristianizados, é outro exemplo plausível. O que se constata é a extrema maleabilidade da noção de guerra justa, passível de ser empregada com relativa facilidade para justificar casuisticamente a escravização do indígena e do africano nas colônias.

Para o entendimento da ação dramática dos *Congos* atuais, é essencial compreender o ideário religioso e político da época colonial; compreender o conceito de guerra justa, fundamental para a legitimação ideológica da escravidão africana e indígena na América portuguesa. O Padre Domingos Maurício, no artigo *A Universidade de Évora e a Escravatura*, mostra que para os teólogos do século XVI, a questão crucial era saber como e por que se dava a passagem da condição natural de homem livre para a de escravo. Definiram-se, então, quatro casos em que essa passagem podia ser legítima: "*per nativitatem* (por nascimento); por redução ao estado servil (aprisionamento), em razão de crimes; na guerra justa (para conversão); por venda consentida ou venda de escravos já cativados" (Maurício, 1977, p.166-7).

Tudo indica que os enredos dramáticos dos *Congos* (7), com suas danças guerreiras, tenham sido encenação de uma guerra justa. Nesse sentido, indiretamente, também encenariam a legitimidade da escravidão. No plano do enredo das danças, o foco transfere-se da escravidão (que nunca aparece) para a guerra. As doutrinas políticas viraram teatro na dança dos *Congos*, a guerra justa tornou-se estrutural no enredo dramático das mesmas.

Documentos antigos, que descrevem esses reinados africanos, bem como a realidade dos *Congos* atuais, fazem pensar nessa tradição como compromisso muito bem esculpido e aperfeiçoado ao longo de séculos do catolicismo afro-brasileiro, no sentido de articular espaços de poder nos quais fosse possível estabelecer uma organização com face externa conectada à hegemonia branca, e face interna que satisfizesse apelos identitários e comunitários. A irmandade funcionou como ferramenta dupla que articula diferentes tradições e identidades: a católica, dentro dos parâmetros tridentinos; e as africanas, a partir das lideranças raciais e/ou étnicas, de seus reinados.

Nesse caso, poder-se-ia dizer que música, dança e teatralidade foram essenciais na estruturação de um lugar para o negro na vida política, social, cultural e religiosa da colônia, produto de adequação de culturas africanas ao Novo Mundo e de busca pelos negros, no quadro de instituições impostas, dos meios para reorganizar suas identidades. Tratava-se de incorporar a experiência da travessia e, ao inverter sua significação, renascer do outro lado do oceano com nova identidade. Os antigos laços sociais, rompidos com o afastamento de suas comunidades de origem, precisavam ser recompostos a partir de novas vivências. No interior da própria desventura, encontrar os elementos necessários a essa recomposição.

Diversões honestas e desonestas

Engana-se, no entanto, quem pensa que esses reinados e guerras estiveram dissociados de outras práticas afro-brasileiras menos aceitas. A Igreja e o poder do colonizador combatiam certas práticas de dança, chamadas de desonestas ou fetichistas, em oposição ao *Reinado do Congo* considerado divertimento honesto (Dias, 2011, p. 859). Dividir os divertimentos entre honestos, desonestos e fetichistas, não fazia sentido, do ponto de vista das culturas africanas aqui desembarcadas que, em geral, ignoravam essa maneira de separar o sagrado do profano. Do ponto de vista da cultura hegemônica, o perigo era real, pois havia a tendência de essas práticas misturarem-se, e a procissão se africanizar. Bailes populares precediam o momento da procissão (ou a ele se seguiam), e esses divertimentos populares eram perseguidos, vistos com maus olhos pelas autoridades. Fora do cortejo, esses bailes, os chamados *Batuques*, multiplicavam-se e, pior, eram cada vez mais frequentados por brancos, sedentos de divertimentos também. Um exemplo dessa situação diz respeito ao conflito entre o Santo Ofício e o Governador, que o Conde de Pavolide, em 1780, tenta apaziguar quando afirma:

(...) que os pretos divididos em nações com instrumentos de cada uma, dançam e fazem voltas como arlequins, e outros dançam com diversos movimentos do corpo, que ainda não sejam os mais indecentes, são como os Fandangos de Castela e as Fofas de Portugal e os Lunduns de brancos e pardos daquele país; os bailes que entendo serem de uma total reprovação são aqueles que os preto da Costa da Mina fazem às escondidas, ou em casas, ou em roças, com uma preta mestra com altar de ídolos adorando bodes vivos, e outros feitos de barro, untando seus corpos com diversos óleos, sangue de galo, dando a comer bolo de milho, depois de diversas bênçãos supersticiosas fazendo crer aos rústicos que aquelas unções de pão dão fortuna, fazem querer bem mulheres a homens e homens a mulheres. Estas são as duas castas de bailes que vi naquela Capitania em o tempo que a governei, e me persuado que o Santo Ofício fala de uns e o Governador fala de outros, pois não me posso persuadir que o Santo Ofício reprove uns, nem o governador desculpe outros. (apud Mott, 1997, p.270).

Como se vê, o Santo Ofício reprova certas danças de negros, e o Governador desculpa-as. No caso, o que o Conde de Palvolide acha importante esclarecer é que são dois tipos de dança diferentes: uma condenável, dança de feitiçaria; e outra desculpável, ainda que indecente. Em fins do século XVIII, não seriam mais duas as categorias capazes de abranger as manifestações festivas dos negros: pagãs ou cristãs; a laicização da vida social abria uma terceira possibilidade, a mera diversão popular profana.

É importante ressaltar que a posição hegemônica e dominante do catolicismo, no campo religioso da América portuguesa, implicava para os negros a necessidade de lidar com categorias religiosas e culturais impostas pelos brancos. Nesse sentido, as irmandades funcionavam como a ponta de lança institucional de seus interesses. As *Folias* (nome genérico utilizado na documentação de época para as danças), o cortejo real e os *Batuques* construíam uma sociabilidade africana que estruturava papéis sociais na comunidade, à sombra da devoção católica. Enquanto isso, a religiosidade africana proibida exercitava-se secretamente. É de se supor que as três instâncias de atuação cultural do negro apresentassem interdependência. Perto do *Calundu*, o *Batuque* poderia tornar-se aceitável, desculpável, como dizia o governador e o conde; em contraste com o *Congo*, presente nas procissões católicas, era reprovável, imoral.

As danças dramáticas de hoje, ligadas a devoções religiosas do catolicismo popular, tanto se articulam a *Sambas* e *Batuques*, danças profanas que fazem igualmente parte da festa religiosa, quanto a Umbanda, Candomblé ou Macumba. Assiste-se, ainda, a superposição desses três universos.

Touradas, entremezes e os palhaços negros das danças dramáticas

O caráter urbano da cultura barroca não tardou a introduzir, na cena, a cultura de massa que se interpôs nos termos, ora cordiais, ora conflitivos, das relações entre o mundo culto e o mundo popular. Uma literatura de cordel prepara o terreno e faz a ponte entre a cultura oral e a letrada, entre a alta e a baixa cultura, reforça uma cultura intermediária ligada ao cômico popular. Os pátios de comédia e as praças de touros constituíram espaços cênicos na urbanidade, correlatos à aparição de um público ampliado de consumidores de produtos manufaturados e de produtos culturais. A nova população das cidades, distante de suas fontes culturais, transformara-se em consumidora dessa cultura intermediária, com características de cultura de massa, uma "cultura de massa do barroco", segundo conceito de Antonio Maravall, para quem

o historiador tem que estar alerta para o fato de que entre a sociedade tradicional e a sociedade industrial, com seu crescimento populacional, se encontra uma posição intermediária na qual a sociedade deixou de apresentar as marcas de seu período tradicional e oferece outras, sobre as quais se fará possível, mais tarde, a concentração de mão de obra e de divisão de trabalho do mundo moderno. (...) é uma sociedade na qual se propaga o anonimato.(...) é manifesto que isso altera os modos de comportamento: uma massa de pessoas que se sabem descohecidas umas das outras, se conduz de maneira muito diferente de um grupo de indivíduos que têm consciência que podem ser facilmente identificados. (Maravall, 1997, p. 60-61)

A hipótese é que a constituição dos entrecijos dramáticos de algumas danças brasileiras foi marcado pelo desenvolvimento de condições massivas de fruição artística, forjadas em espaços cênicos voltados para o grande público. Palhaços e demais personagens cômicos, a vertente burlesca de certas danças dramáticas brasileiras, seja a do Boi-Bumbá, do Cavalo Marinho ou dos entrecijos cômicos das Folias e dos Reisados

(8), teriam pro

As touradas setecentistas constituíram espaços cênicos para as massas, presentes na maior parte dos festejos ao lado da procissão, das luminárias, do *Te Deum*. Nos *curros*, nome da arena especialmente montada, com palanques e camarotes de madeira para acomodar o público que "ia aos touros", era apresentada toda espécie de espetáculos: balés, números cômicos e acrobáticos, cortejos de carros alegóricos, além das touradas. Uma mão de obra numerosa, composta de toureiros, atores negros, intervaleiros, músicos, dançarinos, mobilizava estruturas materiais e simbólicas, a fim de provocar emoção e entretenimento num público diversificado e anônimo.

Essas touradas interessam à história das teatralidades brasileiras porque consagraram um espaço de atuação dramática específico, onde se destacam os números dos palhaços negros que, não por acaso, também estão presentes nos entrecijos dramáticos das Folias de Reis, dos Bois e dos Cavalos Marinhos (9)

No século XVIII, o público que acorre aos touros, o mesmo que ia à rua ver os fogos, as luminárias, as procissões e as comédias, encenadas em tabladros efêmeros, é extremamente heterogêneo, o que concretiza nova experiência de sociabilidade, caracterizada por limites sociais difusos que parecem obedecer apenas aos comandos do dinheiro e do consumo de mercadorias. Subir nos palanques, ocupar um camarote, ver e ser visto, tal é o primeiro divertimento da plateia.

O *curro* é o local privilegiado de exposição das novas modas, em matéria de sapatos, roupas, perucas, adereços e afins, na maioria resultantes das novidades manufaturadas e da ampliação do consumo. O *curro* é o *habitat* dos *casquilhos* e das *franças*, expressões que se referem, respectivamente, aos janotas e às mulheres fúteis, escravas da moda francesa. Um novo padrão de comportamento marcava esses novos espaços de sociabilidade.

O interesse pela atuação desses cômicos negros levou à busca de mais informações sobre esses espetáculos, para além das Relações de Festa, que são muito econômicas em detalhes sobre o tema. Foram os cordéis setecentistas ? nessa época em plena expansão, por acompanhar o movimento geral de crescimento da cultura de massa ? a fonte principal de informação sobre as touradas e a existência desses atores negros. Nessas publicações, a figura do negro é retratada em suas ocupações mais comuns: negra vendedora de mexilhões, negro caiadeiro, irmão de irmandade, músico, escravo doméstico e intervalo negro de tourada.

A leitura desses cordéis descortina inúmeros aspectos da presença do negro alforriado ou escravizado dentro da vida portuguesa do século XVIII e, sobretudo, revela a forma como o negro foi representado na dramaturgia e na poesia popular da época. O que mais surpreende neles, além do racismo exacerbado, é a nítida consolidação de um grupo de personagens negros, cujas denominações: Pai Francisco, Ambrosio, Bastião, Catilina, são as mesmas de figuras presentes nas danças dramáticas brasileiras, já mencionadas.

Em um dos poemas setecentistas, em *língua de preto* (10), Pai Francisco e Bastião aparecem como Juízes de irmandade, em versão jocosa a parodiar um gênero literário comum na época, com suas descrições de procissões: as Relações de Festa. Esses Juízes dialogam em *língua de preto*:

Amigo Bacciaam quello vè, os blanco faze cantiga, e nozo tanto pleto, como burro, não faze nada, reccuta você, que eu dize:

Esso fessa sá bonita

As pretia vem saltando

Nozo tudo brincayando

Sá vendo mia Cattita. (11)

Como se não bastasse a presença de Bastião e Pai Francisco, nome de personagens dos folguedos brasileiros, na fala do Pai Francisco aparece a Cattita, como "mia Cattita", sua companheira. No entrecho dramático do Bumba-meu-Boi, Pai Francisco e Catilina (Catita), casal de negros empregados da fazenda, são os protagonistas, o que sugere uma ponte entre a dança dramática atual e os espetáculos populares setecentistas. Além disso, a Catilina também é figura de negra, a mulher de Mateus e de Bastião, na dança dramática do Cavalo Marinho. O cordel, nesse caso, revelar-se-ia fonte privilegiada para a articulação de uma matriz de longa duração, na leitura de Bumba-meu-Boi e Cavalo Marinho brasileiros.

Esse mesmo paralelismo fica ainda mais reforçado pelo poema, intitulado *Rompimento*, de Antonio de Brito e Oliveira, natural da Bahia, secretário da Academia dos Ocultos. O poema é dialogado em *meya lingoa de preto*, como se lê no próprio original, da Biblioteca da Ajuda. O tema é o direito de os negros fazerem poesia. A certa altura, o suposto poeta negro afirma:

Eu bin conhece, que uz Muza

turos nove sá branquinha

magi us Pleto tambim tem

seu Muza May Cathilina (12)

A relação efetiva entre o universo dos entremezes setecentistas e as danças dramáticas brasileiras atuais só poderia ser revelada por uma pesquisa mais detalhada dessas fontes documentais, de modo a problematizar e compreender a natureza dessas permanências, questionar se seria legítimo admitir a existência de uma herança cômica, como o legado que uma cultura de massa do barroco teria deixado para certas danças dramáticas brasileiras.

Por fim, cabe dizer que esse artigo nada mais pretende que abrir caminho à pesquisa histórica, fora do universo do folclorismo, para renovar a forma de pensar as danças dramáticas brasileiras a partir de dados da longa duração.

A audácia de encarar as representações dos *Reinados de Congo* de hoje, a partir do tema da guerra justa, e a comicidade das danças dramática atuais, a partir das touradas do século XVIII, permite estabelecer, em linhas gerais, os parâmetros do gênero sério e cômico no interior dessas danças. Ouso dizer que a cultura popular brasileira seria mais bem compreendida, no contexto da formação dos Estados modernos, do que encarada como primitiva, como originária de um passado misterioso e longínquo.

Bibliographie :

ANDRADE, Mário [1959], « As Danças dramáticas do Brasil » (Org. Oneida Alvarenga), São Paulo:

Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

ARAUJO, Alceu Maynard, Folclore Nacional, São Paulo: Melhoramentos, 1964.

ÁVILA, Afonso, O lúdico e as projeções do mundo barroco, São Paulo: Perspectiva, 1971.

AZEVEDO, Luis Marinho de (Lucindo Lusitano), Doutrina civil, política e militar tirada do livro quinto das que escreveo Justus Lípsio, Lisboa: Of. De Domingos Lopes Rosa, 1644.

BARROSO, Oswald. Reis de congo, Fortaleza: Fundação Nacional de Cultura, Ministério da Cultura, 1996.

BOSCHI, Caio Cesar, Os leigos e o poder, irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais, São Paulo: Ática, 1986.

BUENO, André Paula, Bumba-boi maranhense em São Paulo, São Paulo: Nankim, 2002.

_____ Palhaços da cara preta, Pai Francisco e Catirina, Mateus e Bastião, parentes de Macunaíma no boi, cavalo-marinho e folia-de-reis-MA, PE, MG, São Paulo: Edusp, 2014.

BURKE, Peter [1978], Cultura popular na idade moderna, Europa, 1500-1800, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CARDOSO, Haydé Dourado de Faria. Relações entre cultura popular e indústria cultural : congada de Ilha Bela (tese), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1982.

CASTELLO, José Aderaldo, O movimento academicista no Brasil, 1641-1820/22, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969.

DIAS, Paulo, "A outra festa negra" in JANCÓS, István, KANTOR, Iris (orgs), Festa cultura e sociabilidade na América Portuguesa, São Paulo: Hucitec/ Edusp/ Fapesp/ Imprensa Nacional, 2001, pp. 859-888.

DIAS Paulo, MONTEIRO, Marianna, « Diversité et Unité dans la Musique du Brésil » in DREYFUS, Dominique, MPB- Musique Populaire Brésilienne, Paris: Cité de la Musique, 2005, pp. 16-33.

DOMINGUES, Ângela, « O conceito de guerra justa e resgate e os ameríndios do norte do Brasil » in SILVA, Maria Beatriz Nizza da Silva, Brasil colonização e escravidão, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, pp. 45-56.

GONZAGA, Tomás Antônio [1845], Cartas Chilenas, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HATHERLY, Ana. Poemas em língua de preto dos séculos XVII e XVIII, Lisboa: Quimera, 1990.

HOONAERT, et al., Historia da Igreja no Brasil, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1977.

LIMA, Rossini Tavares de. Folgedos populares do Brasil, São Paulo: Ricordi Brasileira, 1962.

LATOUR, Bruno [1991], Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Ed 34, 1994.

MARAVALL, José Antônio [1975], A cultura do barroco: análise de uma estrutura Histórica, São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 1997.

MAURICIO, Domingos S.J., « A universidade de Évora e a escravatura » in *Didaskalia*, v.VII, Coimbra, 1977, pp. 153-200.

MENESTRIER, Claude-François [1682], Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre, Genève: Éditions Minkoff, 1972.

MEYER, Marlise, Pirineus, caíçaras - da commedia dell'arte ao Bumba meu Boi, Campinas: Ed da Unicamp, 1991.

MEYER, Marlise, De Carlos Magno e outras historias. Cristãos e Mouros no Brasil, Natal: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1995.

MONTEIRO, Marianna F. Martins, Noverre: cartas sobre a dança ? natureza e artifício no balé de ação, São Paulo: Edusp, 1998.

MONTEIRO, Marianna F. Martins, Espetáculo e devoção nas danças populares brasileiras, São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

MOTT, Luiz, « Cotidiano e vivência religiosa entre a capela e o calundu » in Novaes, Fernando A; Mello e Souza, Laura de, História da vida privada no Brasil, São Paulo: Cia das Letra, 1997.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de, « O bumba meu boi, manifestação do teatro popular no Brasil », Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n.2, São Paulo: Universidade de São Paulo, 1967, pp. 87-97.

QUINTÃO, Antônia, Lá vem o meu parente: as irmandades de pretos e pardos no Rio de Janeiro e em Pernambuco (Século XVIII), São Paulo: Annablumme/FAPEESP, 2002.

RABAÇAL, Alfredo João, As congadas no Brasil, São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia / Conselho Estadual de Cultura, 1976.

SALLES, Fritz Teixeira, Associações religiosas do ciclo do ouro. Belo Horizonte: UFMG, 1963.

SASPORTES, José, Trajetória da dança teatral em Portugal, Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

SCARRANO, Julita. Devoção e Escravidão. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.

SOUZA, Marina de Mello, Os reis negros, no Brasil escravista, história da festa da coroação de Rei de Congo, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

TINHORÃO, José Ramos, Historia dos Negros em Portugal, Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

Notes :

1. Até mesmo o rei seguia a lógica das "ordenações": no século XVII, Felipe III da Espanha, por ocasião de sua estada em Lisboa, reclamava da obrigação de ir sempre no "couce" da procissão de *Corpus Christi*: também queria ver as folias, as danças de negros, galegos, ciganos e judeus, que iam à frente A ordem das procissões portuguesas, modeladas na de *Corpus Christi*, é hierarquicamente ascendente, do começo para

o fim da procissão, tanto no sentido da pirâmide social, quanto da sacralidade atribuída aos diversos segmentos do cortejo.

2. *Calundu* era o nome genérico, dado pelos brancos, a práticas religiosas de origem africana, identificadas e combatidas como feitiçaria. Nas referências a essas práticas, o uso dessa terminologia, dá-se aqui no campo do dominador, do branco, daqueles que produziram os documentos utilizados na pesquisa. Num certo sentido, reiteramos modos de interpretar que gostaríamos de questionar. A situação serve para evidenciar os mecanismos poderosos de atribuição de identidades, impostas e/ou negociadas, que incidem até mesmo no próprio discurso da pesquisa.

3. Esse processo intensifica-se, no caso da América Portuguesa, devido ao Regime do Padroado que garantia ao rei de Portugal o privilégio de recolher os dízimos da Igreja Católica, que outrossim iriam para Roma. Em contrapartida, cabia ao Rei prover as necessidades das Igrejas nas colônias, expandir o cristianismo, combater o infiel e catequisar o pagão. Alguns autores atribuem ao Padroado a situação de abandono em que se encontravam as paróquias no Brasil colônia (Hoonart et al., 1977, 163-168).

4. Sobre as irmandades no século XVIII, ver Caio Cesar Boschi, *Os leigos e o poder, irmandades leigas e políticas colonizadoras em Minas Gerais*, São Paulo, Ática, 1986; Eduardo Hoonart et al., *Historia da Igreja no Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1977; Fritz Teixeira Salles, *Associações religiosas do ciclo do ouro*. Belo Horizonte, UFMG, 1963 e Julita Scarrano. *Devoção e Escravidão*. São Paulo, Ed. Nacional, 1978.

5. Na irmandade de Santa Efigênia, no Rio de Janeiro, encontramos em fins do século XVIII um estatuto anexo (adjunto) ao Compromisso (estatuto) da Irmandade que estabelecia uma ampla corte composta por cargos com nomenclatura em língua africana (Quintão, 2002).

6. Quando os portugueses chegaram ao Congo pela primeira vez, em 1483, encontraram um reino estruturado e uma linhagem sólida de chefes. A formação desse reino africano data de fins do século XIV. Graças às suas embaixadas, às trocas de presentes, estabeleceram relações cordiais com esses chefes, especialmente com o Rei do Congo, que acabou por se converter ao cristianismo (Souza, 1999).

7. Utilizo aqui o termo genérico *Congo* para nomear uma série de danças populares brasileiras atuais que se apresentam como danças em cortejos que acompanham um reinado africano, no interior de festas dedicadas a santos padroeiros dos negros, como: São Benedito, Nossa Senhora do Rosário, Santa Efigênia, Nossa Senhora das Mercês. Esses Congos sempre apresentam referências dramáticas a uma guerra justa, seja contra os mouros, seja contra um reino pagão.

8. Danças dramáticas brasileiras, estudadas pelos mais diversos folcloristas, incluindo Mario da Andrade, que forja o conceito (Andrade, 1982).

9. Nessas três danças dramáticas brasileiras, o negro surge como figura central nos enredos, dando origem a uma nova modalidade de palhaço: o palhaço negro ? mascarado ou de cara pintada de preto ? provável ancestral dos *blackfaces* americanos do século XIX e XX (Bueno, 2014).

10. *Língua de preto* é idioleto, utilizado nessa literatura de cordel, no século XVIII, que visava dar conta do sotaque e modo de falar dos negros chegados a Portugal ou ao Brasil, vindos da África. Também se utiliza a *meya lingoa de preto*, uma versão mais sutil do idioleto.

11. *Amigo Bastião, quero ver os brancos fazerem cantiga e nos, tanto pretos, quanto burros, nada fazer, escuta você o que eu vou dizer: Essa festa esta bonita/ As pretinhas vem saltando/ Nos todos brincando/ Só vendo minha Cattita*. Tradução minha de trecho do cordel *Festa e porsição, que alguns sugetos curiosos, e bem inclinados fizeram na vespora de S. Martinho deste prezente anno de 1742, escripta em Tarragona por hum moderno que recopilou em breve narrativa esta ação em tudo glorioza. s/a. s/d. s/e.* Cordel em microfilme localizado por mim na Biblioteca Nacional de Lisboa.

12. *Eu bem conheço, que as musas/ Todas nove são branquinhas/ Mas os pretos também têm/ Sua Musa Cathilina*. Tradução minha de um dos quatro poemas de Antonio de Brito e Oliveira apresentados por

Ana Harthely (1990, p. 26), encontrados por ela em duas versões, na Biblioteca da Ajuda. O poema é precedido de informações biográficas a respeito de seu autor que é natural da Bahia; tendo, em Lisboa, pertencido a Academia dos Ocultos e dos Particulares. Foi secretário do Visconde de Ponte de Lima e do Marquês de Angeja e retornou ao Brasil como secretário de Governo.

Pour citer ce document:

Marianna F. M. MONTEIRO , « Reflexões históricas sobre o gênero sério e cômico nas danças dramáticas brasileiras », *Cultures-Kairós* [En ligne], Théma, Subvertir les plateaux / Subvertendo palcos, Mis à jour le 25/12/2016

URL: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=1448>

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