UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

**“História do corpo através da dança da ciranda:
Lia de Itamaracá”**

Sonia Teller

Dissertação apresentada ao Departamento de
História da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção do grau de Mestre em
História Social

Orientador: Prof. Dr. Nicolau Sevcenko

São Paulo
2009

À memória de meus pais,
exímios dançarinos.

“A história, segundo Foucault, nos cerca e nos delimita; não diz o que somos, mas aquilo de que estamos em via de diferir; não estabelece a nossa identidade, mas a dissipa em proveito do outro que somos (...) Em suma, a história é o que nos separa de nós mesmos, e o que devemos transpor e atravessar para nos pensarmos a nós mesmos (...) o que se opõe ao tempo assim como à eternidade (...) aquilo que Nietzsche chamava de o inatual ou o intempestivo, isto que é *in actu*.”

Gilles Deleuze

AGRADECIMENTOS

Inicialmente, quero agradecer muitíssimo ao Prof. Dr. Nicolau Sevcenko, meu orientador, pelo estímulo, paciência e generosidade com que me acolheu com suas preciosas contribuições.

Sou igualmente grata a muitas pessoas que ajudaram das mais diversas maneiras:

À Prof. Dra. Margareth Rago, Unicamp, e Prof. Dra. Norma Telles, PUC/SP, pela acolhida, leitura atenta e sugestões na minha Banca de Qualificação. Ao Prof. Dr. Elias Thomé Saliba, Prof. Dr. Reginaldo Prandi e Prof. Dr. Vagner Gonçalves da Silva, Profa. Dra. Vera Lucia Felício, pelas orientações. Ao Luis Felipe, ao Oswaldo e à Priscila, funcionários da FFLCH-USP que me auxiliaram sempre.

À Maria de Lourdes Trassi Teixeira, que me possibilitou o trabalho.

As inestimáveis colaborações de minhas amigas do coração e profissionais Isabel Munhoz, pela digitação, Heloísa Carvalho El-Ghoury, pela tradução, Simone Greco, pela revisão final, Cristina Eira, pela formatação, revisão, feitura e obstáculos finais, e parte visual, e Maria Aparecida B.V. Amorim, pela leitura.

Ao Grupo de Estudos Produção Cultural no Brasil, do Departamento de História da USP, especialmente Said Tuma, Camila Koshiba, Camila Rodrigues, Ana Karícia Machado Dourado, Priscila Gomes Correa, Leandro Almeida, Flávia Guia, Patrícia Raffaini e Thiago Nicodemo, pelas calorosas discussões.

Às minhas amigas pernambucanas Renata Victor e sua mãe Ester, Aurelina Moura, Ana Lucia Francisco, Bel e Helô, pela carinhosa acolhida e hospitalidade, e em especial à Renata Victor e à Aurelina Moura, pelas fotos cedidas.

Ao Beto Hees e Lia de Itamaracá, pela disponibilidade, simpatia e receptividade.

À Tony Boy, Toinho, Pai Cláudio, Neide e Goreti, músicos e amigos da ciranda.

À Silvia Espíndola e Fernanda Gusmão, da Faculdade Anhembí-Morumbi de São Paulo, e Maria Aparecida Souza, UFBA, por disponibilizarem e dividirem comigo suas pesquisas e entusiasmo.

À minha família: meu irmão e meus sobrinhos, aves raras, meu tio, minhas primas e primos.

Aos meus interlocutores constantes, que não cansam de colorir minha vida com sua cumplicidade, meus amigos: Célia da Silva Carvalho e Clotilde da Silva Carvalho, Ana Lucia Barreto de Lucena, Claudia Greco e suas estrelas Bia e Gabriel, que, com Manuela, são minhas madreperolas. Julia Miamoto, Nora, Jandira Teixeira, Edna Rose e Silva, Paulo Roberto Pires, Cecília Amaral, Cristiane Rocha, Da Vida Moné, Iara Moreira, Renata Sepa, Rogéria Maia, Fátima Miranda, Ana Margarida de Carvalho, Marta Lacerda, Luis Feriane, Luiza Munhoz, a família Zapata Moreno, a família Devos, Telma, e à memória de Raquel Azevedo, que me ajudou muito.

RESUMO

Exluídas da vida pública, da política, do direito à cidadania, da história, pelo menos nos séculos que precederam o XIX e até meados do nosso século, há, no entanto um lugar privilegiado, onde as mulheres são reconhecidas e transpuseram o limiar da vida privada: a dança, lugar onde seu corpo "fala".

O presente trabalho visa fazer uma história do corpo da mulher, via dança, especificamente a dança da ciranda presidida por Lia do Itamaracá. O propósito é analisar as especificidades quanto ao corpo e imaginário que fixou do feminino e verificar até que ponto a ciranda produz um corpo Outro que não o do biopoder tal como formulou Foucault. Enfim, a exemplo de José Carlos de Paula, gostaríamos de buscar a efetivação das ações libertárias que se configurariam como quebra dos limites da corporeidade imposta socialmente.

PALAVRAS-CHAVE: Dança, Lia do Itamaracá, Ciranda, Cultura popular, Teatro

ABSTRACT

Although women were excluded from the public life, politics, the right of citizenship and History, at least in the centuries that preceded the 19th and the first half of the 20th century there is, nevertheless, a situation in which they were recognized in a very privileged way and that went beyond their private lives: dance, the language of the body. This paper aims to trace the history of the woman's body through dance, specifically the *ciranda* (a popular dance) by Lia do Itamaracá. The objective is to analyze what is determined in the feminine by the body and what is imaginary and from this point of view verify whether the *ciranda* produces a body "Other", different from the bio-power as stated by Foucault. Finally, we would like to find the libertarian actions effectuation that would shape as the breakage of the corporeity limits imposed by society.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	4
RESUMO.....	5
ABSTRACT.....	6
INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1: LIA DO ITAMARACÁ.....	18
CAPÍTULO 2: CULTURA POPULAR.....	26
CAPÍTULO 3: HISTÓRIA DO CORPO.....	37
CAPÍTULO 4: DANÇA E TEATRO.....	47
A) Dança.....	47
B) Teatro.....	78
C) Artaud.....	80
D) Jerzy Grotowski.....	87
CONCLUSÃO.....	92

ANEXOS.....	96
I) ENTREVISTAS	
1. Entrevista Lia do Itamaracá (05-01-2008).....	97
2. Entrevista marido de Lia, Toinho. Vinda de Lia a São Paulo para show no Sesc Pompéia, 12-03-2008... ..	100
3. Entrevista Filhas de Baracho (12.03.2008 - São Paulo).....	101
4. Entrevista Beto Hees – Produtor de Lia (12.03.2008 - São Paulo)..	103
5. Entrevistas com as coquistas (janeiro de 2008 - Pernambuco).....	105
a) Dona Selma do Coco.....	105
b) Dona Célia.....	106
c) Dona Cila.....	107
d) Dona Duda.....	108
6. Entrevista com Lia de Itamaracá e Beto Hess em São Paulo (27-09-2008).....	110
7. Entrevista com Lia de Itamaracá - Realizada por Maria de Souza, em 8 de maio de 2007, para Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, na Universidade Federal da Bahia.....	111
II. FOTOGRAFIAS.....	129
FONTES.....	140
BIBLIOGRAFIA.....	141

Lia de Itamaracá

INTRODUÇÃO

Excluídas da vida pública, da política, do direito à cidadania e da história, pelo menos nos séculos que precederam o XIX e até meados do século XX, as mulheres, entretanto, puderam ser reconhecidas e transpor o limiar da vida privada em um lugar privilegiado: a dança, espaço em que seu corpo "fala". O presente trabalho visa fazer uma história do corpo da mulher, por meio da dança, especificamente a dança da ciranda presidida por Lia do Itamaracá¹. O propósito é analisar suas especificidades quanto ao corpo e imaginário que fixou do feminino e verificar até que ponto produz um corpo Outro que não o do biopoder, tal como formulou Foucault.² A exemplo de José Carlos de Paula Carvalho³, busca-se a efetivação das ações libertárias que se configurariam como quebra dos limites da corporeidade imposta socialmente.

Foucault, em *As Palavras e as Coisas*, faz análise do discurso e do campo intermediário entre os diferentes domínios nos quais o homem aparece tematizado como sujeito e objeto do saber. A conexão entre sujeito, poder e verdade estabelece os procedimentos e enunciados que funcionam como jogos de verdade. Em *Vigiar e Punir*, saber e poder conectam-se sob a forma de agenciamento, desdobrando-se num mecanismo pelo qual se pode estabelecer um vínculo entre práticas de vigiar e punir, que redundarão no diagrama do Panopticon – agenciamento de práticas e enunciados instaurando a vigilância. Da prisão emergem práticas e enunciados que constituirão a sociedade moderna. A prisão será o grande laboratório das disciplinas emergentes, cujo modelo será o carceral. Em *História da Loucura*, o autor traça as fronteiras entre o normal e o patológico, e a história das diversas percepções sobre a loucura, em diferentes épocas.

A arqueologia propõe investigar as formações discursivas e não discursivas e indaga como se constitui o saber. A genealogia tematiza o porquê dos discursos, o poder tal como se exerce, substituindo a análise das funções macroscópicas pelas microscópicas

¹ Lia do Itamaracá, uma lenda viva, a rainha da ciranda, recebeu o título de Comendadora da Ordem do Mérito Cultural do Governo Federal, do ministro da Cultura Gilberto Gil.

² FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade - A vontade de saber*. SP: Martins Fontes, 1999.

³ CARVALHO, José Carlos de Paula. "Corporeidade outra". In: RIBEIRO, R. J. *Recordar Foucault*. Os Textos do Colóquio Foucault. SP: Brasiliense, 1985, p. 72-93.

e determinando a tecnologia política, que é, então, física e microfísica. Tecnologias do poder: o poder disciplinar produzindo subjetividade. Arqueologia e Genealogia não são dois modos excludentes, mas análises centradas nas práticas discursivas e não discursivas, restabelecendo as relações entre saber e poder – como aparecem, circulam, impregnam. Mais tarde, em *História da Sexualidade*, mais especificamente em *Uso dos Prazeres e Os Cuidados de Si*, operando um deslocamento metodológico, histórico e temático, Foucault envereda pela análise dos processos de subjetivação do sujeito na Grécia antiga, mostrando que na antiguidade se constituiu uma hermenêutica de si, conjunto de operações que os indivíduos estabelecem por conta própria, visando aprimorar regras para o governo dos outros. A partir daí, os procedimentos ascéticos e de vigilância permanente de si estabelecem uma ética que culminará na estetização da existência.

Este trabalho tem como pressuposto metodológico enveredar pela via da história cultural e detectar se a prática da dança se coloca ou faz parte do dispositivo disciplinar, ou se ela se enquadraria num outro modo de subjetivação: se ao construir um corpo ela propicia uma estetização da existência.

Compreender o lugar do corpo nas sociedades contemporâneas nos remete às práticas ou técnicas culturais, como quer Marcel Mauss⁴, que referendam as possibilidades corporais de uma dada sociedade.

Margareth Rago, ao analisar o Brasil⁵, esclarece que a modernização conservadora, que se segue após o período de ditadura militar, nos anos 80, articula a esfera pública e a cultura do narcisismo, transformando a sociedade disciplinar em sociedade de controle. A autora enfatiza ainda, na esteira de Lasch⁶, que a personalidade narcisista, imersa na própria interioridade, voltada para o embelezamento próprio e aparência pessoal, está em desequilíbrio: dissociada de si, deve seguir a norma imposta pelo mercado. Nesse mundo, a esfera privada sobrepõe-se à pública, como indica

⁴ MAUSS, Marcel. “As técnicas corporais”. In: *Sociologia e Antropologia*. Vol. II. SP: Edusp, 1974.

⁵ RAGO, Margareth. “Cultura do Narcisismo, política e cuidado de si”. In: SOARES, Carmem (org.) *Pesquisas sobre corpo*. SP: Fapesp, 2007.

⁶ LASCH, Christopher. *A cultura do Narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio*. RJ: Imago Editora, 1983.

Sennett⁷, diferentemente das práticas e cuidado de si do mundo grego, de acordo com Foucault em *Hermenêutica do Sujeito*: o cuidado de si implica numa transformação do sujeito, “momento em que o sujeito se autoconstitui, com técnicas de si, constituindo-se através de práticas regradas, no uso dos prazeres e na elaboração de uma ética de si implicando presença contínua do Outro (...) é uma arte de viver, uma articulação constituinte entre ética e política”⁸, “onde o outro é indispensável ao eu”.⁹

O presente trabalho quer vislumbrar nas práticas de ciranda de Lia do Itamaracá um modo de viver ou forma cultural como prática de si antagônica às técnicas de dominação inauguradas pelo biopoder ou biopolítica, imersas nas esferas mínimas da existência.

*“Pela primeira vez na história, sem dúvida, o biológico se refletiu no político; o fato de viver não é mais esse subsolo inacessível que não emerge senão de tempos em tempos, no acaso da morte e da fatalidade; ele passa para uma outra parte no campo de controle do saber e da intervenção do poder. Este não se encarregará mais apenas de assuntos de direito, a respeito dos quais a derradeira contenda é a morte, mas dos seres vivos, e a captura que ele poderá exercer sobre eles deverá se colocar ao nível da vida, considerada nela mesma; é a tomada da vida a seu encargo, mais do que a ameaça da morte, que dá ao poder seu acesso ao corpo. Se podemos denominar ‘biohistória’ as pressões pelas quais os movimentos da vida e os processos da história interferem reciprocamente, seria necessário falar de ‘biopolítica’ para designar o que faz ingressar a vida e seus mecanismos no domínio dos cálculos explícitos e faz do poder-saber um agente de transformação da vida humana; não se trata, de modo algum, de que a vida tenha sido exaustivamente integrada às técnicas que a dominam e a gerenciam; sem cessar, ela lhes escapa.”*¹⁰

Difundindo a ciranda nacional e internacionalmente há 48 anos, Lia do Itamaracá começou a carreira na década de 60, momento em que duas linhas opostas e

⁷ SENNET, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. SP: Companhia das Letras, 1988.

⁸ FOUCAULT, Michel. *Hermenêutica do sujeito*. SP: Martins Fontes, 2006, p. 621.

⁹ Idem, p. 158.

¹⁰ FOUCAULT, Michel. *Histoire de la Sexualité. La volonté du savoir*. Paris: Gallimard, 1976, p. 187.

complementares presidiam estruturalmente a sociedade brasileira: de um lado, o projeto desenvolvimentista (indústrias automobilísticas, estradas, crescimento dos polos urbanos etc.) e, de outro, o subdesenvolvimento das grandes zonas de miséria e atraso. A necessidade de apagar a dualidade entre o atraso e a modernidade era tema dos grandes debates; e a viabilização dessa modernidade se daria, para alguns setores, através dos intelectuais progressistas. Esse clima pode ser entrevisto com o surgimento de Brasília, a Bossa Nova e a ascensão ‘espetacular’ do Futebol brasileiro.

Diversas vertentes da cultura seguem no debate desenvolvimentismo x subdesenvolvimento, engajando-se na crítica ao discurso desenvolvimentista. Surgiriam o CPC – Centro Popular de Cultura da UNE, que pautaria sua atuação junto às camadas populares oferecendo arte – teatro, música e poesia –, nas fábricas, praças e escolas, com o objetivo de conscientizá-las e impulsionar ações transformadoras contra os representantes do atraso: o imperialismo americano e os latifundiários nacionais; o Cinema Novo, Teatro do Oprimido, a Canção de Protesto e o Tropicalismo.

Assinalando a crise entre subdesenvolvimento e desenvolvimento e concorrendo à simultaneidade desses processos, a Tropicália desfaz os esquematismos e trabalha as ambivalências para trazer à tona esse atraso, esse substrato de vergonha e humilhação, uma forma de fazer da dicotomia da oposição uma estratégia poética de liberação. Através da paródia, da liberação dos gêneros, desloca o nacionalismo exacerbado para os jogos relacionais. Desconstruindo a ideologia oficial que folcloriza os acontecimentos histórico-culturais, metaforiza o Brasil expondo o contexto em desarticulação, onde convivem os traços arcaicos e modernos. Operando a bricolage, a montagem sincrônica dos fatos, dos eventos, citações, jargões, emblemas que se realizam na música com alternância, a carnavalização e descarnavalização. Ritualizando as “reliquias do Brasil” (culturais, políticas e artísticas), dessacraliza as ideologias, corroendo a fruição-divertimento, e propõe a participação do ouvinte.

No Nordeste, especificamente em Recife, surge, em fins da década de 60, o Movimento Armorial idealizado por Ariano Suassuna, um projeto de resistência, ao mesmo tempo estético e político, valorizando a cultura popular. Contrapõe-se, de um lado, ao CPC, porque este considera a arte do povo “passatempo alienante” e, de outro, à

Tropicália, que utiliza procedimentos da cultura de massa americana, ao incorporar o que Suassuna julga visão americana sobre os latino-americanos.

Diante desse cenário, na beira da praia, sob luz da fogueira, Lia começa a dançar a ciranda. Ela começa sua trajetória neste contexto, enfrentando todo tipo de barreira social, cultural, econômica, superando todos os percalços e galgando espaço próprio. De um lado, pela sua personalidade marcante e seu perfil guerreiro, de outro, pela própria demanda social e histórica pela cultura popular.

Ao final de 2008, eleita embaixadora do Recife, Lia do Itamaracá participa *hors concours* do show de Maguebeat, no Sesc Pompéia de São Paulo – homenagem à Era Iluminada –, comandado por Siba, músico pernambucano¹¹ que assim se expressa:

*“Seja lá o que separa os artistas populares da gente, a minha geração começou um tipo de diálogo que não existia. O que acontecia era o artista popular ser visto como matéria-prima e nada mais, isto foi a tônica, por exemplo, do Movimento Armorial. Este foi um passo grande, mas falta ainda, para o artista popular de Pernambuco, um tipo de reconhecimento individual que poucos artistas conseguiram, como Lia do Itamaracá, Mestre Salustiano. Essa é uma questão muito mais complexa, de preconceito social, de falta de aparelhagem para lutar dentro do campo profissional para quem não tem as armas da educação e da tecnologia. Mas quer queira, quer não, houve um avanço grande nessa época. Mas é importante também levar em consideração que não foi só o maguebeat da minha geração que possibilitou isso. O artista popular também vinha se articulando na luta, como a gente: luta pela sobrevivência, pelo espaço, por mais público. Vinha na luta de outro campo, neste momento houve uma eclosão. Enquanto a música rua de Pernambuco fertilizou a música de mercado, ou que pretendia ser de mercado, esta conexão possibilitou que alguns poucos artistas se projetassem mais.”*¹²

¹¹ Integrante do movimento Maguebeat de Chico Science na década de 90, reunindo gêneros *rock pop* e tradição. Siba é ex-integrante do grupo Mestre Ambrósio.

¹² Entrevista para Fernanda Gusmão e Sílvia Espindola – Rádio Documentário sobre Lia do Itamaracá, 25/09/2008.

Aqui impõe-se a pergunta, formulada por Siba e Peter Pelbart¹³, que indica uma mudança na lógica da resistência: “Como se dá a resistência, sobretudo num país como o Brasil, com sua herança histórica, em que regimes diversos de exclusão e segmentação se sobrepõem? O que é contrapoder, nesse contexto sem exterioridade, e na lógica imanente do poder atual? E, à luz disso, como redefinir a resistência hoje?”

Este trabalho se estrutura em quatro capítulos. O Capítulo 1 apresenta a vida e a obra de Lia do Itamaracá, também por meio de entrevistas e matérias de jornais.¹⁴ O Capítulo 2 percorre a historiografia sobre cultura popular e dimensiona aspectos desta, pontuando vertentes filosóficas subjacentes e indicando seu caráter transfigurador: diante da realidade cultural do outro, apropria-se dela transformando-a para configurá-la no âmbito do poder. As transformações, permanências e reconfigurações dessas tradições da cultura popular nos enviarão à questão da memória corporal.

O Capítulo 3 refere-se à história do corpo da mulher, abordando as mudanças ocorridas a partir do século XIX e XX com a emergência da cultura do movimento, que o processo da modernidade consolidará como ponto de inflexão das práticas políticas incidindo sobre a população.

O Capítulo 4, Dança e Teatro, trata das concepções cênicas integrantes das festas públicas oficiais, que desenvolvem técnicas de teatralização do poder. Com Tinhorão, evidencia-se o batuque, origem do samba, no Sul, e o coco, no Nordeste, que se irmana à ciranda. Introduzindo a noção de Teatro em Artaud e Grotowski para contrapô-la à teatralização do poder que as danças de corte e cortejos politicamente controlados ensejam, o trabalho finaliza com a estetização da existência que a prática da dança e da ciranda propiciam.

¹³ PELBART, Peter. *Vida capital: ensaios de Biopolítica*. SP: Iluminuras, 2003, p. 136 e 142. Professor da PUC de São Paulo, especialista em Nietzsche e Deleuze.

¹⁴ Sua entrevista está em anexo.

Lia de Itamaracá na Praia de Jaguaribe, 1999

CAPÍTULO 1

LIA DO ITAMARACÁ

“Essa ciranda quem me deu foi Lia que mora na Ilha de Itamaracá”

O país conhece o refrão que fez de Lia do Itamaracá uma lenda viva. Carlos Marchi em seu artigo no jornal “O Estado de São Paulo” assim a descreve:

“Majestosa, porte de rainha nagô, quase 1m80, sorriso de enormes dentes alvos, brincos, cabelos dreadlock, toda de branco – lá vem Lia do alto de sua vaidade comandar a guerra de todo sábado à noite. E vem trazendo na mão o símbolo da sua resistência natural, o microfone, onde despeja a voz poderosa para desfiar as cirandas da Ilha de Itamaracá que ela fez famosa.”¹⁵

Resistente aos cantores de funk, axé e brega que se espalham perto de seu espaço, Maria Madalena Correia do Nascimento, Lia do Itamaracá, nasceu em 1944 e desde os doze anos canta e comanda rodas de ciranda, espalhando a tradição afro-brasileira e nordestina.

Há 25 anos, na porta de um estúdio, Hermínio Bello de Carvalho a descrevia:

“Bonita, essa Lia! Enorme, mulher de metro e oitenta. Os cabelos desarrumados, blusa florida e calça jeans, pés gigantescos em sandália de couro cru. Não está nada à vontade, devemos ser mais alguns daqueles forasteiros que vêm para tirar fotografias, posar ao lado se possível com um sorriso que por enquanto economiza, como também raciona as palavras... ‘E vive de quê, a Lia?’ ‘Da profissão de merendeira escolar, empregada do Estado. Ganho salário’... Pergunto se ela não quer participar do disco do Capiba, diz que vai sim e não tenho muito por que acreditar. Promessas deve receber a toda hora, nota-se isso no olhar entristecido que quase nunca se fixa no interlocutor, vagueia de um lado para outro, como se buscasse na linha do horizonte as palavras de seu fraseado

¹⁵ MARCHI, Carlos. Revista Aliás. In: *O Estado de São Paulo*, SP, 25 de dezembro de 2005.

curto, quase monocórdio. E como é na hora da ciranda, hein Lia? ‘É cachorro amarrado e pau comendo!’ Aí desamarra a boca, solta-se um pouco mais, parece que vejo os seios bufarem quando fala de ciranda. E aí começa a cantar uma que Capiba lhe fez de presente: ‘Minha ciranda não é minha só/ é de todos nós/ a melodia principal quem guia é a primeira voz/ pra se dançar ciranda/ juntamos mão com mão/ formando uma roda/ cantando uma canção...’ ... E uma ciranda come solta no estúdio três por quatro da Somax. Lia cirandeira de Itamaracá toda sorridente e festeira, primeira dama destituída de outros privilégios que não seu próprio talento de mulher do povo!

As cirandas pernambucanas de Lia estão na boca de toda a gente, na alegria das pessoas se dando as mãos, cirandando em volta dela. E na verdade essa mulher de quarenta anos, meiga às vezes, e justamente desconfiada quase sempre, é para muitos apenas uma dessas peças de artesanato urdidas em barro e que vão ornamentar uma estante...

Deixo Lia à porta do estúdio. Parece até que está feliz... vai com Deus, Lia. Toma conta Dele direitinho...”

Filha de Severino Nicolau Correira do Nascimento, agricultor, devotado a outra família, com quem teve encontros fortuitos, geralmente, às Sextas-feiras da Paixão, Lia morava com a mãe, Matilde, e quatro de seus 22 irmãos. Prestava serviços domésticos desde tenra idade, o que a precipitou numa infância sofrida e a levou a suspender cedo os estudos. Vivendo sempre na Ilha de Itamaracá¹⁶, há 50 quilômetros do Recife, região litorânea voltada para o turismo, Lia fugiu aos 25 anos para a cidade vizinha, Igarassu, com seu primeiro marido, vivendo com ele por oito anos.

Na década de 60, começou a presidir as rodas de ciranda com a clientela do Bar Sargaço, onde trabalhava como cozinheira, cuja dona, Creuza de Albuquerque Pessoa, financiava músicos e instrumentos. Mais tarde, na década de 70, continuou divulgando a

¹⁶ Itamaracá, ilha a 50 km do Recife, cuja atividade original agro-pesqueira vem sendo substituída pela do turismo, com uma população aproximadamente de 16 mil habitantes (pelo senso demográfico de 2000), vem se transformando em zona periférica de lazer, atraindo uma média de 30 a 40 mil veranistas no período de alta estação (setembro a março).

cultura de Itamaracá e começou a trabalhar também como merendeira para 400 crianças carentes na escola pública do bairro onde mora e nasceu, Jaguaribe, o que faz até hoje.

Casada pela segunda vez, na década de 80, com José Antonio Januário, o Toinho, músico integrante de seu grupo, Lia vive com ele há 26 anos. Durante esse tempo, atravessou fases difíceis, passando por problemas de alcoolismo, quatro abortos e pressão alta. Mas também adotou, como filha, sua sobrinha Lenita Correia do Nascimento, Chica, parou de beber e inaugurou seu próprio espaço de cultura.

Em seu primeiro disco, *A Rainha da Ciranda*, lançado em 1977 pela gravadora Rozemblit, Lia canta e compõe coco de raiz¹⁷ e loas de maracatu¹⁸. Apesar de destacar-se na mídia, não obteve retorno financeiro. O “Diário de Pernambuco” de 26 de julho de 1980 afirmou:

“Em novembro de 77, Lia vivia seus melhores momentos. Não era pra menos. Estava prestes a lançar o primeiro disco (LP da Rozemblit) e isso, de uma forma ou de outra, tinha um significado todo especial e importante para ela: a completa realização de um artista popular e a esperança de dias melhores (casa própria, instrumentos e som para formar seu conjunto e um padrão de vida razoável). Três anos depois desse fato, a vida de Lia em nada mudou. Ela continua enfrentando as mesmas dificuldades de ontem, morando num mocambo

¹⁷ Coco – difundido, principalmente nas regiões praieiras, o coco é dança do norte e nordeste do Brasil. Maria Correa Giffoni, no seu trabalho *Danças Folclóricas Brasileiras*, diz que Arthur Ramos encontra influência indígena, Mário de Andrade origem africana, com as umbigadas e Oneida Alvarenga confere origem portuguesa aos cocos. A disposição da coreografia exhibe a formação em roda onde os parceiros giram, batem palmas, dão umbigadas, cantam e, quando dançam, sapateiam havendo ou não um solista. GIFFONI, Maria Amélia Correa. *Danças folclóricas brasileiras e suas aplicações educativas*. SP: Edições Melhoramentos, 1964.

¹⁸ Maracatu – há várias versões sobre a origem do maracatu: no período colonial, os portugueses, para acalmar os escravos e manter a ordem, incentivavam as coroações dos reis do Congo, festa em que a nobreza escrava, eleita pelos escravos, era cultuada com cerimônias em homenagem a Nossa Senhora do Rosário. Ao final dos atos sagrados, os escravos dançavam batuques para festejar seus reis. Perdendo seu significado religioso, hoje o maracatu transformou-se num folguedo carnavalesco e divide-se em dois tipos: o Maracatu Nação ou Baque Virado e o Maracatu Rural ou Baque Solto. O Maracatu Nação nasceu da tradição do rei Congo e dela participavam de 30 a 50 figuras: o porta-estandarte (trajado à Luis XV), que conduz o pavilhão, atrás vêm as damas do passo que carregam a Calunga, depois segue a corte com o duque e a duquesa, o príncipe e a princesa, o rei e a rainha. Em seguida lanceiros, guardas romanos e caboclos fazem acrobacias e lembram passos do frevo. O Maracatu Rural origina-se da crise que antecedeu à II Guerra Mundial, provocando onda migratória da zona rural para o Recife. São também conhecidos como Maracatu de Orquestra ou de Trombone e surgiram especialmente da zona canavieira. GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus do Recife*. SP/RJ: Irmãos Vitale, 1980.

*(florido e bem cuidado) alugado na rua do Campo, trabalhando durante toda a semana como cozinheira (excelente, por sinal) no Sargaço e animando, aos sábados à noite, a roda de ciranda, para prover o seu sustento.”*¹⁹

Alvo de grande controvérsia é a autoria da música “Quem me deu foi Lia”. Lia conta que essa música que a consagrou é de parceria dela com Teca Calazans (que participou do CPC na década de 60), em um encontro das duas na praia. Mas Teca nega e atribui a autoria ao Mestre Baracho²⁰, também confirmada por suas filhas, Dulce e Severina.

Em 1990, atingida pela tragédia de sua casa pegando fogo (fato, segundo ela, criminoso), Lia passou pela miséria e só reconstruiu sua casa com ajuda do governador de Pernambuco na época.

Depois de ficar esquecida e afastada do *show business* por quase duas décadas, foi redescoberta em 1998, ao participar do evento Abril Pró-Rock, em Olinda. A partir de então, voltou a fazer sucesso, também por conta do suporte de seu atual produtor, Beto Hees (Josiberto da Costa Hees), que a promoveu no exterior. O resultado desse trabalho apareceu em 2000, com a gravação e lançamento de seu segundo CD, “Eu sou Lia”, pela Ciranda Records, em Paris, e também com a participação de Lia no disco da banda pernambucana Nação Zumbi.

Reunindo nomes como Mestre Ambrósio e Nana Vasconcelos, o festival Rec Beat, de 2000, foi noticiado na Folha de São Paulo, de 8 de março de 2000:

“A noite ainda teria a ‘rainha da ciranda’ Lia de Itamaracá. Cantora intuitiva e produto da tradição oral, ela foi redescoberta para o mundo pelo Abril Pró-Rock de 98 e já itinerou pelas unidades do Sesc de São Paulo.”

Apesar de comparada a Cesária Évora e Clementina de Jesus; cantar na Itália, Espanha, Suíça, França e Alemanha em 2002 e 2003; e os versos “Eu sou Lia da beira do mar/ morena queimada de sol/ da Ilha de Itamaracá” encantarem os europeus, Lia não consegue viver só de música. Além de trabalhar seis horas na escola, trabalharia mais seis horas como guia de turismo.

¹⁹ *Diário de Pernambuco*, 26 de julho de 1980, Seção B, p.1.

²⁰ Compositor e cirandeiro de Nazaré da Mata. Falecido, popularizou-se na década de 70.

Ao receber o título de Comendadora da Ordem do Mérito Cultural do Governo Federal, juntamente com outros onze representantes da cultura pernambucana, Lia foi também eleita, em 2005, Patrimônio Vivo da Cultura do Estado de Pernambuco, obtendo como prêmio uma pensão vitalícia de R\$ 750,00, exemplos típicos de política cultural populista e oportunista. Assentada na praia, inaugurou também seu Centro Cultural “Estrela da Lia”, que apesar da pequena infraestrutura vem impulsionando encontros da comunidade com rodas de ciranda²¹, oficinas de música, cerâmica e percussão, e um bar de praia. Em 2008, após convênio com o Ministério da Cultura, o espaço cultural tornou-se ponto de cultura, angariando R\$ 185 mil pela gestão mista (comunidade e poder público) para oferecer cursos, lazer e cultura para crianças, jovens e adultos. Apesar de ser importante foco de produção e centro de encontro para canto, dança e música, esse espaço foi saqueado e roubado em 2008. Mas Lia é incansável e refez tudo novamente, lançando no mesmo ano “Ciranda de Ritmos”, que comporta em grande parte letras de Bezerra do Sax, hoje com 93 anos.

Carlos Marchi ainda diz:

“Na areia da praia de Jaguaribe, semianalfabeta, aos 62 anos, Lia – que viveu a vida inteira no bairro do Jaguaribe, uma comunidade pobre de pescadores no oeste da ilha de Itamaracá – canta ciranda desde menina, exaltando os pescadores, as ondas, a lua. Atribuem a ela poderes espirituais – seria uma ialorixá... Lia ri franco, aberto – nem nega nem confirma, pelo sim, pelo não só canta com um colar de contas azul claras e brancas, numa óbvia reverência a Iemanjá; no jardim de sua casa, próximo ao Estrela de Lia, o lugar mais nobre, acasalado por uma árvore, abriga uma efígie da mães das águas cercada de pequenas lampadinhas que ela mantém acesa durante as noites. E

²¹ Ciranda – dança típica das regiões praieiras, especificamente do litoral norte de Pernambuco. Difundida por todo o Brasil como dança de roda infantil, em Pernambuco é dança de roda de adultos. Tanto a ciranda como o coco são mais dançados nos terrenos das casas e trabalhadores rurais e pontos de rua, expandindo-se depois para praças, avenidas, clubes e bares. A ciranda é dança democrática, pois engloba todos os sexos, idades e compleição social, e não há limite quanto ao número de pessoas. Começa com uma roda pequena, que vai aumentando e se abre para uma outra no interior. Os dançadores dão-se as mãos e balançam o corpo na medida em que fazem o movimento. A coreografia: dá-se quatro passos para a direita começando com o pé esquerdo e balançando o ombro de leve no sentido da direção da roda. O mestre cirandeiro é o integrante mais importante da ciranda, cabendo a ele “tirar as cantigas”, improvisar versos, tocar o ganzá e presidir a brincadeira. O contra-mestre substitui o mestre quando necessário. Não há figurino próprio. Os participantes podem usar qualquer tipo de roupa e a ciranda é dançada todo o ano.

confessa: é filha legítima de Iemanjá, por um lado, e amiga do padre, por outro.”²²

E Beto Hees acrescenta:

“Lia, antes de qualquer coisa, consegue transpassar esta barreira da cultura popular. Ela é, antes de tudo, uma cantora. Ela tem uma extensão de voz muito grande, o tom dela é muito raro para uma mulher. Eu tento explorar este outro lado dela também. Lia sempre será cirandeira, esta sempre será a marca dela. Isto não impede que ela cante um samba, maxixe, maracatu. Não precisam rotular ela, colocá-la em uma gaveta.

Embora muitos críticos me condenem, como se eu estivesse deturpando este mito, como se Lia tivesse que ficar ali. A cultura popular se transforma, não é uma coisa que fica lá, parada. Popular não é o povo? Não se pode comparar uma ciranda de 1960, quando as pessoas faziam uma fogueira, não tinha nem luz, não tinha microfone como agora, que existem condições de trabalhar melhor, tem luz, os cirandeiros não precisavam ficar no meio da roda gritando para serem escutados e ficarem roucos o resto da semana. Acho que você tem que se adequar aos tempos. Você não vai colocar a cultura popular na Internet? Você tem que usar as ferramentas, até para sobreviver. Porque se ficar aquela coisa estática, vai morrer.”²³

Velhos cirandeiros e coquistas popularizaram-se, na década de 70, entre as classes médias, por meio da divulgação das cirandas no Pátio São Pedro, situado no Centro de Recife, levadas adiante por Mestre Baracho, Dona Duda²⁴, Lia do Itamaracá e outros.

Ganhando repercussão com o segundo álbum da coletânea “Pernambuco em Concerto”, João Guabiraba comanda há quase 40 anos a Ciranda Mimosas. Por sua vez, João Limoeiro, depois de fundar a Ciranda Imperial da Bomba do Hemetério, continua a dirigi-la em Carpina. Além deles, perpetuando a tradicional ciranda no interior do Estado, temos Santino de Nazaré da Mata, Zé Galdino, da cidade sertaneja de Buenos Aires, e

²² MARCHI, Carlos. Revista Aliás. In: *O Estado de São Paulo*, SP, 25 de dezembro de 2005.

²³ Entrevista a Fernando Gusmão e Sílvia Espíndola – Rádiodocumentário sobre Lia do Itamaracá.

²⁴ Dona Duda Vitalina Albertina de Souza, dona de comércio, comanda cirandeiros que freqüentam seu comércio em Janga, em Olinda, destacando-se nas décadas de 60 e 70.

Dulce e Severina (Biu), as filhas de Baracho, em Carpina, que hoje trabalham com Lia do Itamaracá. Sem ter vez e voz, as mulheres parecem se destacar na cultura popular, seja na música, seja na dança. É o caso de Lia, Dona Selma do Coco, Dona Cila, Dona Célia e outras.²⁵

Atualmente, incorporando suas referências às manifestações populares, o movimento Maguebeat (Chico Science, Lenine e outros incorporam as cirandas em seus repertórios) promoveu carreiras e tirou do esquecimento muitos artistas populares, utilizando seus ritmos, inovando-os ou estilizando-os.

É o caso das Bandas de Pífanos, Mestre Salustiano, Dona Selma do coco, Maracatus Estrela Brilhante e Leão Coroado, que se consagraram em turnês no exterior. Além das cirandas serem revisitadas, na década de 90, com a gravação do CD “Recirandar”, nas vozes de Elba Ramalho, Alceu Valença, Geraldo Azevedo e Quinteto Violado, houve também, de 1999 a 2001, a gravação de CDs “Pernambuco em Concerto”. Também surgiram muitos grupos dedicados à ciranda, como a Ciranda da Saúde; a Galinha do Nordeste, dedicado à terceira idade e que proporciona rodas em Olinda; a Ciranda de Maria Farinha, com composições próprias, que introduz cordas e clarineta à ciranda; e a Ciranda de Acalanto, com a percussionista Beth de Oxum, que reúne crianças e adolescentes de baixa renda.

Ilustre e magnânima, unanimidade quanto à força e afetos, Lia de Itamaracá, ícone da cultura popular, divide com todos os outros cirandeiros a tarefa dessa

²⁵ A título de curiosidade e metáfora do riso dos oprimidos, fuga de seus corpos para além da ordem dominante, temos o exemplo longínquo das mulheres gregas do período pré-homérico, que praticavam a Thesmophoria e Adonia (rituais de cunho agrícola que resultam livrar a mulher do estigma corporal). Thesmophoria ritual em que Demeter entrega sua filha Perséfone ao solo, no fim da primavera, enterrando porcos sagrados para apodrecerem na terra dentro dos muros da cidade, fazendo do ato de adubar a terra uma experiência urbana. Na Adonia, Adônis, que dava prazer às mulheres, morre no fim da adolescência, ferido por um urso. Na semana anterior ao festival em sua honra, as mulheres plantavam sementes de alface, que germinavam rapidamente em potes colocados nos telhados. Assim que postos a secar morriam, dava-se a celebração da morte do Deus Adônis e seu funeral. Ao invés do luto, segue-se que as mulheres se mantêm dançando, bebendo e cantando a noite inteira. A Adonia e Thesmophoria representam, com o enxugamento e ressecamento da terra, a volta à vida com o corpo sensual, momento em que as mulheres recuperavam os poderes da fala e expunham seus desejos como agentes ativos. SENNET, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. RJ: Record, 2001. Exemplo disso também é o tarantismo Apulleo (na Itália e que nasce na Idade Média), herança dos cultos orgiásticos do mundo antigo, que consiste num exorcismo coreográfico musical do Eros interdito. Funciona como prática catártica de crises coletivas do mundo feminino como controle e resolução de crises existenciais da mulher. DE MARTINO, Ernesto. *La terre du remords*. Paris: Gallimard, 1966.

divulgação. Além da prática corrente da ciranda, das oficinas de dança, música, fotografia e cerâmica que promove na Ilha de Itamaracá, Lia participa de todos os carnavais, tanto na Ilha quanto em Recife, onde é sempre convidada. Também participou, em 2008, do Carnaval do Rio, desfilando no Sambódromo. Sempre presente no seu Espaço, divide com a população amizade e carinho. A todos, vizinhos, conhecidos ou não, pobres, crianças e velhos, recebe e acolhe com uma palavra ou bênção. Lia do Itamaracá, a rainha a quem todos têm acesso e admiração e com quem trocam palavras amigas.

Lia é frequente e insistentemente chamada, por todos, de “rainha”. Se perguntarmos o motivo desse tipo de chamamento que ela recebe, descobriremos que a maneira como Lia do Itamaracá engloba e diverte na ciranda, revela-a como uma espécie de reservatório, irradiando história. Guardando os mistérios dos mitos de origem que ligam as tradições gregas e africanas, em Afrodite e Iemanjá, incorpora-as em si acendendo o destino do culto dançado.

Essa é Lia, encarnando a rainha (Iemanjá/ Afrodite), que simboliza a fonte matricial de todos os seres, e em cujo teor pulsional está associado ao mar, como unidade e extensão dos fluídos corporais (compostos de água e sal). Ambas as deusas são as mais antigas e sagradas, e o sentido do culto, conforme Nicolau Sevcenko, está centrado “na estimulação sensorial, na sensualidade dos ritmos e das danças sincopadas e no gozo extático da embriaguez e dos prazeres da carne (...), rituais de celebração dos sentidos e prazeres do corpo e a excitação do corpo até os extremos do transe, clímax, êxtase”. Seria esta a possibilidade de conexão entre homens e deuses.

O magnetismo e fascínio que Lia exerce vêm dessa incorporação da dimensão mítica das deusas e dessa tradição que ela carrega, propiciando que, em uma hora de dança da ciranda, os participantes experimentem, na comunhão, 200 milhões de anos de história.

CAPÍTULO 2

CULTURA POPULAR

“O outro não existe: esta é a fé racional, a crença incurável da razão humana. Identidade = realidade, como se, afinal de contas, tudo tivesse de ser, absoluta e necessariamente, um e o mesmo. Mas o outro não se deixa eliminar; subsiste, persiste; é o osso duro de roer onde a razão perde os dentes. Abel Martin, com fé poética não menos humana que a fé racional, acreditava no outro, na ‘essencial heterogeneidade do ser’, como se disséssemos na incurável outridade que o um padece”.

Antonio Machado

Peter Burke²⁶ traça a história do interesse pela cultura popular (séculos XVII e XIX), resultante da lógica do desenvolvimento da modernidade, que se consagra nas sociedades europeias ocidentais. Conforme o autor, é no contexto do Iluminismo que a descoberta ou invenção da cultura popular, em oposição à erudita, se dá por parte de um grupo de intelectuais alemães (fins século XVIII), no momento em que a cultura tradicional tende a desaparecer com o impacto da Revolução Industrial. Dessa forma, a valorização das formas simples e o interesse pela poesia, contos e música popular ocorrem no momento de formação dos Estados Nacionais e das identidades nacionais. Nessa ocasião se dá o resgate das tradições populares, cuja simbologia teria por função produzir a coesão social.

Burke mostra que, se de um lado a pequena tradição do povo não participa da grande tradição da elite, o inverso não é verdadeiro, pois se existe uma assimetria e diferença cultural entre uma e outra, existe também uma interação entre o erudito e o popular; nota-se a participação e fruição de todos, seja nas festividades, seja no uso da cultura popular. Herder e Grimm, dentre outros, serão os autores românticos a enfatizar na produção popular os anseios e desejos de toda coletividade.

²⁶ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. SP: Companhia das Letras, 1989.

Razões estéticas, intelectuais e políticas determinam o interesse pelo popular: contra a ênfase da razão, em detrimento das emoções, surge uma reação contra o Iluminismo e a ascensão do Nacionalismo. Opostos estarão camponeses (mais autênticos e puros) e artesãos (das cidades) com a crescente urbanização. Citando Gramsci, Burke conclui que, se há variedade entre a cultura do campo e a da cidade, “o povo não é uma unidade culturalmente homogênea”²⁷, indicando também que a arte folclórica ou camponesa é uma arte criada para uma aristocracia rural, que prospera e aumenta a demanda por bens. Além disso, há variedade na cultura popular da cidade e do campo, ao mesmo tempo em que há diferenças na cultura do artesão e a do camponês, a do pastor e a do mineiro e a do agricultor. No interior de cada cultura, há subculturas.²⁸

Transformações econômicas, sociais e da cultura material, e novas formas de produção, determinarão novos padrões de comportamento e diferentes formas de entretenimento e comercialização da cultura popular. O crescente uso e difusão da alfabetização, o surgimento de escolas e a difusão da imprensa preservam e difundem a cultura popular, mas também produzem modificações graduais nas atitudes populares: de um lado, a secularização e a consequente rejeição da religião; de outro, a crescente politização e difusão da consciência política. Se até 1500 a cultura popular é cultura de todos, paulatinamente as crescentes transformações resultam no fato de que, a partir de 1800, a nobreza, o clero, comerciantes e suas mulheres abandonam a cultura popular e assumem outras atitudes e comportamentos. Não participam mais das festividades populares e o uso da língua se diferencia, propiciando a interiorização da moral da ordem e o autocontrole. Esse afastamento da cultura popular ocorre em diferentes épocas e diversas partes da Europa. Clero, nobreza, burguesia e profissionais liberais rejeitam as danças, teatro, música e poesia popular, manifestando um fosso que, a partir do século XIX, se produz entre cultura erudita e cultura popular.

No plano específico da história, Laura de Mello e Souza²⁹ detecta a crítica do historicismo (idéia de linearidade e progressão), do final do século XIX, feita por Marc Bloch e Lucien Febvre, dos *Annales*, que traçam as bases da história das mentalidades

²⁷ GRAMSCI *apud* BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. SP: Companhia das Letras, 1989.

²⁸ Idem *ibidem*, p. 69.

²⁹ SOUZA, Laura de Mello. “Cultura popular e história”. In: *Série Encontros e Estudos. Seminário folclore e cultura popular: as várias faces de um debate*. RJ: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992, p. 45-49.

coletivas, renovando a história com a antropologia, psicologia e psicologia histórica. A autora acrescenta que Braudel promove os conceitos de curta e longa duração como categorias explicativas da história. Le Goff, Robert Mandrou, Philippe Ariès, George Duby são teóricos que aprofundam as bases do debate da cultura popular. Para ela,

*“Hoje em dia, pois, o enfoque da cultura popular preocupa-se com a inter-relação de saberes diversos, vendo os processos inquisitoriais como lugar de discursos imbricados que devem ser aproximados e separados. Preocupa-se com a perpetuação de formas culturais, num enfoque histórico das permanências, considerando história também o que é imóvel e não apenas o que é progressivo (a *histoire immobile*, história imóvel, de que fala Le Roy Ladurie em seu livro *O território do historiador*). Por outro lado, essa aproximação de história e etnologia faz com que o historiador fique muito mais atento à questão das mediações e dos filtros do que ele jamais esteve. Como aquela formulação feliz de Robert Darnton, no *Grande massacre de gatos*, de que não se pode estabelecer uma linha direta com o passado, e que o Antigo Regime não é o presente com salto alto e cabeleira empoadada. Nos documentos da Inquisição, por exemplo, os assentos dos depoimentos são feitos por terceiros, não é o depoente que escreve diretamente o seu depoimento. É claro que existem essas deformações e essas mediações, mas uma idéia muito instigante, que aparece em todos esses estudiosos, tanto em Darnton quanto, sobretudo, em Ginzburg e em Gustav Henningsen, folclorista dinamarquês, é a de que cada vez que se perde o significado de um enunciado nós podemos ter certeza de que chegamos a algo realmente arcaico.”*³⁰

Carlo Ginzburg³¹, para quem os desníveis culturais nas sociedades civilizadas são pressupostos do folclore, antropologia social, história das tradições populares e etnologia europeia, produz um debate sobre a relação entre a cultura das classes subalternas e a das classes dominantes. Distinguindo a “cultura produzida pelas classes populares” da

³⁰ Idem, *ibidem*, p. 49.

³¹ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. SP: Companhia das Letras, 1989.

“cultura imposta às classes populares”, realça e abraça o fenômeno da circularidade, tal como o formula Mikhail Bakhtin³², para quem a possibilidade de uma interação entre os dois níveis de cultura, ocorrida na Europa pré-industrial, se dava em relações de reciprocidade e de forma dialógica.

Marilena Chauí, em *Conformismo e Resistência – aspectos da cultura popular no Brasil*³³, empreende uma análise sobre a lógica que preside a constituição do Estado e as filiações filosóficas que permeiam suas práticas e discursos, e suas consequências, extraindo, a partir daí, os traços autoritários que constituem o Estado Brasileiro. Entendido como totalidade que estende sua hegemonia sobre todos os campos na sociedade, disseminando, para além das instâncias político-institucionais, o aparato disciplinar e de vigilância, o Estado lança-se num incansável trabalho para apagar a alteridade, incorporando-a em identidades fixas e abstratas, absorvidas no universal que representa.

Perseguindo o conjunto de práticas da cultura dominada que se configurariam como resistência à disciplinarização, ou representações e formas de consciência e suas especificidades que possibilitassem um contrapoder social a limitar, minar ou alterar o poder do Estado, Marilena critica respectivamente as perspectivas romântica, ilustrada e marxista ortodoxa. A autora aborda a Cultura Popular como cultura plebeia, entendendo a plebe, de um lado, como aqueles desprovidos de cidadania, representados por outros cidadãos (o Populus – conceito do Direito Romano), e de outro como sujeitos capazes de se organizar e reivindicar direitos políticos e culturais (no sentido de Spinoza e E.P. Thompson).

A Cultura Popular será entendida por ela não como “uma outra cultura ao lado da cultura dominante, mas como algo que se efetua por dentro dessa mesma cultura, ainda que para resistir a ela”.³⁴ Chauí, assentada no conceito gramsciano de contra-hegemonia e nos conceitos de Foucault, em duas passagens assinala seus objetivos: “...

³² BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. SP. Brasileira Ed.. Hucitec, 1996. Tendo como foco a obra de François Rabelais, penetra na experiência da cultura cômica popular da Idade Média. Retratando a luta de duas culturas, analisa ritos, festas, espetáculos, obras cômicas que submetem os valores oficiais às criações da cultura carnavalesca.

³³ CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. SP: Brasiliense, 1986.

³⁴ Idem, ibidem, p. 24.

não trataremos a Cultura Popular, no Brasil, pelo prisma de uma totalidade que se põe como antagônica à totalidade dominante, mas como um conjunto disperso de práticas, representações e formas de consciência que possuem lógica própria (o jogo interno do conformismo, do inconformismo e da resistência), distinguindo-se da cultura dominante exatamente por essa lógica de práticas, representações e formas de consciência.”³⁵ Realizando, ainda, um balanço sobre a Cultura de Massa, conclui com Foucault que esta é o campo das tecnologias de disciplina e vigilância e, “em contrapartida, as ações e representações da Cultura Popular se inserem num contexto de representação e de resistência à disciplina e vigilância”.³⁶

Buscando a origem da expressão Cultura Popular, remonta à concepção moderna de Cultura e sua articulação com a Civilização e História, tal como formulado por Hannah Arendt e Raymond Williams³⁷: na sua origem, proveniente do verbo latino colere, cultura pode significar cultivo ou cuidado com a terra, os deuses, a educação ou o espírito. A partir do século XVIII, ganha relevo o conceito de civilização com o qual se articulará. Derivado do latim *civis* e *Civita*, liga-se à idéia de civil, que se reporta ao homem educado e à ordem social – donde a expressão Sociedade Civil –, mas se refere também a um ponto final de uma situação histórica ou a uma etapa de seu desenvolvimento, resultando na noção de progresso.

Cultura e Civilização serão relacionados e pensados pela ilustração por Rousseau, Voltaire e Kant de maneiras diferentes. Para o primeiro, a Cultura significaria a bondade natural, a vida comunitária espontânea. Precursor do romantismo, Rousseau valoriza o sentimento da interioridade espiritual, identificando a Civilização à sujeição do bom selvagem, às convenções, às instituições sociopolíticas, à sociedade política e à razão artificial. Os dois outros autores, otimistas quanto ao poder da Razão e o desenvolvimento das Luzes, identificam Cultura e Civilização como sinônimos de aperfeiçoamento moral e racional, na sociedade e história. A Cultura aparece como reino dos fins e valores, e culmina no tema central do idealismo alemão (da filosofia

³⁵ Idem, ibidem, p. 25.

³⁶ Idem, ibidem, p. 33.

³⁷ ARENDT, H. *Entre o passado e o futuro*. SP: Perspectiva, 1979; WILLIAMS, R. *Marxism and Literature*. Oxford University Press, 1977 (Apud Marilena Chauí. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. SP: Brasiliense, 1986).

hegeliana): a contraposição entre Natureza, entendida como exterioridade mecânica e necessária, e Cultura, inferioridade livre que reconcilia o subjetivo no objetivo no Espírito Universal. Na via kantiana, Cultura adquire o sentido de processo interno dos indivíduos, que passam da minoridade à maioria racional, derivando daí a concepção de homem culto contraposto ao inculto. Na via hegeliana e marxista respectivamente, significa os modos de vida de uma sociedade e resulta no trabalho do Espírito Universal, definindo-se como campo das formas simbólicas ou é determinada pelas condições materiais da existência, pela praxis social e pela divisão das classes sociais, remetendo aos privilégios de classe e à distinção cultos e incultos, além da diferença cultura erudita e popular.

Segundo a autora, Barbero³⁸ cunhará as expressões que distinguirão a posição dos românticos e ilustrados. Para os primeiros, que entreveem o povo como comunidade orgânica cujas manifestações e antigas crenças cabe resgatar como origem perdida e passível de fazer frente ao capitalismo, “o popular na cultura”; os ilustrados, imersos na contradição, usando a distinção (romana) *Populus*, *Plebs*, concebem o Povo (*populus*) como aquele a quem cabe auxiliar, educar e domesticar, querem trabalhar “o povo na política”, destituindo-o em nome da razão, mas militando contra o tirano em nome da vontade popular. Embora contrapostas, essas correntes fundamentam uma temporalidade cujo resultado é uma história una, linear, contínua e homogênea: para os românticos, importa o passado do popular, rejeitado pelos ilustrados como peso morto a ser superado pela modernidade do presente e futuro progressivo do não-popular.

Descrevendo as relações entre a sociedade e o Estado após o Golpe de 64, Marilena Chauí indica uma memória histórica autoritária. Fundador do próprio social, o Estado mobiliza a indistinção entre o público e o privado e determina as relações sociais baseadas na tutela e no favor. Centrado no modelo do Estado (com as indústrias multinacionais e nacionais) Moderno (tecnocrático) e impulsionado pelo Nacionalismo responsável, militariza a vida cotidiana e impede os movimentos sociais e políticos com as leis de exceção. Exorcizando as contradições, produz a ideologia da indivisão e da união nacional para dar conta da resistência do empresariado, da classe média, dos

³⁸ BARBERO, J. M. “Lo que intento pensar”. *Comunicação apresentada ao Congresso sobre Cultura Popular na América Latina*. Columbia University, 1985, mimeo. (Apud Marilena Chauí. Op. cit.)

trabalhadores, dos movimentos de minorias sexuais, dos negros e das mulheres. Resistência cuja tônica recai sobre a representação, a participação e a liberdade, e que se estenderá tanto de forma difusa quanto nas ações coletivas e grupais.

O Nacionalismo, fruto do racionalismo, desemboca no irracionalismo, produzindo incessantemente abstrações. Substituto moderno da metafísica e da teologia, cria provas a priori e a posteriori da existência da Nação e do Povo. O Nacionalismo e a nacionalização exigirão um longo processo de domesticação, que, no entanto, não será simples, pois no Popular há determinações que o distinguem do Nacional: neste a diversidade regional pode ser integrada ou tratada como exterioridade – o outro da Nação, e a unificação encontrará sua eficácia no modo de operar as diferenças e a alteridade. Mas o Popular registra uma diferença interna que dificultará a junção dos dois termos – o Povo é constituído pelo popular e não popular, o outro do *populus* é *plebs*, sendo a divisão interna constitutiva da realidade.

Entretanto, o Nacional Popular aliado à história contínua, linear e progressiva engendra identidade, pois essa história exclui a diferença temporal, a alteridade interna que a constitui como formação social e a alteridade temporal, substituindo-a por uma temporalidade una e homogênea e resgatando a concepção de cultura da vertente romântica e ilustrada.

Pensar com Foucault sobre as lutas tradicionais de dominação e exploração, que remetem às lutas de formas de assujeitamento, de submissão da subjetividade, implica concluir com Peter Pelbart sobre a necessidade de resgatar a lógica da multiplicidade, como ele próprio diz:

“A multidão, concebida como um corpo biopolítico coletivo, nos seus poderes de constituir para si comunidades múltiplas, desenha assim novas possibilidades de relação com a alteridade. Para dizê-lo em termos mais filosóficos: não mais pensar segundo a dialética do Mesmo e do Outro, da Identidade e da Diferença, mas resgatar a lógica da Multiplicidade. Arrisquemos o exemplo poético: Fernando Pessoa reivindicava o direito de experimentar todos os Outros que o habitavam ou rodeavam, e a essa experiência de metamorfose múltipla deu ele o nome de outramento. O outramento não é dicotômico ou

binário, mas plural, mutante, antropofágico. Não se refere ao meu direito de ser diferente do Outro ou o direito do Outro de ser diferente de mim, preservando em todo caso entre nós uma oposição, nem mesmo se trata de uma relação de apaziguada coexistência entre nós, em que cada um está preso à sua identidade feito um cachorro ao poste. Trata-se do direito de diferir de si mesmo, de se descolar de si, desprender-se da identidade própria e construir sua deriva ao acaso dos encontros e das hibridações que a multidão nos propicia. É uma lógica inteiramente distinta daquela que a subjetividade moderna nos propõe, na sua dialética (nacional ou colonial) que essencializa o Outro para, negando-o, constituir-se a si. É uma outra subjetividade, pós-colonial, pós-nacional, pós-humanista, pós-identitária. Subjetividade multitudinária, processual, aberta à sua dimensão de alteridade e itinerância própria.”³⁹

Lia do Itamaracá, conforme relato de Goretti (irmã de Beto Hees, seu produtor), é semianalfabeta e carrega consigo a tradição da cultura oral, propiciando pela sua prática de cirandeira, ou mestre de ciranda, a todos que experimentam participar de sua proposta a possibilidade de metamorfose, de outramento, da pluralidade; o direito de diferir de si mesmo, seja experimentando os outros que há em nós mesmos, seja experimentando estados alterados de consciência, estados numinosos, espaço de vivências profundas, que a roda e o rodar propiciam. Como bem relata uma participante: “*Quando a Lia canta e encanta a dança, uma negra sai de dentro de mim e minha italianice vai pro brejo*”.⁴⁰

Esse diferir de si mesmo não implica nenhuma negação da constituição de si, nenhum preconceito para júbilo branco, apenas é pura afirmação do devir, pura intensidade aberta à alteridade. Aqui é o ocidentalizado que termina contaminado em corpo e alma pela lógica africanizante — uma bricolage das formas culturais.

Nesse sentido, iluminando a questão sobre a cultura popular, Eric Havelock⁴¹ assinala a importância da música, dança e poesia nas culturas orais das sociedades pré-letradas da Grécia Antiga, cujo ethos efetiva-se por essas práticas. Práticas corporais (voz

³⁹ PELBART, Peter. *A vida capital: ensaios de biopolítica*. SP: Iluminuras, 2003, p. 126.

⁴⁰ Depoimento de uma participante de um evento de ciranda.

⁴¹ HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. RJ: Paz e Terra, 1994.

e corpo), dispositivos de recordação, exercem papel essencial na transmissão da tradição e impulsionam as performances da poesia, música e dança. Trata-se de uma memória coletiva, pois que em sua “forma e substância é orientada para o outro”⁴², no sentido em que o outro é parceiro e não mera audiência, é um outro que compartilha de um código cultural. Memória cultural⁴³ como composição coletiva, memória oral, recordando enunciado extenso e coerente relativo à informação cultural acumulada. Memória presidida pelo prazer rítmico da mímica e dança, impulsionadas pelas emoções suscitadas em apoio à rememoração⁴⁴.”

A estocagem verbal, associada às respostas motoras do prazer do ritmo, tem como função social a fixação e compartilhamento das memórias, tanto verbal quanto corporal. A dança funcionaria como uma memória do gesto, memória corporal engatando automatismo locomotor, tal como no canto a palavra engata, pelo ritmo, a mnemônica.

“A arte da palavra metrificada vai exigir a invenção de outros prazeres, a fim de complementar aqueles que já acompanham o uso da linguagem per se. Pois o grau de memorização então exigido, para reter palavras numa sucessão fixa, requer um novo tipo de esforço mental.

O prazer necessário concomitante se apercebe na operação do próprio ritmo. O discurso rítmico envolve uma modulação repetitiva dos movimentos da boca. Esta dança, por assim dizer, efetuada em frações de segundos, pela manipulação combinada de laringe, língua, dentes e palato, pode, ademais, ser acentuada por um movimento paralelo do corpo, quase sempre imperceptível, mas passível de reativação ao corporificar-se em mímica e dança, com braços e pernas associados de forma plena ao torso no desempenho de movimentos que acompanham o ritmo da boca e se desenvolvem em paralelo com este. Por fim, tornou-se possível inventar instrumentos — o tambor, as cordas, a flauta — que, manipulados por um recitador ou um acompanhante, reforçariam ainda mais os ritmos já descritos.

⁴² Idem, ibidem, p. 26.

⁴³ Idem, ibidem, p. 120.

⁴⁴ Idem, ibidem, p. 131.

Não careço de defender a existência de um prazer instintivo sentido no ritmo. É um dado de observação comum. De fato, a possibilidade de êxtase rítmico pode sugerir que os prazeres rítmicos, dentre todas as gratificações possíveis, são os mais completos. De qualquer modo, embora tenhamos, até agora, considerado o metro como um esquema para reter as palavras numa ordem fixa, de modo a congelar, por assim dizer, um determinado pronunciamento, e portanto um determinado sentido, os usuários do metro na cultura oral tinham muito maior consciência das emoções extáticas que acompanhavam essa função. E com todo o direito, podemos dizer, pois, enquanto a função informativa era socialmente útil, as emoções suscitadas em apoio à memorização eram imediatamente sensíveis ao indivíduo que ouvia e ao poeta que as manipulava. Na medida em que a dança e a melodia se acrescentavam ao desempenho, a consciência do prazer era reforçada. Não nos deve surpreender, pois, o fato de que Homero, nas notícias incidentais sobre a atuação dos bardos que ocorrem em seus poemas, dá mais atenção a seu poder de suscitar emoções do que a sua autoridade didática. Hesíodo, como vimos, tenta racionalizá-lo, argumentando com o ensinamento que as Musas tornam acessível; mas também ele enfatiza repetidamente o prazer que elas dão.”⁴⁵

Ao mesmo tempo, Paul Connerton, pretendendo destacar como a recordação atua nas sociedades⁴⁶, sublinha duas áreas distintas da atividade social: cerimônias comemorativas e práticas corporais. Por um lado, a memória coletiva, transmitida e preservada por performances rituais cuja encenação ou reencenação envolve mímese gestual, substrato corporal; de outro lado, incluindo o passado no presente, as práticas corporais, fundamento da memória, são sedimentadas no corpo. Aglutinando a cooperação dos reflexos motores, ritmos e a poesia oral, configura-se para o autor o que ele chama memória-hábito⁴⁷, mecanismo de recordação, cujo sentido se encontra sedimentado na conformação corporal. As práticas corporais que as performances rituais

⁴⁵ Idem, ibidem, p. 131 e 132.

⁴⁶ CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*. Portugal, Caieiras: Celta Editora, 1993.

⁴⁷ Idem, ibidem, p. 43.

ensejam possibilitam a transmissão e preservação das memórias coletivas: trazem à tona o passado sedimentado no corpo, cujo ritmo propicia os reflexos motores corporais. A memória coletiva, imagens do passado e conhecimento recordado são transmitidos e conservados, segundo ele, por performances rituais, cuja performatividade “está também codificada nas atitudes do corpo, nos gestos e movimentos (...). Nos ritos, dá-se ao corpo a postura e os movimentos apropriados através das ações prescritas (...) Estes atos performativos são maneiras particularmente eficazes de ‘dizer’ por serem inequívocas e materialmente substancializadas. E a elementaridade do repertório, do qual estes ‘dizeres’ são retirados, torna simultaneamente possíveis o seu poder performativo e a sua eficácia como sistemas mnemônicos.”⁴⁸

Laban elaborou pensamento sobre a gestão complexa da verticalidade, definindo e indicando a dança como disposição perceptiva e dos afetos – o que ele denomina “poema de esforço” –, ativando e mobilizando uma memória corporal. Annie Suquet, baseada em H. Godard, R.L.Schultz e R.Fertis respectivamente, afirma: a memória corporal se encontra inscrita na modelagem plástica dos tecidos; as fibras nervosas constituiriam seu registro corporal, moldando as particularidades posturais de um indivíduo.⁴⁹

Michel Serres dirá que o corpo é suporte e transmissão da memória; que o inconsciente é o corpo e que as recordações encarnadas se encontram no reservatório inconsciente.⁵⁰ Nietzsche, para quem toda memória é necessariamente carnal, enfatizará o papel da educação da memória.⁵¹

⁴⁸ Idem, ibidem, p. 72.

⁴⁹ SUQUET, Annie. “Cenas, traço, o corpo dançante: um laboratório da percepção” In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges (dir.). *História do corpo. Vol. 3: As mutações do olhar. O século XX*. Petrópolis: Vozes, 2008.

⁵⁰ SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. RJ: Bertrand Brasil, 2004.

⁵¹ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. SP: Companhia das Letras, 1993.

CAPÍTULO 3

HISTÓRIA DO CORPO

“Vupe quem será que baixou?”

Penumbras estremecem na chegada das asas africanas.”

Lélia Coelho Frota, “Quatro ex-votos do anjo negro”

As novas práticas de controle do corpo, convenientes às normas da sociedade industrial e burguesa, são gestadas desde o século XIX e, vinculadas à disciplina do trabalho e à moralidade do ascetismo produtivo, visam à criação de regras para o uso do corpo, contenção do gesto e normas de civilidade com vistas à eficiência militar ou econômica.

Assim, em meados do século XIX, na Europa, surge a Ginástica Científica, que se fundamenta originalmente na Física e na Biologia, desdobrando-se em seguida para a Anatomia e Fisiologia, para culminar nas ominosas projeções da Eugenia. Ela se propõe como pedagogia do gesto para a educação do corpo. Inicialmente, difunde-se genericamente como Movimento Ginástico Europeu, espalhando-se pela Alemanha, Suécia, Inglaterra e França. Construindo-se a partir das relações cotidianas, dos divertimentos e festas populares, dos espetáculos de ruas e de circo, contrapõe-se em seguida a esses elementos para se estabelecer como princípio de ordem, disciplina e normas de bem viver, organizador do cotidiano.

A sociedade capitalista do século XIX lança mão da ideologia cientificista para justificar a noção de economia de energias e nortear o cotidiano urbano, industrial e militar. Tributária dessa mentalidade se constitui, então, a Ginástica, que deve ser um princípio de normas físicas e morais, ordenador e disciplinador do cotidiano, estendendo-se ao conjunto da população urbana. Pedagogos, higienistas e médicos afirmam a necessidade de sua prática sistemática contra os excessos do corpo advindos da liberdade da condição dos artistas, sejam de circo ou das artes cênicas. Contrapondo a ideia do uso do corpo como entretenimento, à ideia de que a atividade física fora do mundo do

trabalho deve ser útil ao trabalho, o Movimento Ginástico Europeu objetiva regenerar a raça e promover a saúde de uma sociedade marcada pelo alto índice de mortalidade e doenças, sem alterar as condições de vida e trabalho⁵².

O corpo exercerá sua força com movimentos reforçadores e daí advirá sua eficácia. Já no final do século XVIII e início do XIX, manivelas e polias são usadas como resistências sobre as quais o corpo deve agir. Uma nova concepção do próprio trabalho corporal se impõe: além da eficácia do movimento, atribui-se uma geometrização de suas distribuições e ao mesmo tempo passa-se de uma pedagogia da atitude a uma pedagogia do corpo.

As táticas pedagógicas transformam-se. Invertendo o modo de aplicação, com um sistema de ações geometrizadas no espaço, cria-se uma disciplina gestual, e, no começo do século XIX, os novos aparelhos que orientam a ação são acompanhados por “ginásticas escolares que exploram a fragmentação e seriação dos movimentos em situações coletivas, onde cada exercício se torna uma unidade superposta e sincrônica”.⁵³

Não apenas o gesto que corrige corresponde a uma “tática disciplinar”, diz Vigarello. Domínio e controle interiorizados predominam, solicitando a participação do próprio sujeito. Trata-se de um trabalho de domínio de si, que se aprende a exercer sobre si mesmo. Táticas que consolidarão todo um sistema de coações e liberdades.

Para a burguesia no poder, obsediada pela transparência no comércio de bens e dos homens, ser “natural se torna uma virtude”⁵⁴, e toda cosmética do século XIX herdará essa moral da aparência sincera. Desembaraçada da opacidade, a pele do rosto se torna um lugar de manifestação de afeto, em que se refletem todas as impressões interiores. Índice de uma boa saúde e de uma boa consciência, a qualidade de brancura da epiderme junta-se à da expressão verdadeira, e tudo o que antes era escondido torna-se visível.⁵⁵ Assim se impõe o conformismo e a respeitabilidade burguesa, não só como efeito do nivelamento democrático, mas como resultado da ânsia de transparência do natural e espontâneo, ânsia de se livrar do mistério. Perrot insiste: “o corpo burguês luta contra si

⁵² SOARES, Carmem. *Imagens da Educação no Corpo*. Campinas: Editora Autores Associados, 1998.

⁵³ VIGARELLO, G. “Panóplas corretoras, balizas para uma história”. In: SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. *Políticas do corpo*. SP: Estação Liberdade, 1995, p. 35.

⁵⁴ PERROT, Philippe. *Le travail des apparences*. Paris: Éditions du Seuil, 1984, p. 139.

⁵⁵ Idem, ibidem, p. 140.

mesmo, a fim de apaziguar ou reter os outros si-mesmos que ele contém para não os traduzir, não os trair.”⁵⁶

Sempre austera, a silhueta masculina denunciara essa preocupação. O uniforme, paradigma da vestimenta masculina, lhe dará sentido, função e destinação, referindo-se a um estatuto, uma atividade ou um pertencimento.⁵⁷ Já a mulher, representando seu marido ou amante, tem a imagem de inútil, objeto de consumação pura no seu porte talhado pelo espartilho, nas ancas estufadas pela “criolina” – nada que neutralize seu corpo significativo. Quanto à maquiagem, deve se fazer natural; imitar ou simular a natureza.

No século XIX, por sua versatilidade, excentricidade e inutilidade, a moda feminina se opõe à masculina, signo do trabalho, da economia e da igualdade, que tem o uniforme como hábito significativo de um pertencimento. A vestimenta feminina, assim como a maquiagem, não traz consigo nenhuma revelação ou verdade, a não ser a de ser moda, uma linguagem que remete a si mesma, tautológica. Ameaçado pela doença, fadiga, experiência, sofrimento, tempo e vida, o ideal feminino não tolera engajamento, e a maquiagem deve apagar toda ideia de percurso que pode macular a brancura do corpo feminino.

O século assimila a exigência do corpo sem marca, negação do trabalho, signo do ócio. O corpo masculino será o único a ser marcado, aquele que tem direito à memória, cujas marcas testemunham seu passado.⁵⁸

Desenvolvendo a crítica da modernidade e descrevendo as mutações que ocorreram desde fins do século XIX, como as renovações científico-tecnológicas e transformações no cenário mundial, Nicolau Sevcenko⁵⁹ destaca o papel dessas inovações a modelar uma nova sensibilidade, forjada também pelos fenômenos da industrialização e urbanização crescentes. Sublinha a falência dos códigos advindos do século XIX, para representar o ser e as coisas: na celebração da nova ordem, a palavra, a razão e a

⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 141.

⁵⁷ CHAPONNIÈRE, Corinne. *Le mystère féminin ou vingt siècles de déni de sens*. Paris: Olivier Orban, 1980, p. 189.

⁵⁸ Idem, *ibidem*, p. 194.

⁵⁹ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. SP: Companhia das Letras, 1992.

consciência perdem sua condição preponderante para a ação e seus efeitos sensoriais e emocionais, transformando a experiência da metrópole: “A emergência das grandes metrópoles e seu vórtice de efeitos desnorteadores, (...) seus relevos desconexos, sua escala extra-humana e seu tempo e espaço fragmentados, sua concentração de tensões, dissipam as bases de uma cultura de referências estáveis e contínuas”⁶⁰.

A disseminação, e mais tarde a democratização, do uso do automóvel, do avião, dos eletrodomésticos etc., propaga outros ritmos e desestabiliza os sentidos, fazendo da mudança constante sua referência permanente e fragilizando o indivíduo na sua dimensão consciente.

*“A experiência social da metropolização se funda na supremacia da tecnologia moderna, mas o efeito de aceleração dos fluxos traz consigo o contraponto paradoxal de desmobilização das formas de consciência herdadas de um mundo milenarmente sedentário. No novo mundo da velocidade, da vertigem e da máquina, o latejamento dos corpos, os reflexos dos nervos e músculos são mais compatíveis com os novos ritmos de ação, que demandam por isso reajustes da razão; (...) a máquina afinal alimentava mais desejo pelo corpo humano do que podia presumir a ingenuidade da consciência”.*⁶¹

Rompendo com as referências e fragmentando a experiência, o processo de modernidade consolida a relevância da ação e do engajamento físico, tornando o corpo e as modalidades do movimento ponto de inflexão das práticas políticas. Ao opor o mundo da palavra e da consciência ao mundo da inconsciência e mobilização dos sentidos, a década de 1920 assiste à promoção e aperfeiçoamento dos rituais coletivos: comícios, festas públicas e o nascimento dos esportes de massa, como corridas automobilísticas e o futebol. No entanto, o surto da propagação esportiva não se restringe ao circuito do movimento coordenado das massas, acarretando e difundindo também a necessidade do desenvolvimento das aptidões físicas individuais e fazendo proliferar novas modalidades: “provas pedestres, náuticas, ciclistas, motociclistas, provas de natação, nado coordenado,

⁶⁰ Idem, ibidem, p. 32.

⁶¹ Idem, ibidem, p.73.

saltos ornamentais, provas de tiro, esgrima, polo, boxe, luta romana, ginástica sueca, ginástica com aparelhos, ginástica rítmica, demonstrações coletivas, beisebol etc. (...)”⁶².

A politização do cotidiano, pela ampla mobilização e excitação das massas, e o adestramento do corpo se estendem e também deslocam a noção de lazer e descanso, antes do âmbito privado, desenvolvendo novos hábitos e práticas cotidianas no espaço público: “esporte, dança, (...), cinema, shopping, desfiles de moda, chás, confeitarias, cervejarias, passeios, excursões, (...), corridas de cavalo, de bicicleta, motos, carros, (...), marchas, acampamentos, (...), parques de diversão, boliche, patinação, (...), massagens, saunas, (...)”⁶³.

Essas práticas estilham igualmente as referências identitárias, simbólicas ou imaginárias, promovendo novos ideais de beleza feminina e masculina. No âmbito da moda, Poiret, desde 1908, lança roupas leves e retilíneas. Ao ideal feminino que identifica a mulher com a mãe, contrapõe a figura magra, longilínea, esbelta, de aspecto jovial; um modelo andrógino, em que desaparecem seios e quadris. Os modelos de roupas do XIX – saias longas e mangas bufantes – tornam-se incompatíveis com as novas práticas esportivas, como, por exemplo, o ciclismo, que requer espaço para o movimento de pernas e braços.⁶⁴ O desenvolvimento dos esportes difunde o uso das roupas esportivas também para os homens, que substituem a casaca pelo short e pulôver e abolem as barbas e bigodes. Com aspecto jovial, homens e mulheres têm sua aparência estandardizada.

O corpo singular e o corpo social, alvo estratégico das práticas políticas e culturais, são tomados como máquinas de produção e criação de energia: “o corpo humano em particular e a sociedade como um todo são também máquinas, autênticos dínamos geradores de energia. Quanto mais se aperfeiçoassem, regulassem, coordenassem esses maquinismos, tanto mais efetivo seria o seu desempenho e mais concentrada sua energia potencial”⁶⁵.

Após a Grande Guerra, configura-se a ideia de guerra total, investindo no corpo social, tomado como máquina, que encadeia e promove a ordem e a estabilização, não

⁶² Idem, *ibidem*, p.44.

⁶³ Idem, *ibidem*, p.33.

⁶⁴ DURAND, José Carlos. *Moda, luxo e economia*. SP: Babel Cultural, 1988.

⁶⁵ SEVCENKO, Nicolau. *op.cit.*, p. 45.

mais pela persuasão, mas pela ampla mobilização das massas, concatenando os vínculos entre a fábrica, os lares, a administração, e os meios de transporte e comunicação.

Criando novos usos do corpo, novos códigos dos gestos, o adestramento dos corpos produzirá o

*“Homem-máquina, máquina personalizada, mulher-energia, energia erotizada, máquina e energia transformando os ritmos e condições de vida e os seres humanos se metamorfoseando por automatismos sobrepostos, ativando seus impulsos, nervos e músculos, até romper o cerceamento de valores e preceitos que restringiam as condutas e temperavam as aspirações liberando uma crisálida moderna, com gestos ágeis, roupas leves de corte militar, o cigarro no canto da boca e o desejo irrefreável de se fundir numa força colossal, uma massa devastadora que em avalanche sepulte o velho mundo e redesenhe um novo à sua imagem.”*⁶⁶

Nessa primeira guerra tecnológica, o Estado faz um investimento pesado na concentração da industrialização/cartelização e internacionalização da economia, utilizando as mais sofisticadas formas de transporte e comunicação. A mobilização do grande *front* de guerra provoca a uniformização dos padrões horários e a própria guerra serve como gigantesca máquina de aperfeiçoamento técnico-científico, que propicia a consolidação do capitalismo.

Política e culturalmente, há um investimento, de cunho conservador, no *front* interno, com a condensação das massas, atuando na produção coletiva. A cidade totalizadora e totalitária é projetada para integrar as classes numa hierarquia centralizadora, almejando o aliciamento das massas contra as possíveis dissipações que poderiam pôr em risco a máquina funcional, cuja produtividade advém do gerenciamento e homogeneização coletivos.

Em *Corpo e História* (⁶⁷), Denise Bernuzzi de Sant’Anna assinala haver, após a Segunda Guerra, uma apologia do bem-estar, que se agudiza a partir da década de 60 com

⁶⁶ Idem, ibidem, p.87.

⁶⁷ SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. “Corpo e História”. In: *Cadernos de Subjetividade*. SP, Vol.3, nº 2, set/ fev 1995.

os movimentos de liberação, ganha legitimidade e transforma-se em regra, subsumindo todas as áreas da sociedade, desde a publicidade e o trabalho até as relações conjugais.

Exaltando o esporte e a propagação da ideia de uma maior flexibilidade do corpo, pensamento e psiquismo, uma nova estratégia para o controle dos corpos revela-se. “A secular ambição de conhecer, manipular e controlar o corpo, várias vezes mencionada neste artigo, não se limita, portanto, à esfera científica e nem se dirige unicamente à fisiologia. Tal ambição abarca o psiquismo e o orgânico, a ciência e o imaginário, a tecnologia e a sociedade. Ela se associa a valores e justificativas que se modificam no decorrer dos anos e de acordo com as culturas”⁽⁶⁸⁾, afirma Sant’Anna.

A estratégia de controle dos anos 60, decorrente de tendências advindas do início do século, embora implicando e supondo o corpo em movimento, agora investe no indivíduo de modo a instigá-lo a ter um domínio e cuidado de si para que possa estender suas forças psíquicas e corporais. Isso propicia uma subjetividade inconstante e em perpétua expansão, sempre em busca de novas experiências, como que estilhaçando, dessa forma, identidades fixas. Tal como explica a autora, produz-se uma espécie de “subjetividade à la carte”, baseada nos níveis de satisfação pessoal.

Nesse sentido, ao problematizar a contemporaneidade, Richard Sennet⁶⁹ discute a passividade e o cerceamento tátil que aflige o ambiente urbano, tomado pelos projetos arquitetônicos dos mais modernos edifícios, condenando a experiência corporal à privação sensorial e entorpecendo os sentidos. Se na modernidade a experiência da velocidade faz do espaço um lugar de passagem e deslocamento e o movimento autônomo vê diminuir a experiência sensorial, encontramos-nos diante de uma crise tátil: deslocar-se ajuda a dessensibilizar o corpo. Desacelerar será pois uma forma de resistência, e o corpo amortecido não experimenta vinculação. Recuperar a tradição e seu ritmo, por meio de rituais, música e dança, amplifica o compromisso entre os participantes, e sua consequente vinculação, por meio dos gestos corporais, restitui a conexão entre as pessoas, fazendo com que se importem umas com as outras e captem a

⁶⁸ Idem, *ibidem*, p. 255.

⁶⁹ SENNET, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. RJ: Record, 2001.

diferença alheia. Por meio da dança, recupera-se a tatilidade e capacita-se as pessoas a expressarem fisicamente seus afetos.

Promovendo a “cultura da diferença”, maio de 68 assiste à exigência de “decifrar os corpos e de decodificar todo o complexo de informações por eles emitidos”⁽⁷⁰⁾, que, associada à tecnologia, incide sobre todos os âmbitos da sociedade: o mercado, a medicina, a farmacêutica, a psicanálise, a mídia etc. Isso leva à expansão das técnicas de autoconhecimento e autodiagnóstico, por meio de testes de rendimento físico periódicos, que atingem não só clínicas e hospitais, mas se estendem ao esporte e lazer.

Relevante será o contínuo e constante diálogo com o corpo para medi-lo e controlá-lo, visando a relação que o indivíduo pode estabelecer consigo, preponderantemente para estudar a possibilidade de obtenção de prazer. Essa obsessão sobre a informação do corpo revigora em outros termos o antigo dualismo pensamento/corpo, excluindo da história aqueles que não tiverem acesso a essa decifração do corpo, transformado em pura linguagem, meio e mensagem. Estendendo e expandindo a percepção e satisfação, essa revolução subjetiva se sofisticava nas décadas seguintes, e o corpo torna-se um “sensível” para as ciências humanas.

De um lado, revolução cultural e ambição de liberação; de outro, o poder ou saber investindo e reabsorvendo essas transformações; intensificando, sofisticando e produzindo novas estratégias de controle do corpo singular e coletivo. Em *Corpos de Passagem*⁷¹, Santa’Anna reflete sobre a atual valorização do corpo humano, seja pela mídia, seja no âmbito científico ou do mercado, tendo como objetivo abrir espaço para a invenção das relações e condutas resistentes à desertificação da vida. Temas como obesidade, embelezamento, práticas de conforto e prazer, códigos do corpo, natural e artificial, além de discussões bioéticas e controle de motricidade, juntam-se à abordagem da autora. Ela discute como as manipulações do corpo que hoje moldam a subjetividade podem intervir na criação de seres que prescindem da dominação e se lançam no potencial criativo, aproximando-se da arte e possibilitando novas relações de composição entre os diferentes, de modo que singularidades unam-se ética e esteticamente.

⁷⁰ Idem, ibidem, p. 257.

⁷¹ SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem*. SP: Estação Liberdade, c 2001.

Lia do Itamaracá, remanescente da cultura oral, em sua atuação profissional e artística, tanto como merendeira quanto como cirandeira, organiza e alicia a comunidade para atividades pedagógicas em seu “Espaço de Lia”. Promotora de ações educacionais e culturais, propicia o jogo democrático, combate o racismo e a discriminação, na perspectiva da reelaboração e reeducação étnico-racial. Sua atuação assume papel mediador na interação entre dois mundos, o da classe dominante e o da classe subalterna, como quer Ginzburg, por meio de fenômenos libertários como o da prática da dança – prática corporal a favor de uma ética e de uma estética da sociabilidade, que Lia possibilita e cria com seu devir lúdico.

CAPÍTULO 4

DANÇA E TEATRO

A) Dança

Parte integrante do ethos festivo e religioso⁷², da cultura e identidade brasileira, insistentemente descrita desde a carta de achamento de Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manoel, de Portugal⁷³, a dança é tematizada pelos viajantes e cronistas dos séculos XVII, XVIII e XIX.

Uma pré-concepção de raça e cultura preside a ótica dos missionários naturalistas, viajantes e cronistas estrangeiros que aportavam no Brasil no século XIX. Impregnados pela cultura europeia, racionalista e protestante⁷⁴, seus julgamentos morais e valoração frequentemente denunciam o choque cultural que experimentaram ao observar as culturas indígenas e negras, miscigenadas às culturas portuguesas. É o caso dos naturalistas bávaros Spix e Martius, quando diferenciam as classes sociais e constataam a inferioridade dos negros dizendo: “Pelo canto e pelo som do instrumento, o brasileiro é facilmente estimulado a dançar e exprime a sua jovialidade nas sociedades cultas com delicadas contradanças; nas classes inferiores, porém, ela se manifesta com gestos e contorções sensuais como as dos negros”⁷⁵. Também reconhecem como brancos e menos humanos os índios:

“Depois de fartas libações de cachaça que eles, como todos os índios apreciam apaixonadamente, tornaram-se confiante e excitados, e executaram as suas danças à noite, num lugar aberto, não distante da Fazenda Guidoal. Já antes haviam despertado em nós sentimentos melancólicos sobre a degeneração

⁷² AMARAL, Rita. *Xirê: O modo de crer e de viver no Candomblé*. RJ; SP: Pallas: EDUC, 2002, p. 60, 63.

⁷³ TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil Colonial*. SP: Art Editora, 1988, p. 14.

⁷⁴ SCHWARCZ, Lilian Moritz. “Viajantes em meio ao Império das festas”. In: Jancsó, István e Kantor Íris (org.). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. Vol. II. SP: Imprensa Oficial, 2001, p. 605.

⁷⁵ SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil*. Vol. I, BH: Livraria Itatiaia, 1981, p. 57.

do humano neles, o porte baixinho, o pardo avermelhado da pele, o cabelo negro de carvão solto e desgrenhado, o formato desagradável da cara larga, angulosa, e os olhos pequenos, oblíquos, inconstantes, finalmente o andar de passos curtos, esquivos, desses homens das selvas. E, então, pelo caráter tristonho dessa festa, na escuridão da noite a nossa impressão de pena ainda era maior. Os homens puseram-se lado a lado em fila; atrás deles puseram-se igualmente em fila as mulheres. Os meninos aos dois ou três, abraçaram-se e aos pais. As meninas agarravam-se por trás às costas da mãe. Nessa atitude puseram-se eles a cantar o triste `Han-jô-ha, há-há-há`. Com emoções melancólicas foram repetidas várias vezes a dança e a cantiga, e ambas as fileiras avançavam lentamente, num compasso de três tempos. Nos primeiros três passos colocam o pé esquerdo à frente e inclinam-se à esquerda; no primeiro e terceiro passos batem com o pé esquerdo, no segundo com o pé direito; nos seguintes três passos colocam no primeiro e no último passos o pé direito à frente e se inclinam à direita. Deste modo movimenta-se alternadamente, com pequenos passos, um pouco mais para diante. Logo que o tema musical se conclui, recuam primeiro as mulheres com as meninas, e depois os homens com os meninos, como que em uma fuga desordenada. De novo se colocam em posição e repetem a mesma dança (...)

Quanto mais se prolongava a dança dos Puris, tanto mais se excitavam eles, e tanto mais alto elevavam as vozes. Mais tarde, passaram de uma toada para outra, e a dança pouco a pouco tomou feição diversa. As mulheres começavam a remexer os quadris fortemente, e impeliam ora para frente, ora para trás, e os homens davam umbigadas; incitados pela música, pulavam fora da fila, para saudar, desse modo, aos assistentes. Uma vez deram com tal violência o encontrão num de nós, que este foi obrigado a retirar-se quase sem sentidos com tal demonstração de alegria, pelo que o nosso soldado se postou no lugar, para dar a réplica da umbigada, como é de praxe. Esta dança, cuja pantomima parece exprimir o ato sexual tem muita semelhança com o batuque etiópico, e talvez tenha passado dos negros para os indígenas americanos.”⁷⁶

⁷⁶ Idem, ibidem, p. 227 e 228.

Em *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, Jean-Baptiste Debret, que permaneceu no país ao longo de 15 anos, distingue o espaço das festas oficiais e o das populares. Referindo-se à cupidez dos traficantes de escravos, indica as condições em que se dão as danças, além das festas:

*Impressionados com essa perda de homens que encarecia demais o preço dos escravos, os traficantes sentiram a necessidade de embarcar menos negros de cada vez e de tratá-los mais humanamente; desde então, com efeito, permite-se-lhes a consolante distração de subir diariamente ao tombadilho, cujo ar puro os predispõem a dançar de vez em quando ao som de uma música que, apesar de sua mediocridade, os encanta ainda, principalmente quando existem negras dançarinas. Noutros dias, essa distração é substituída por exercícios violentos que os estimulam de um modo geral; entretanto se alguns se mostram exageradamente tristes, forçam-lhes a chicotes, a participar da alegria geral, tristes ou alegres, continuam acorrentados uns aos outros, a fim de evitar revoltas ou suicídios voluntários (sic) pelo mergulho no mar.*⁷⁷

As danças também acontecem na rua do Valongo, no Rio de Janeiro, no mercado de negros: “Nesse mercado, convertido às vezes em salão de baile por licença do patrão, ouvem-se urros ritmados dos negros gritando sobre si próprios e batendo o compasso com as mãos; essa espécie de dança é semelhante à dos índios do Brasil”⁷⁸.

Diferentemente, instalados em sua própria casa, ciganos proprietários dançam à moda europeia:

“O cigano consagra grande parte de sua fortuna à gastronomia e à dança, seus prazeres prediletos. Um belo luar, uma festa religiosa, ou um de seus numerosos patronos (cada qual tem quatro pelo menos) são pretextos para orgias, de que se valem exclusivamente para se entregarem à embriaguez. Nesse banquete confuso bebe-se à saúde dos santos, do papa, dos antepassados e dos amigos falecidos. O progresso da bebedeira entre os assistentes aumenta-lhes a ternura e os leva a se recordarem dos favores prestados mutuamente e a se

⁷⁷ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, Tomo I, BH: Livraria Itatiaia, 1978, p. 254.

⁷⁸ Idem, ibidem, p. 258.

*agradecerem uns aos outros com lágrimas nos olhos; à cena teatral sucedem, repentinamente, cantos entrecortados de clamores de alegria, como prelúdio às suas danças lascivas. O canto é monótono e desafinado; preferem o ritmo lento do cântico com o coro dos convivas. Ouvido inicialmente com o mais respeitoso silêncio, é logo aplaudido com furor. A dança é um sapateado à moda inglesa. A chula e o fandango são as duas danças em que melhor brilham a flexibilidade e a vivacidade do dançarino, o qual termina os seus passos com atitudes de mais a mais vultosas, entre os aplausos gerais.”*⁷⁹

Festas de Natal e de Reis são ocasiões em que a dança está presente:

*“A véspera do dia de Reis é igualmente festejada. Com efeito, grupos de músicos organizam serenatas de baixo do balcão de seus amigos, os quais em troca os convidam a subir para tomar algum refresco e continuar o concerto no salão até de madrugada. Para a classe inferior composta de mulatos e negros livres, essa noite constitui um carnaval improvisado; fantasiados, em pequenos grupos escoltados por músicos, percorrem as ruas da cidade e, quando a noite é bela, prolongam sua excursão pelos arrabaldes onde acabam entrando numa venda e aí ficando até o nascer da aurora. Outros, ao contrário, preferem organizar pequenos salões de baile, onde se divertem ruidosamente, dançando uma espécie de lundu, pantomima indecente que provoca os alegres aplausos dos espectadores, durante toda a noite.”*⁸⁰

As classes médias e altas, juntamente com outros proprietários rurais, divertem-se em suas usinas de açúcar ou plantações de café:

“Quanto aos artífices, reunidos na casa de seus parentes ou amigos, proprietários de sítios vizinhos da cidade, aproveitam essas festas para gozar em liberdade os prazeres que essas curtas e poucos dispendiosos excursões lhes permitem. Basta-lhes com efeito mandar levar sua esteira e sua roupa pelo seu

⁷⁹ Idem, ibidem, p. 265.

⁸⁰ Idem, ibidem, Tomo II, p. 240.

escravo. À noite, à hora de dormir, as esteiras desenroladas no chão, cada qual com seu pequeno travesseiro forma leitos de emergência distribuídos pelas três ou quatro salas do rés-do-chão, que constituem uma resistência desse tipo. No dia seguinte, ao romper o dia, ergue-se o acampamento e os mais ativos se preparam para ir passear ou banhar-se nos pequenos rios que descem das montanhas vizinhas. O exercício da manhã abre o apetite. Volta-se para almoçar, mas inventam-se divertimentos mais tranquilos para o momento do sol forte até uma hora da tarde quando se janta. De quatro a sete dorme-se e, depois da Ave Maria, dança-se durante toda a noite ao som do violão. Deliciosos momentos de fresca, empolgados pelos velhos na narrativa de suas aventuras do passado e pelo moços em dar origem alguns episódios felizes, cuja recordação encantarão um dia a sua velhice.”⁸¹

A festa oficial é também descrita. A 22 de janeiro de 1918, oferecida pelo rei, no Palácio de São Cristóvão, para festejar a nova princesa real, é faustosamente arquitetada, com touradas e bailados. O pretor Louis Lacombe encarregou-se das danças de caráter e das que entremeavam apresentações militares e teatrais. Debret descreve-as:

“Da reunião dos diversos corpos de ofícios nasceram as danças de caráter. Todas haviam sido especialmente ensinadas por professores pagos pelos dançarinos. Eram esses pequenos elencos em número de cinco. O primeiro compunha-se de jovens comerciantes fantasiados de antigos guerreiros espanhóis; o segundo, de ourives vestidos de asiáticos; o terceiro de marceneiros fantasiados de curlandeses; o quarto, de sapateiros fantasiados de espanhóis modernos, e as mulheres de ninfas; e o quinto, de caldeireiros vestidos de caboclos. Cada corpo de dança tinha seu carro e sua música de acordo com o caráter de sua indumentária. O primeiro a entrar foi o carro de Netuno; nele podia se ver, pintada de cor de carne, a estátua colossal do Deus, sentado no centro de uma enorme concha prateada, sustentada por animais marinhos que, jorrando água de todos os lados, regavam perfeitamente o terreno percorrido. Dois cavalos grotescamente ajazados puxavam a passo essa máquina hidráulica

⁸¹ Idem, ibidem, Tomo II, p. 162.

cuja rodas se escondiam mais ou menos entre grinaldas de tule prateado. Acompanhava-o um cortejo dançante de caboclos, coberto de enormes tucanos de penas. O carro, depois de atravessar a arena várias vezes e de esvaziar o seu reservatório, desapareceu majestosamente. Preparado assim o terreno, viram-se entrar, sucessivamente, os carros todos, formando uma fila que se dirigiu para o lado direito do recinto a fim de dar-lhe a volta. Cada conjunto de dançarinos, acompanhado de seus músicos, agrupava-se no seu carro respectivo e saudava mais particularmente a Corte ao passar pelo camarote em que ela se encontrava. Tendo percorrido toda a arena, colocaram-se todos em ordem de batalha, avançaram de frente até o meio do circo, onde passaram; a esse sinal os dançarinos desceram e marcharam alinhados até o camarote real para a saudação. Os músicos, permanecendo atrás, executavam o hino nacional, enquanto o corpo de bailado, que se mantivera de joelhos, representava o primeiro quadro. Depois de se levantar, os dançarinos organizavam quadrilhas separadas, dispostos de maneira a que cada elenco viesse por sua vez executar um solo em frente do Rei; os pormenores, engenhosamente combinados, faziam ressaltar a variedade das vestimentas. Depois de terminar as danças com nova saudação, cada elenco subiu no seu carro e o cortejo retirou-se em ordem.”⁸²

Havia numerosas formas musicais e coreográficas que integravam a coroação dos Reis Congo, embaixadas e danças bélicas, e se constituíam como matriz de muitos autos e danças, desde o século XVII. A mais antiga adveio das confrarias de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. As coroações dos Reis Congo eram encenações, um espetáculo simbólico teatral, um reconhecimento da importância do Reino do Congo por parte do poder Português. Em *Folclore Pernambucano*, Pereira da Costa data de 1711 o compromisso dos negros olindenses como o bispo diocesano: “Os Reis Congo eram investidos por eleição geral entre os próprios africanos, podendo a escolha recair em indivíduos livres ou escravos”⁸³. Esse auto festivo incluía danças e desfile. Debret

⁸² Idem, *ibidem*, p. 79 e 80.

⁸³ COSTA, Pereira da. *O folclore pernambucano*. RJ: Imprensa Nacional, 1908.; _____ “Folclore Pernambucano” In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Tomo LXX, parte II, 1907. RJ: Imprensa Nacional, 1908, p. 216. A esse respeito, há o trabalho de Marina de Mello e Souza. *Reis negros no Brasil Escrivista: história da festa de coroação do Rei Congo*. BH: Editora UFMG, 2002.

registra também no Pernambuco de 1831 a proibição do uso de máscaras e restrições à cultura popular.⁸⁴

Reais ou imaginárias, as festas e danças no Brasil causavam estranheza ao olhar dos viajantes estrangeiros, que, entretanto, souberam descrevê-las e evidenciar, de um lado, as festas oficiais – acontecimentos públicos de caráter oficial, cuja tônica é a demonstração de poder e cuja participação popular restringe-se ao papel de espectador –, e de outro as festas populares, com música e dança.

Distante de seu próprio referencial, Rugendas enxergou a dança dos índios com horror. Diz ele que:

“Após uma boa caça, ou um combate feliz, ou mesmo quando os índios se preparam para uma expedição desse gênero, em todas as circunstâncias, enfim, que os reúnem em grande número, verifica-se entre eles algo semelhante a uma festa. Os convivas são convocados ao som de um instrumento feito com a calda do tatu-canastra ou com o chifre de boi, e logo embriagante licor de chicha inspira-lhes uma espécie de excitação sombria, que se manifesta por cantos e danças; mas esses cantos e essas danças são muito grosseiros e monótonos. Os índios colocam-se em fila circular uns atrás dos outros; principalmente os homens, a seguir, as mulheres, cada uma com suas crianças atrás de si, passando a mais velha desta os braços em torno da mãe, e a segurando bem forte, fazendo a segunda o mesmo em relação a primeira e assim as outras. É nesta ordem que se movem lentamente, em torno de uma fogueira, dando um passo para frente e

⁸⁴ Rita de Cássia B. Araújo, no livro *Festas: máscaras do tempo. Entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife*, assinala que de 1817 a 1848 Pernambuco é trespassado pelos movimentos sociais e marcado pelas festas públicas, em que cada um tinha uma função e lugar rigidamente definidos. O entrudo, diz ela, passa a ser proibido em 1822, em Pernambuco. E continua: se na Europa antigas práticas pagãs sofrem mudanças com a Reforma e Contra-Reforma, a reforma da Cultura Popular europeia enseja transformações no Brasil. Se entre 1820 a 1830 substitui-se o gênero rural pelo citadino, assiste-se também ao controle da elite contra as práticas culturais populares, havendo eliminação de certos costumes populares na vida pública das cidades. Nas primeiras décadas do século XIX, com o aumento da insegurança social e aumento do controle e repressão, haverá adoção de outro modelo de diversão. O ideal burguês vigora com o teatro ópera e os bailes de máscara, tornando-se ideal do carnaval do século XIX bailes em recintos fechados, cujos círculos sociais restritos impunham regras de comercialização do lazer. Segrega-se o público pelos critérios socioeconômicos. Opunham à proibição dos escravos de portar máscaras e não perder o controle a implantação do carnaval em estilo europeu, moderno, civilizado. O processo de popularização do carnaval do Recife se dá entre 1888 e 1914, rumo ao carnaval de elite burguês e de máscara, restando controlar as maltas e capoeiras e o frevo nos clubes locais.

um passo menor para trás, de modo a avançar muito lentamente. Quando percorreram, assim, um curto trajeto, correm precipitadamente a pôr-se de novo no lugar de onde partiram e recomeçam, em seguida, os mesmos passos. Ao mesmo tempo, executam, com a parte superior do corpo, com as ancas e com as mãos, que juntam diante da parte inferior do torso, movimentos uniformes para ambos os lados. Acompanha esse gênero de dança, se é que se pode chamar de dança, um canto monótono que mais parece um uivo, pois repetem sem pensar as mesmas palavras e exclamações. O sentido dessas palavras varia de acordo com os motivos da festa. Assim os Parecis, depois de um combate contra os Botucudos, celebram um ritual durante a qual repetiam sem parar: ho, ho, bugue ita najy! O que quer dizer: ho, ho o Botucudo foi vencido. Tais festas, principalmente quando celebradas à noite, o que ocorre quase sempre, provocam no europeu uma impressão que nada tem de agradável, e a maneira pela qual os homens exprimem sua alegria tem algo de horroroso. Quanto mais esquentados pela chica, mais os seus uivos se fazem confusos e sonoros e mais as danças e os movimentos do corpo se aceleram. Quando uma dessas festas parece uma expedição guerreira, os chefes aproveitam a oportunidade para excitar o ardor de seus companheiros com alocuções apropriadas às circunstâncias. O maracá tem papel importante nessas festas; é uma cabaça vazia que se enche de pedras para se marcar a medida, agitando-se como uma matraca. O selvagem do Brasil também possui uma espécie de flauta para as mulheres.”⁸⁵

Sobre os negros, Rugendas diz que a dança torna sua situação de escravidão tolerável:

“Dir-se-ia que após os trabalhos do dia, os mais barulhentos prazeres produzem sobre o negro o mesmo efeito que o repouso. À noite, é raro encontrarem-se escravos reunidos que não estejam animados por cantos e danças; dificilmente se acredita que tenham executado, durante o dia, os mais duros trabalhos, e não conseguimos nos persuadir de que são escravos que temos diante dos olhos.

⁸⁵ RUGENDAS, Johan Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. SP: Martins Fontes, 1972, p. 93 e 94.

A dança habitual do negro é o batuque. Apenas se reúnem alguns negros e logo se ouve a batida cadenciada das mãos; é o sinal de chamada e de provocação à dança. O batuque é dirigido por um figurante; consiste em certos movimentos do corpo que talvez pareçam demasiado expressivos; são principalmente as ancas que se agitam; enquanto o dançarino faz estalar a língua e os dedos, acompanhando um canto monótono, os outros fazem um círculo em volta dele e repetem o refrão. Outra dança negra muito conhecida é o lundu, também dançada pelos portugueses, ao som do violão, por um ou mais pares. Talvez o fandango, ou o bolero, dos espanhóis, não passe de uma imitação aperfeiçoada dessa dança. Acontece muitas vezes que os negros dançam sem parar noites inteiras, escolhendo, por isso, de preferência, os sábados às vésperas dos dias santos. É preciso mencionar, também, uma espécie de dança militar: dois grupos armados de paus colocam-se um em frente do outro e o talento consiste em evitar os golpes da ponta do adversário. Os negros têm ainda um outro folguedo guerreiro, muito mais violento, a capoeira: dois campeões se precipitam um contra o outro, procurando dar com a cabeça no peito do adversário que desejam derrubar. Evita-se o ataque com saltos de lado e paradas igualmente hábeis; mas lançando-se um contra o outro, mais ou menos como bodes, acontece-lhes que chocadeira não raro degenere em briga e que as facas entrem em jogo ensaguentando-a.”⁸⁶

Tributários das perspectivas individualistas organicistas dos fenômenos culturais, e das teorias racistas, surgem em fins do século XIX e meados do século XX os primeiros africanistas a indicar a formação cultural do povo brasileiro, salientando a experiência africana nos costumes, pensamento, cultura e religião, e delimitando também um novo campo acadêmico.

Nina Rodrigues (1862-1906), médico maranhense, estabeleceu que as bases da formação cultural brasileira são provenientes da população negra e das tradições afro-brasileiras. Frequentando os rituais de candomblé da Bahia, ele assim se expressa a respeito da dança:

⁸⁶ Idem, ibidem, p. 154 e 155.

“A mímica e os trejeitos das interpelações tornam suave e natural a transmissão da linguagem falada para a dança. Em rigor as danças de caça e as danças guerreiras primitivas não são mais do que a representação mímica, o acompanhamento, em gestos, da narração cantada dos grandes feitos de cada povo. Assim nos negros, que são amantíssimos da dança, ao som dos ruidosos tambores e das melopéias africanas, tão monótonas, passam eles noites inteiras e às vezes a fio em trejeitos e esgares coreógrafos em danças e saltos indescritíveis. A que ponto, quando em liberdade, na América, esta inclinação bem nos instrui a descrição de Palmares por Barleo: ‘dispostas previamente as sentinelas prolongam as suas danças até o meio da noite, e com tanto estrépito batem no solo, que de longe pode ser ouvido; dão ao sono o resto da noite até nove e dez horas do dia’. Por via de regra, aos lados da rude orquestra dispõem-se em círculo os dançarinos, cantando e batendo as palmas, formam o coro e o acompanhamento. No centro do círculo sai por turmas a dançar cada um dos circunstantes. E este, ao terminar a sua parte, por simples aceno violento, convida outros a substituí-lo. Por vezes, toda a roda toma parte no bailado, um atrás do outro, a fio acompanhando o compasso da música em contorções cadenciadas dos braços e dos corpos.

Dos nomes dos instrumentos, dos fins sacros ou profanos das festas, as danças africanas tomam entre nós denominações diferentes, tiradas naturalmente das suas línguas: dança de tambor no Maranhão; maracatus em Alagoas e Pernambuco; candomblés, batuagés, batuques na Bahia etc.

Nos tempos coloniais, em que a população preta de muito excedia a branca, eram naturais a repetição e a frequência dos divertimentos negros. Nas lutas entre os duros repressores dos escravos e os espíritos inclinados à benevolência, a supressão ou a manutenção dos batuques se constituiu na Bahia em pomo de acesa discórdia. Moviam-lhe encarniçada guerra os senhores de escravos. Nada menos rude por parte dos adversários o ataque aos móveis de sentimentos subalternos e inconfessáveis dessa guerra. Espíritos superiores chegam a descobrir nos batuques africanos aproveitável utilidade administrativa.

No começo do século XIX escrevia o conde dos Arcos: ‘Batuques olhados pelo Governo são uma cousa, olhados pelos particulares da Bahia são outra muito diferente. Estes olham para os batuques como para um ato ofensivo dos Direitos dominicaes, uns porque querem empregar seus escravos em serviço útil ao domingo também e outros porque os querem ter naqueles dias ociosos à sua porta, para assim fazer parada de sua riqueza. O governo, porém olha os batuques como um ato que obriga os negros, insensível maquinalmente de oito em oito dias, a renovar as idéias de aversão recíproca que lhes eram naturais desde que nasceram, e que todavia se vão apagando pouco a pouco com a desgraça comum; ideias que podem considerar-se com o garante mais poderoso da segurança das grandes cidades do Brasil, pois que se uma vez as diferentes nações da África se esqueceram totalmente da raiva com o que a natureza os desuniu, então os de Agomés vierem a ser irmãos com os Nagôs, os Gegês com os Ausás, os Tapas com os Sentys, e assim os demais; grandíssimo e inevitável perigo desde então assombrará e desolará o Brasil. E quem haverá que duvide que a desgraça tem poder de fraternizar os desgraçados? Ora, pois, proibiram o único ato de desunião entre os negros venha a ser o mesmo que promover o governo indiretamente a união entre eles, do que não posso ver se não terríveis consequências.’”⁸⁷

Sustentando que diferentes grupos populacionais negros, como Bantu, Sudanês e Islamizados, ocupam distintas áreas do país e resistem a escravidão, muitas vezes, sincretizando a sua cultura com a do indígena ou branco, Arthur Ramos lança tese clássica do pensamento brasileiro e conclui pela aculturação sincrética dos negros escravizados.

Em sua obra *O negro brasileiro*, baseado na classificação do musicólogo e folclorista Luciano Gallet⁸⁸, Arthur Ramos conclui que:

⁸⁷ RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. Brasília: Editora UNB, 2004, p. 181-183.

⁸⁸ 17 espécies de dança: 1. Quimbetê (Minas); 2. Sarambéque (Minas); 3. Sarambú (Minas); 4. Sorongo (Minas e Bahia); 5. Ajujá; 6. Jequedé (danças religiosas); 7. Cateretê (Minas, SP, Rio); 8. Cachambú

Estas danças negro-brasileiras do tipo do batuque reduzem-se, afinal de contas, ao motivo primitivo da dança de roda, de onde surge um dançador, que vai para o meio e do círculo, executando curiosos passos com requebros do corpo, em evoluções individuais e ao ritmo das palmas e dos instrumentos de percussão; a sua dança cessa, quando ele se dirige (com embigada ou não) à roda, escolhendo aquele que lhe há de suceder, no centro do círculo. Assim é para o Jongo cuja importância, no Estado do Rio, equivale à do batuque e do samba, em outros estados.

Todas essas danças, de origem ou de influência negra, confluíram numa forma genérica, que é o atual samba brasileiro, dança nacional, como a rumba de Cuba ou o tango da Argentina. Creio ter havido três épocas ou etapas em que se haja delineado uma tendência à fixação de uma forma geral da dança negro-brasileira. Numa primeira fase, vamos encontrar a forma genérica batuque, que é a dança de roda, com execuções individuais, originadas dos negros angola-congueses. Uma segunda fase assinala o aparecimento do maxixe, dança brasileira que aproveitou o elemento negro dos batuques incorporando-o a estilizações hispano-americanas (habanera) e europeia (polka); uma terceira fase, a atual, está realizando um amplo conglomerado. É a fase do samba, forma de dança ainda indefinida, mas de uma extraordinária riqueza de elementos coreográficos, onde intervêm o negro africano e o negro de todas as Américas e danças europeias adaptadas. Não sabemos ainda qual a sua fixação definitiva.⁸⁹

Jocélio Telles dos Santos e Letícia Vidor de Souza Reis⁹⁰ discutem a construção da identidade brasileira por meio da elaboração/absorção de símbolos étnicos negros (samba – capoeira – candomblé), transformados em símbolos raciais. Jocélio traça a história da disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil: de um lado, a ingerência do Estado sobre as práticas populares e, de outro, a forma como as

(Minas); 9. Batuque; 10. Samba (Bahia, Rio, Pernambuco); 11. Jongo (Rio); 12. Lundu; 13. Chuba (Rio); 14. Coco Verde (Rio); 15. Maracatú; 16. Candomblé; 17. Coco-de-Zambê.

⁸⁹ RAMOS, Arthur. *O negro na civilização brasileira*. RJ: Civilização Brasileira, 1974, p. 131 e 132.

⁹⁰ SANTOS, Jocélio Telles. *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2005; REIS, Letícia Vidor de Souza. “A aquarela do Brasil: reflexões preliminares sobre a construção nacional do samba e da capoeira”. In: *Cadernos de Campo*, nº 3, 1993.

manifestações populares são elaboradas, definindo um processo de resistência e diálogo com as instâncias oficiais.

Com o objetivo de mostrar como os símbolos populares (samba e capoeira) são incorporados como nacionais, Letícia Vidor aponta que a tese de miscigenação e sincretismo de Arthur Ramos, ao pressupor a igualdade de condições dos negros, brancos e índios, despolitiza o debate cultural, excluindo o tema da dominação.

Historicizando o processo pelo qual as danças populares negras, sagradas e/ou profanas, passam a contar com a participação branca e mulata, Tinhorão⁹¹ define elementos afro-brasileiros. Em *Festas Coloniais*⁹², o autor estabelece duas tendências operando nas festas públicas oficiais do século XVII ao XIX: a medieval, dos torneios e jogos cavaleirescos, e a barroca, das grandes montagens cênicas dos símbolos do poder. Se, no entanto, essas festas públicas constituem formas de controle da participação popular, a profusão de diversões e festejos, proporcionando uma sociabilidade festiva, cujo controle não se efetiva, é prática corrente. Em *Os sons dos negros no Brasil*, analisando as músicas e danças populares a partir da mistura de influências crioulas, africanas e branco-europeias, seja no campo (lugar das tradições, segundo autor) ou na cidade (lugar da indústria cultural), Tinhorão diz que “a diversidade de práticas religiosas, danças rituais e formas de lazer constituía o que os portugueses chamaram batuque” e que era para os escravos, desde o século XVI, “um dos raros momentos de livre exercício de seus costumes originais”. Somente no século XVIII ocorre uma delimitação entre as regras de convívio social e diversão e as do culto religioso. A partir de então, os batuques negros, oficializados, passam a contar com a participação branca e mulata das camadas mais baixas da população, lançando e adaptando formas nacionais. É o caso da fofa e do fado (1730, em Portugal), e do lundu no Brasil, que alcançam os salões da elite e das classes média e alta, e do samba, absorvido pelas camadas rurais baixas.

Segundo Tinhorão, os batuques negros (provenientes do século XVII) serão conhecidos como samba a partir do século XIX e, descritos na literatura de ficção,

⁹¹ TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. SP: Art Editora, 1988.

⁹² Idem. *As festas no Brasil Colonial*. SP: São Paulo: Editora 34, 2000.

aparecerão como dança de roda com umbigadas⁹³ africanas, com cantos em coros e solos, algumas vezes com castanholas de dedos do fandango.

Paulo Dias pretende analisar três batuques tradicionais da região sudeste – o jongo, o batuque de umbigada e candombe⁹⁴ –, indicando que frequentemente essas danças de terreiro de escravos negros eram tidas como diversão desonesta, enquanto os festejos públicos de Reis Congos (congadas) eram considerados a diversão honesta para os escravos. Impregnada pelos valores morais e religiosos da classe dominante, a dança de cortejo insere-se nas festividades dos brancos. Inscritos na longa duração, os batuques de terreiro espalham-se de forma marginal, preservando códigos e segredos de ordem religiosa. Menos descritas e levadas em conta pelos jesuítas que as danças indígenas, as danças negras eram depreciadas na crônica do século XVI e XVII. Já no século XVIII, são qualificadas de desonestas, e no século XIX há relatos de participação branca, tornando-se o lundu e o baiana, originados dos batuques, danças de salão. A crônica da instituição dos Reis Congos é mais branda e aceita, com apoio financeiro dos senhores, visando dissipar as disposições revoltosas dos escravos.

Duas categorias formam o batuque: os candomblés e os batuques de sambas de terreiros. De um lado, são provenientes dos bantos (Congo, Angola, Moçambique), que formaram a mão de obra escrava dos engenhos de açúcar no nordeste; no século XVIII extraíam ouro e diamantes de Minas Gerais; e no século XIX eram mão de obra nas plantações do sudeste. De outro lado, nascem com os sudaneses (Nigéria e Benin), que formam os Jejes e Nagôs que, no final do século XVIII, tornam-se mão de obra dos trabalhos domésticos do Nordeste e do Rio Grande do Sul. Os escravos urbanos reuniam-se segundo etnias, ainda que secretamente, para práticas de religião que darão origem ao candomblé, com mitologia e organização ritual próprios. Os escravos da área rural desenvolvem religiosidade nas irmandades católicas afro-brasileiras do Congado do Reinado, que no período colonial reuniam-se nos batuques, calundus ou sambas, geralmente aos sábados à noite, dias santos e finais das colheitas. Duas tipologias: uma

⁹³ Edison Carneiro publica, em 1961, o trabalho “Samba de Umbigada”, indicando como fonte comum do lundu baiano, coco, bambelô, tambor de crioula, jongo, cachambú e outras modalidades de samba de roda, baiano e carioca, a sobrevivência africana da umbigada, parte das danças rituais e o lembamento (nome que se dá ao casamento entre negros na África – referência aos jogos amorosos e atos sexuais).

⁹⁴ DIAS, Paulo. “A outra festa negra”. In: Jancsó, István e Kantor Íris (org.). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. Vol. II. SP: Imprensa Oficial, 2001.

sagrada, outra profana. A atitude religiosa muitas vezes permeia a festa profana, e mesmo os batuques ou sambas de terreiro são anteriores à formação dos candomblés Congo – Angola.

Paulo Dias prossegue analisando esses três batuques da região sudeste do Brasil e conclui que é uma constante da classe média branca promover o gueto dos batuques nos morros e favelas, para que passem despercebidos das cidades, pois são tidos como foco de paganismo, falta de moral e desordem.

Em *Dança na festa colonial*⁹⁵, Marianna Monteiro remonta ao século XVII para mostrar como a dança no Brasil se articula, de um lado, à tradição dos cortejos processionais portugueses, ligado à prática religiosa e, de outro, reportando-se a José Sasportes⁹⁶, às formas teatrais, que virão substituir práticas rituais, processo dirigido pela Igreja e pela Corte, que retomam a exaltação gestual, regulamentando e limitando a dança para conter as práticas pagãs.

Assim, conforme denominou o jesuíta Claude-François Ménéstrier⁹⁷, o controle político e religioso é definido, na tradição portuguesa da dança, pelo “Balé Ambulatório”, em que a dança é imitação do corpo social, com certo grau de unidade e coerência entre diversos elementos espetaculares em torno de um enredo. Marianna Monteiro explica:

“No Balé Ambulatório o que se organiza para dança é toda uma vila. Os lacaios do palácio são os ‘escravos da Guiné’. Mas na procissão barroca, tanto quanto no Balé da Corte, as relações simbólicas expressam-se como formas teatrais de organizar símbolos e, por meio deles, reafirmar posições sociais. No lugar dos ‘nostálgicos nobres’ da pastoral cortesã europeia, são os mestiços, os negros e os índios os personagens desse teatro da religião, que é também teatro da opressão, da guerra contra o infiel e do martírio cristão... As figuras

⁹⁵ MONTEIRO, Marianna. “A dança na festa colonial”. In: Jancsó, István e Kantor Íris (org.). *Festa, cultura e sociabilidade na América portuguesa*, vol. II, SP: Imprensa Oficial, 2001.

⁹⁶ SASPORTES, José. *Trajetória da dança teatral em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979 (apud MONTEIRO, Marianna. *Espetáculo e devoção: burlesco e teologia política nas danças populares brasileiras*. Tese de Doutorado, Departamento de Filosofia/ FFLCH-USP, São Paulo, 2002, p. 26).

⁹⁷ MÉNESTRIER, Claude-François. *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Genève, Éditions Minkoff, 1972 (apud MONTEIRO, Marianna. *Espetáculo e devoção: burlesco e teologia política nas danças populares brasileiras*. Tese de Doutorado, Departamento de Filosofia/ FFLCH-USP, São Paulo, 2002, p. 65).

*alegóricas alinhavam as danças, cantos e poemas, ao teatro da sociedade, que se expõe como um corpo político”.*⁹⁸

Em sua tese *Espetáculo e devoção: burlesco e teologia-política nas danças brasileiras*, Marianna F. M. Monteiro⁹⁹, analisando os processos formativos da dança brasileira no contexto da colonização portuguesa, indica que, entre séculos XVI e XVIII, estes constituem importante fator de desenvolvimento e expansão do Estado Moderno Português. Dentro do quadro da monarquia cristã portuguesa, proveniente das guerras de conquista, instala-se a oposição entre cultura popular e cultura erudita. De um lado, intensos intercâmbios realizam-se entre cultura popular e erudita, originando e estabelecendo os Reinados do Congo, Folias e Pastoris como divertimentos honestos; de outro, a cultura popular, foco de práticas heréticas ou pagãs, consideradas divertimentos desonestos que devem ser combatidos, controlados ou reprimidos, como os calundus, lundus ou batuques. Dessa forma, o processo de codificação e domesticação impetrado pela Igreja e pela Corte portuguesa, desde fins da Idade Média, visará submeter a limites e regulamentações os excessos da dança, substituir os rituais pagãos e conter a dança popular. A dança será pensada como fenômeno de caráter político “no interior de cerimoniais de afirmação do absolutismo monárquico” – propaganda da monarquia e ocasião para adesão ao modelo político, constituindo-se como determinante de efeitos persuasivos na distribuição de papéis sociais.

A dança na festa barroca distribui-se nos desfiles das irmandades ou grupos separados etnicamente em confrarias, ou ainda em desfiles de oficiais do reino e de autoridades eclesiásticas ou civis.

Congo, congadas ou Reinado do Congo, cortejos, curros, touradas e dança do Boi fazem parte da “carnavalização controlada”. É essencial à dinâmica dessas sociedades assistirem “à politização da retórica e à teatralização da política.”¹⁰⁰

No entanto, diversas instâncias religiosas convivem produzindo um campo complexo e multifacetado, muitas vezes interagindo como complementares ou

⁹⁸ MONTEIRO, Marianna. op. cit., p. 821.

⁹⁹ MONTEIRO, Marianna. *Espetáculo e devoção: burlesco e teologia-política nas danças brasileiras*. Tese de Doutorado, Departamento de Filosofia - FFLCH/ USP, São Paulo, 2002.

¹⁰⁰ Idem, ibidem, p. 95.

concorrentes. É o caso da devoção leiga institucionalizada, voltada para aspectos públicos, que convive com a religiosidade privada, seja do âmbito de uma devoção confrarial ligada à Igreja Católica, seja ligada às práticas religiosas africanas usadas para controle, proibição e repressão.

As manifestações pagãs, ao longo do século XVIII, são tidas como superstição, práticas fetichistas e demoníacas. No caso da religião privada, os Calundus (realizados a portas fechadas) e os Batuques proibidos são considerados “de longe pura festa profana, de perto religião proibida”.¹⁰¹ Práticas desonestas, o batuque e a dança de terreiro, perseguidos pela polícia e reprimidos até meados do século XX, são fundamentos do elemento africano.

Origem e desenvolvimento do batuque no Brasil, os batuques negros dos três primeiros séculos de colonização são indicados pelos autores portugueses nas impressões e apontamentos de viagem pela África (publicados entre 1880 e 1890). Tinhorão, Câmara Cascudo e Edison Carneiro convergem nas mesmas citações dos cronistas que estabeleceram os marcos desse processo. Alfredo Sarnento (*Os Sertões da África*, 1880) explicou o Batuque do Congo, do Ambriz e de Luanda:

“Forma-se um círculo de dançadores no meio de uma arena, ficando em redor os assistentes. Formado o círculo, saltam para o meio dois ou três pares, homens e mulheres, e começa a diversão. A dança consiste num bambolear sereno do corpo, marcado por um pequeno movimento dos pés, da cabeça e dos braços. Estes movimentos aceleram-se conforme a música se torna mais viva e arrebatada, e em breve admira-se um prodigioso saracotear de quadris, que chega a parecer impossível poder-se executar, sem que fiquem deslocados os que a ele se entregam... Quando os primeiros pares se sentem extenuados, vão ocupar os seus respectivos lugares no círculo, e são substituídos por outros pares, que executam os mesmos passos... em Luanda e em vários outros presídios e distritos, o Batuque difere deste que se acaba de descrever e que é peculiar do Congo e dos sertões situados ao norte do Ambriz. Naqueles distritos e presídios, constitui também Batuque num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um

¹⁰¹ Idem, ibidem, p. 139.

*preto ou uma preta, que, depois de executar vários passos, vai dar uma umbigada (a que chamam semba) na pessoa que escolhe entre as da roda, a qual vai para o meio do círculo substituí-lo. Esta parte da dança, que se assemelha ao nosso fado, é a diversão predileta dos habitantes dessa parte do sertão africano (Congo), onde a influência dos europeus tem modificado de algum modo a sua repugnante imoralidade.”*¹⁰²

Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens, cuja expedição, entre 1877 e 1880, resultou na publicação *De Benguela às Terras de Iaca*, notam entre os quilengues no sul de Angola: “Após três ou quatro voltas perante os espectadores, termina o dançarino por dar com o próprio ventre na primeira ninfa que lhe parece, saindo esta a repetir cenas idênticas (De Benguela às Terras de Iaca, I, Lisboa, 1881)”¹⁰³.

Ladislau Batalha, publicando dois folhetos (“Angola” e “Costumes Angolenses”) chama esta dança quizomba:

*“A dança consiste em formar uma roda, dentre a qual saem uns pares que bailam no largo, dois a dois, tomando ares provocadores e posições indecorosas... Os que entram na dança cantam em coro a que os dois pares respondem em danças alusivas todos os fatos conhecidos da vida privada dos presentes e dos ausentes...”*¹⁰⁴

O Batuque era considerado vergonhosamente indecente por Capelo e Ivens, e lascivo por Sarmiento:

“Entre o gentio do Congo, o batuque (dança de pares) é uma espécie de pantomima em que o assunto obrigado é sempre a estória de uma virgem a quem são explicados os prazeres misteriosos que a esperam, quando o lembamento (casamento nativo) a fizer mudar de estado, e outras obscenidades que,

¹⁰² CASCUDO, Luís da Câmara. “Umbigada”. In: *Made in África: pesquisas e notas*. SP: Global, 2002, p. 135; CARNEIRO, Edison. “Samba de Umbigada”. In *Folguedos Tradicionais*. RJ: Edições Funarte, 1982.

¹⁰³ CASCUDO, Luís da Câmara, op. cit. p. 136 e p. 30.

¹⁰⁴ Idem, ibidem, p. 30; e TINHORÃO, José Ramos. *Os Sons dos Negros no Brasil*. SP: Art. Editora, 1988, p. 48.

*representadas com a mais perfeita imitação, são uma prova evidente da depravação que reina entre os habitantes daquele sertão.”*¹⁰⁵

Os músicos, ora participavam da roda, ora ficavam ao lado das fogueiras, que iluminavam o terreiro e aqueciam as peles dos tambores.

Franz Post e Zacharias Wagener¹⁰⁶ fixaram as primeiras cenas de danças no Brasil. O primeiro nos seus quadros “casa senhorial em construção”, “ruínas de Olinda” e Mapa de Pernambuco”, mostra pequenos grupos de negros escravos dançando ao som de tambores que carregavam presos à cintura. O segundo representa cena de três músicos num tronco enquanto onze outros negros dançavam em volteios ao redor de uma mulata em sua “Dança dos negros”. Os desenhos dos dois, nos seiscentos, no Pernambuco ocupados pelos holandeses mostram, segundo Tinhorão, escravos africanos entregues as suas manifestações de ritmos e danças que os portugueses chamavam batuques.¹⁰⁷

Os batuques, originalmente do âmbito religioso, somente no século XVIII delimitam-se em duas modalidades: de um lado, do campo religioso; de outro, sob forma de lazer e diversão. Inicialmente, nos setecentos, calundus e lundus¹⁰⁸ inserem-se como Batuques de ordem religiosa. Trata-se de danças de roda, com base nas umbigadas e castanholas de dedos, e que conta com a participação de brancos e mestiços, fato que acarreta em sua expansão social entre as camadas mais baixas das zonas urbanas das cidades e vilas. Nesse momento, em que se configura ora como dança ritual, ora como confraternização racial, passa a ser foco da vigilância policial.

Dando margem a novas formas de diversão, ao aparecimento de novos hábitos sociais e à quebra de padrões morais, os batuques propiciam a crescente paganização dos antigos batuques religiosos transformados, nos inícios do século XIX, *“em simples diversão de escravos, crioulos, mulatos e gente das baixas camadas, não apenas permitiu o aproveitamento de um de seus momentos coreográficos, sob o nome de lundu, mas acabou conferindo ao próprio Batuque o nome de samba, quando o elemento angolano*

¹⁰⁵ CARNEIRO, Edison. op. cit., p. 30.

¹⁰⁶ TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. SP: Art Editora, 1988, p. 28, 29 e 39.

¹⁰⁷ Idem, ibidem.

¹⁰⁸ Calundu, palavra de origem Kimbundo, significando divindade responsável por cada pessoa. Lundu, dança de origem africana. Ambas palavras referem-se à dança, a primeira de origem sagrada, a segunda de origem profana.

*da umbigada veio neles prevalecer,”*¹⁰⁹ que será também fonte comum da diversidade de danças – do baiano, do coco, do bambelô, do tambor-de-crioula, do jongo, da caxambu, do bate-baú e das várias modalidades do samba de roda baiana e carioca.

Duas modalidades dançantes: o batuque de angola, cujo rebolar de quadris e batidas de pés, acompanhado de palmas e castanholas de dedos, é marcado por forte ritmo de percussão, observando-se que dançarinos (homem ou mulher) deslocam-se ao centro da roda (individualmente) e executam vários passos e movimentos, até sua completa substituição no ato da umbigada; diferentemente, no batuque do congo, a roda é constituída de dois ou três pares que dividem o centro com os músicos, alternando movimentos leves e suaves com outros acelerados. Num e noutro a umbigada objetiva alternar, na substituição, o indivíduo ou o par.

Edison Carneiro¹¹⁰ indica o Batuque como dança de procriação e a umbigada como “representação do ato genésico”. Câmara Cascudo distingue a dança indígena da negra, referindo-se à primeira como *“marcada pelo ritmo dos maracás, cujos integrantes dançavam em círculo, unidos uns aos outros de mãos soltas e fixos no lugar... movendo apenas a perna e pé direito, com a mão direita na cintura e braço e mão esquerda pendentes, suspendem um tanto o corpo e assim cantam e dançam.”*¹¹¹

Indicando como fontes Jean de Léry, Fernão Cardin, Gabriel Soares de Souza e Augusto de Saint Hilayre, Câmara Cascudo acrescenta que a umbigada descrita por Von Martius provinha dos negros que estavam com os Puris. Ainda, mencionando Emanuel Pohl e o padre Miguel do Sacramento Lopes Gama (*O Carapuceiro*, Recife, 1842), prossegue descrevendo o desenrolar dos passos e das danças. Com o primeiro explica o batuque:

“Entre as festas merece menção a dança brasileira, o Batuque. Os dançadores formam roda e ao compasso de uma guitarra (devia ser viola) move-se o dançador no centro, avança e bate com a barriga na barriga de outro da roda, de ordinário pessoa de outro sexo. No começo o compasso da música é

¹⁰⁹ Idem, ibidem, p. 55.

¹¹⁰ CARNEIRO, Edson. “Samba de umbigada”. In: *Folguedos Tradicionais*. RJ: Edições Funarte, 1982.

¹¹¹ CASCUDO, Luís da Câmara. “Umbigada”. In: *Made in África: pesquisas e notas*. SP: Global, 2002, p. 130.

lento, porém, pouco a pouco aumenta e o dançador do centro é substituído cada vez que dá uma umbigada; e assim passam noites inteiras. Não se pode imaginar uma dança mais lasciva do que esta, razão também por que tem muitos inimigos, especialmente entre os padres.”¹¹²

Lopes Gama recita o Lundu, afirmando que se essa dança converge para o batuque, ela desaparece como dança, por volta de 1870, e sobrevive como Lundu-canção. Sobre os bailes em Pernambuco e essa dança chula, onde “se agitam indecentemente os quadris”, fala-se:

“Em bodas e bautizados
He que se dava função;
Dançavam-se os Minuetos,
Comporta, o Coco e o Sabão.

Ao som da citra e viola
Também era muito usado
O dançar às umbigadas
O belo Landum chorado.

Aqui pelo nosso mato,
Qu’stava então mui tatamba,
Não se sabia outra cousa
Senão a dança do Samba.”¹¹³

Explicando o significado de samba em Angola, Câmara Cascudo diz:

¹¹² Idem, ibidem, p. 132.

¹¹³ Idem, ibidem, p. 132 e 133.

“Semba é umbigo em quimbundo. Dissemba, singular; massemba, plural. No Dicionário Etimológico Bundo-Português, do Padre Albino Ales, C.S.Sp. (II, Lisboa, 1951), registra-se: ‘Semba, dança’. Não SAMBA. No Dicionário Kimbundo-Português, de A. de Assis Júnior (Luanda, Argente, Santos e c.) lê-se; ‘MASEMBA, umbigada (na dança). KUSEMBA, v. tr. e intr. Agradar, galantear, desvanecer.’ Óscar Ribas (Missosso III, Luanda, 1964) disse-me: ‘SAMBA é deformação de SEMBA pois qualquer dos bailados é constituído de umbigadas’. A dança REBITA, onde há o passo FOGOPE com a umbigada, dizia-se realmente MASEMBA. REBITA é de Benguela.

SAMBA é nome próprio, divulgadíssimo na toponímia de Angola: Samba, povoação no sobado de Calumbu, Quilende; Samba em Caculo-Cagango, Muxima; Samba em Huí-iá-Cava, Ambaca; Samba em Senze, Massangano; Samba em Calanga, Ambaca; Samba-Caju, povoação no sobado de Caenda, Ambaca; Samba-Calanga em Quitala, Ambaca; Samba-Calombo, sobado de Caculo, Ambaca; Samba-Cango, povoação em Duque de Bragança; Samba-Cariombua, em N’Gonga Quilembo, Ambaca; Samba-Conze, sobado de Samba-Lucala, Ambaca. (...)

SAMBA é um verbo congus da 2ª conjugação, que significa ‘adorar, invocar, implorar, (...) rezar’. Quem reza queixa-se de seus males, invoca a divindade a quem adora, e pede remédio e consolação. Samba é, pois, rezar. No angolense ou bundo, igualmente, rezar é cusamba; na conjugação o verbo perde a sílaba inicial do presente do infinito; de sorte que, além deste tempo e o modo, em todos os outros o termo bundo é samba, e assim é também o substantivo ‘adoração, reza’, samba, mussambo. ‘Dançar’ é no bundo cuquina; no congo, quinina. Como, pois samba é dança? É sem dúvida; mas uma dança religiosa, como é o candombe, uma cerimônia do culto, dança em honra e louvor da divindade, homenagem semelhante à de David, o rei-profeta, salmeando e dançando em frente do tabernáculo, dança como a dos sacerdotes de todas as religiões primitivas, uma função hierática.

No Brasil não é outra coisa, tomada a palavra na sua popular e genuína acepção; é a dança sagrada dos feiticeiros, dos curandeiros, dos rezadores de quebrantos e olhados, dos dispensadores da fortuna. Nós, a gente culta, damos como o desprezo da indiferença ou da repugnância, o nome de samba a qualquer dançado dos negros, ou dos brancos que se deitam na esteira deles; os negros, porém e o povilêu que em sua companhia comunga na mesa do pai Quimbombo, o sacerdote e médico, esses não confundem. O samba é a dança ritual, a dança da reza; a profana, o baile, o mero divertimento, é o batuque, o lundu, o jongo, a xiba, ao som da puíta, e da zabumba, e do ricungo e do tamboril de pandeiro. (...)

A BATUCADA, o BATUQUE mais favorito e vulgar no Brasil, é vindo de Angola: percussão, um dançarino-solista escolhendo o sucessor pela umbigada, depois da exibição coreográfica. A roda dos assistentes entoia refrão, respondendo à toada do tirador, quase sempre um dos tocadores de tambor. É o mesmo Coco, Coco-de-roda, Zambê, o Samba primitivo, Bambelô nas praias do Rio Grande do Norte.

A umbigada é mais frequente nas danças do oeste que no levante africano. Parece uma ‘permanente’ banto(...). Aparece com os Banziris de Oubangui, na República Centro-Africana, descendo pelos Congos, Cabinda, para os povos do litoral do Atlântico, vindo para Angola. Para Moçambique e as Rodésias o veículo seria a região de Katanga.”¹¹⁴

Câmara Cascudo justifica a umbigada como oriunda do ritual agrário de fecundidade e da dança em círculo ou de roda, expoente do paleolítico: proveniente das mulheres hotentotes e as bosquímanas, no neolítico, que avolumavam as ancas com uma cinta (carregando peles, panos), dando origem a elementos linguísticos e etnográficos, cuja valorização da esteatopigia e o gesto de chocar os ventres legitimam o ato fecundador. Entretanto, constituindo parte da dinâmica de dançar somente quando desaparecido o culto agrário que lhe deu origem, a umbigada combinava meneios eróticos e provocadores.¹¹⁵

¹¹⁴ Idem, ibidem, p 136, 137, 138 e 139.

¹¹⁵ Idem, ibidem, p. 139 e 140.

Catalogando o Batuque, segundo as modalidades e zonas distintas, Edison Carneiro divide: a) zona do coco – Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas; b) zona do samba – Maranhão, Piauí, Bahia, Guanabara e São Paulo (talvez Minas Gerais); c) zona do jongo – Estrada do Rio e São Paulo (talvez Minas Gerais e Goiás).¹¹⁶

Resumidamente, as modalidades de samba poderiam ser assim divididas: samba-lenço e batuque-jongo, no Sul, e coco, no Nordeste.

Diferenciando as modalidades do coco, Edison Carneiro propõe a seguinte divisão, baseado em Théó Brandão: coco solto – os pares, à vontade, recebiam e faziam visitas; virado – em vez de uma parilha, um único dançarino no centro; trocado ou troca parilha – “Após a primeira umbigada a parilha visitante trocava a dama com a visitada, em vez de a fazer dama e cavalheiro do mesmo par”; de parilha – sem troca nem visita, “em círculo, uns atrás dos outros”; em fileiras “as parilhas em filas rodeavam vis-à-vis a número correspondente de outros pares”.¹¹⁷

Difundido na região Norte e Nordeste, principalmente no litoral, oriundo dos engenhos, da zona rural, o coco é também denominado coco de praia, coco de sertão e coco de usina. Segundo Maria Amélia Correa Giffoni, 1829 seria a primeira data em que aparece uma referência ao coco no Diário de Pernambuco. Conforme a autora, Arthur Ramos e Mario Melo apontam influência indígena; Mario de Andrade, influência africana; e Oneyda Alvarenga e Diegues Junior, origem africana e portuguesa.¹¹⁸

A origem do coco é discutível. Como aponta José Aloísio Villela¹¹⁹, o coco seria originário do Quilombo de Palmares, propagando-se como canto de trabalho ligado à atividade de quebrar o coco, por ocasião da extração do fruto homônimo, determinando o canto e a dança. Essa tese é refutada por Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala¹²⁰, que denunciam a falta de registro das fontes.

¹¹⁶ CARNEIRO, Edison. op. cit., p. 32 e 33.

¹¹⁷ Idem, ibidem, p. 37.

¹¹⁸ GIFFONI, Maria Amélia Correa. *Danças folclóricas brasileiras e suas aplicações educativas*. SP: Edições Melhoramentos, 1964.

¹¹⁹ VILLELA, José Aloísio. *O coco de Alagoas*. Maceió: Departamento Estadual Cultural, 1961.

¹²⁰ AYALA, Maria Inês Novais e AYALA, Marcos. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: Edufan, 2000.

Na sua compilação sobre os cocos, além de subdividir sua coleção em seis grupos (cocos dos homens, cocos de mulher, cocos de engenho, cocos de coisas e de vários assuntos, cocos da terra e cocos dos bichos), Mário de Andrade afirma que tem “ascendência aproximada das rodas coreografadas pelos portugueses para adultos. Não dou isto como certo, apenas uma impressão que tenho... Hei de estudar isso um dia”...¹²¹

Oneyda Alvarenga, ao explicar Mário, comenta que ele ouviu cocos em todo o Nordeste, prática que acompanhava tudo, trabalho e diversão. O hábito de cantar e dançar cocos é anotado várias vezes por ele.¹²²

Altimar Pimentel¹²³, discorrendo sobre o coco praieiro ou de roda, sugere os municípios próximos ou limítrofes à Paraíba como regiões onde ocorre o coco, seja no ciclo junino ou não. Afirma que desperta um espírito comunitário, atingindo pessoas de ambos os sexos, de qualquer idade e condição social. Reunidos na roda, os participantes giram do lado direito para esquerda, marcam com pisada forte de ambos os pés a sílaba tônica, meneiam o corpo, giram ao redor de si próprios e, no centro da roda, os pares trocam umbigadas reais ou sugeridas, combinando duas zabumbas e dois ganzás.

Engate que traz grande quantidade de informações sobre a ciranda é o trabalho do pesquisador pernambucano Evandro Rabello¹²⁴, identificando a desapareição e substituição do coco por aquela, já na década de 40 do século XX. Inventariando os nomes que o coco assumia (baile do supapo, coco-de-supapo, samba coco, coco-de-zabumba, coco-de-ganzá, zambê, banbelô etc.) e as zonas em que existia e dividia espaço com a ciranda (Olinda, Paulista, Igaraní, Itamaracá, Goiana, Itambé, Aliança, Timbaúba, Vicência, Nazaré da Mata, Tracunhaem, Pandalho) – frequentando os pontos-de-rua e terreiro de casas de trabalhadores rurais –, o autor sublinha o destaque da ciranda controlada por algum dono de bar, ocorrendo nas primeiras horas da noite. Combinada às vezes com jogos de azar, transcorre em meios a comidas e bebidas, e perfaz o lucro da casa. Igualmente adota-se esse sistema na casa de trabalhadores. No meio rural pode ser

¹²¹ ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. SP: Livraria Duas Cidades, 1984, p. 19.

¹²² Idem, *ibidem*, p. 28.

¹²³ PIMENTEL, Altimar. *O coco praieiro: uma dança de umbigada*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1978.

¹²⁴ RABELLO, Evandro. *Ciranda, dança de roda, dança da moda*. Recife: UFPE, 1979.

controlado pelo proprietário ou arrendatário. O mestre cirandeiro, ou cirandeiro, é responsável pela organização e ordem, e pelo recebimento e distribuição do pagamento.

Descaracterizada nas cidades, a ciranda avança nas praças, avenidas, ruas, clubes, residências, bares, restaurantes, transformando-se, já na década de 70, em artigo de consumo para turistas. Se antes músicos, cantor e mestres apresentavam-se no centro da roda de ciranda, agora estarão isolados, em cima de um tablado ou palco, com microfone e caixa de som.

Buscando a origem da palavra ciranda, o autor realiza amplo levantamento e relaciona 18 dicionários e obras editadas em Portugal, Áustria, Alemanha, França e Brasil, desde 1837. Assim, o Vocabulário Pernambucano de F.A. Pereira da Costa, de 1937; o Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa, de 1954-1955, de Antonio Joaquim de Macedo Soares; Vocábulo Brasileiro de Visconde de Beaupaire – Rohan, de 1889; Dicionário de Brasileirismos, de Rodolfo Garcia; Dicionário da Língua Tupi, de Gonçalves Dias; Dicionário da terra e gente do Brasil, de Bernardino José de Souza, de 1910, não incluem a palavra ciranda. Já em outras obras esta aparece:

“Antonio José de Carvalho e João de Deus no Dicionário Prosódico de Portugal e Brazil, Lisboa, 1877, incluiu a Ciranda como grande joeira para cal, areia, grão etc. e no Dicionário da Língua Portuguesa, Antonio Moraes Silva, 6ª. Edição, Lisboa, 1858, Ciranda aparece como de origem arábica (saranda, de sarada, significando ‘encadear, enlaçar, tecer uma cousa com outra’. Para o dicionarista, Ciranda é também ‘um instrumento como ralo de madeira para alimpar a cal, a areia de cascalho, pedras etc.’ Existindo também uma Ciranda de palhas ‘para alimpar o grão...’ (...)

Outro dicionário, o Novo Dicionário Crítico e Etymológico da Língua Portuguesa, 5ª. Edição, Paris, 1854, Francisco Solano Constâncio, concorda com a origem arábica do termo, afirmando que é uma peneira de pedreiros, feita para joeirar. De junco, para passar caliça miúda ou cal, e de palha para peneirar grãos. (...)

Na Enciclopédia Griz de Artur Griz, pulicada em Palmares, Pernambuco, em 1958, está o verbete, significando joeira, Cirandinha. Também no Novo

Dicionário da Língua Portuguesa de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira o vocábulo aparece: peneira grossa de joeirar grãos de areia etc. e ‘dança de roda infantil, de origem portuguesa: cirandinha’. Como brasileirismo: ‘dança de roda, adulta, com trovas; Serandi, Serandinha, Cirandinha’.

Caldas Aulete, no Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa, ‘uma dança de roda e cantiga popular, também denominada Cirandinha’. O vocábulo vem do árabe, segundo Aulete.

*No Dicionário Prático Ilustrado, publicado sob a direção de Jayme de Seguíer, Portugal, 1962, Ciranda é peneira grossa para joeirar areia, grãos etc., também dança popular de roda’.*¹²⁵

Consultando várias obras, fixa-se o significado e origem da dança:

*“... palavra, ao que parece, de proveniência espanhola, vem de Zaranda, que é um instrumento de peneirar farinha, Engelmam parece não aceitar a origem arábica de çarand, ao fato de as mulheres trabalharem juntas em serões e por esta razão... seranda, a moda da ciranda é possivelmente contemporânea da primitiva alfaia agrícola, a Ciranda que serve para joeirar os cereais. É dela que lhe provém o nome, dança de roda de origem portuguesa. No Brasil é roda infantil, ‘es una canción infantil brasileña, ligera y alegre’, a Ciranda é roda exclusivamente infantil”.*¹²⁶

Há várias formas e maneiras de dançar a ciranda: uma antiga chamada pé-no-toco, com um pé na frente e outro atrás; ciranda de embolada com passos mais cadenciados; onda, sacudidinho e machucadinho. Na onda, as pessoas inclinam o tórax à frente, erguem o antebraço até o peito, e retrocedem o tórax e baixam as mãos dadas (fluxo e refluxo das ondas). No sacudidinho, braços à altura do peito, mantendo-se ligeiramente erectos, e os braços numa só posição, sacode-se o corpo. E o machucadinho, onde se parece machucar o barro com os pés.

¹²⁵ Idem, ibidem, p. 31, 32 e 33.

¹²⁶ Idem, ibidem, p. 29.

Mário de Andrade, no *Turista Aprendiz*¹²⁷, identifica a ciranda como entremeio do Bumba-meu-boi, adaptado, que assistiu no Alto Solimões.

No entanto, é com uma interessante análise sobre os cocos que Maria Ignês e Marcos Ayala¹²⁸ iluminam o caminho da ciranda, concluindo que o coco teria por função estreitar solidariedade na comunidade, e função de oração, rememorando também o tempo da escravidão.

“Recentemente encontrei uma profusão de cocos solicitados, dançados e cantados por entidades que costumeiramente baixam em alguns rituais afro-brasileiros encontrados na Paraíba. Aqueles que já não fazem mais parte desse nosso mundo de comuns mortais são recebidos alegremente no espaço sagrado do ritual religioso e festejam dançando, cantando cocos que rememoram o trabalho difícil do tempo de cativo, instaurando magia, momentos de intensa vivacidade que os mantêm em contato, reduzindo distâncias, aproximando mundos diversos, matando a saudade, em grande solidariedade entre vivos e... encantados.”

Esta é uma outra situação do coco – cocos costumeiramente encontrados na brincadeira, quando aparecem na gira (como é denominada a dança nos cultos afro-brasileiros), ganham feitiço de oração, isto é, de ponto cantado:

Uma visita
de bom coração
Me dê um abraço
e um aperto de mão

E lêlê-ô acauã
galo canta de manhã
carneiro quando se molha
se deita e sacode a lã

¹²⁷ ANDRADE, Mário de. *Turista Aprendiz*. SP: Livraria Duas Cidades, 1976.

¹²⁸ AYALA, Maria Inês Novais e AYALA, Marcos. op.cit.

Lento tengo lengo tengo

eu morro de trabalhar

de dia tô na enxada

de noite tarrafeiar

Samba negro

branco não vem cá

se vier

pau há de levar

Negro racha os pés

de tanto sapatear

de dia tá no açoite

de noite pra batucar”.¹²⁹

Brincadeira de minorias discriminadas (seja pela etnia, situação econômica, escolaridade, profissão etc.), os cocos, atualmente, são de modo geral alternados com as cirandas, fazendo com que os autores concluam e levantem as hipóteses: uma de que a ciranda funciona como descanso para o coco, fazendo parte dessa dança; outra de que o coco se oculta na ciranda, por ser reprimido, e por necessitar driblar a repressão.¹³⁰

De qualquer forma, mudanças provocadas pela indústria cultural dão relevo e põem em evidência a ciranda e o forró.

Padre Jaime Diniz¹³¹ recolhe dados sobre a ciranda entre as décadas de 1950 e 60, cartografando as regiões onde se pratica a dança, em Pernambuco: Pau D’Alho, Abreu e Lima e Caeté com Mestre Baracho e Zé Caboclo, Timbaúba com José Petronilha, João G.

¹²⁹ Idem, ibidem, p. 33, 35.

¹³⁰ Idem, ibidem, p. 10, 37.

¹³¹ DINIZ, Padre Jaime. “Ciranda: roda de adultos no folclore pernambucano”. In: *Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística*, Recife, 1960.

da Silva, Severino Aquino e Antonio Francisco Silva, em Limoeiro, Goiano e Nazaré da Mata. Ora ao ar livre e locais semidesertos, ora em locais cobertos de palha, sempre regado a um espírito associativo, em que todos se tocam ou nas mãos ou nos ombros e, às vezes, nas laterais do corpo, guiados sempre pelo mestre. Junto a ele, os instrumentistas costumam usar o Bombo (Zabumba), Caixa, Minêro ou Ganzá, diversificando as modalidades de dança. Sobre isso ele diz:

“Em geral os cirandeiros conhecem duas maneiras de ‘bater no bombo’ — é o que aprendemos em Nazaré da Mata — e conseqüentemente, duas modalidades de bailar. Os ritmos são de muita vivacidade, executados através de toques mais ou menos fortes, com absoluta precisão, coisa que se torna bastante difícil a um leigo em música de Ciranda. É curioso notar que no conjunto, como o fizemos em Cruz de Rebouças e na Ciranda de Caeté, cada instrumento de percussão desenha uma figuração rítmica particular. Como já dissemos, não há harmonia nem polifonia de qualquer espécie.

Os dançadores de Ciranda de Nazaré da Mata distinguem dois tipos fundamentais de ritmo: o ‘ligêro’, que eles realizam levando o pé esquerdo (no caso em que a roda gire da esquerda para a direita, como é mais frequente) para trás e para frente, e o direito dá ‘um pulinho’, ou simplesmente avança; e o ‘moderno’, no qual eles ficam quase a arrastar os pés em movimento apressado.(...)

Observamos na Ciranda de Caeté que o pé esquerdo coincide no avanço para frente com a batida forte do Bombo, ou em termos musicais, com o primeiro tempo do compasso. Tal avanço leva o cirandeiro a fazer com o corpo gesto semelhante, isto é, ligeira inclinação acompanhando a direção do pé esquerdo. Dissemos apenas gesto semelhante quando na verdade poderíamos ter dito simplesmente desenvolvimento, e nesse caso ao movimento inicial do pé se daria o nome de tema. Em ballet, o tema pode se encontrar em qualquer parte do corpo.

Os pés dão, algumas vezes, a impressão de cruzamento, o que força a requiebros especiais, mas sem deixarem de ser graciosos. As pernas tomam a

forma de arco, em cirandeiros hábeis. Em cirandas mais vivas, os dançadores movimentam também os braços, dando uma sensação de planos de movimentos na roda grande. E aí é que o círculo ondulante se aumenta, ou ‘incha’, na expressão deles. E vai ‘inchando’ cada vez mais com as entradas sucessivas de outros cirandeiros que querem aproveitar do gosto bom da Ciranda animada.

*Para entrar na roda, ninguém encontra obstáculo. A roda é do povo. É de todos. Basta abrir os braços de um par e eis o candidato a dançar. Seja no meio de um par, seja entre homens ou mulheres. Nenhum preconceito dos que reinam em nossa sociedade. O que existe é ingenuidade, é um ar de simplicidade que não nos é apenas uma lição mas qualquer coisa capaz de nos humilhar.”*¹³²

Lia do Itamaracá, disseminando a estética afro-brasileira, une o sagrado ao profano (uma vez que é filha de Iemanjá e amiga de padre), veicula identidades múltiplas e funde o sensível e o inteligível, fugindo da separação corpo/ mente platônica e cartesiana do Ocidente. Além disso, preenche requisito e percorre as especificidades e os elementos constitutivos de uma estética negra, como propõe David Treece: “(...) o princípio organizador da roda ou do terreiro, a composição improvisada coletiva, o canto responsorial (*call-and-response*), a invenção melódico-verbal, as sequências rítmicas, a polirritmia e a síncope”¹³³. Podemos ainda pensar, com Paul Gilroy, sobre o fazer do indivíduo no processo de autoconstrução pessoal e social:

“(...) o resultado de atividades práticas: linguagem, gesto, significações corporais, desejos... Essas significações podem ser condensadas no processo da interpretação musical, embora esta última não os monopolize, é claro. No contexto do Atlântico negro, elas produzem o efeito imaginário de um núcleo ou essência racial interna ao agirem sobre o corpo através dos mecanismos

¹³² Idem, p. 29, 30 e 31.

¹³³ TREECE, David. “Linguagem, música e estética negra”. In: MARCONDES, Marlene Paula e TOLEDO, Ferreira (org.). *Cultura popular: o jeito de ser e viver de um povo*. SP: Nankim Editorial, 2004, p. 153.

específicos de identificação e reconhecimento que são produzidos na interação íntima entre o artista e a multidão.”¹³⁴

Lia reúne aos sábados, em seu “Espaço de Lia”, uma média de 500 pessoas, desde turistas até a população carente da Ilha de Itamaracá, dividindo sua apresentação em dois blocos: primeiro um artista convidado apresenta-se, das 19h às 20h. Das 20h às 21h há um intervalo, pois o padre da igreja atrás do Espaço celebra missa e, a partir das 21h até a madrugada, corre solta a ciranda e o coco, reunindo de 100 a 200 pessoas em aproximadamente quatro ou cinco rodas. Giram para o lado direito com a perna esquerda na frente e atrás, dando o compasso e a pisada forte com o bamboleio dos ombros, sempre de mãos dadas. A dança corre ininterrupta, numa espécie de transe coletivo: o andar de lado, como o do caranguejo, experimenta ângulos diferentes e uma condensação do presente, emocionando até o último fio de cabelo.

B) Teatro

Bastide já enfatizou que a configuração das danças, culminando na representação de certas cenas, tende para o teatro, conclusão com que parece concordar Câmara Cascudo em sua obra *Civilização e cultura*, quando investiga se a origem da dança teria sido a quiromania (Keirono, de kheir, kheiros, queirôs, mãos, gestos da mão). Reunindo extensa documentação coreográfica e as primeiras materializações cênicas¹³⁵ da vida de povos primitivos, guerreiros e homenagem aos deuses, Cascudo conclui que a “dança determina o teatro”¹³⁶.

¹³⁴ GILROY, Paul. *The black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London/ New York: Verso, 1993, p. 102 (Apud MARCONDES, Marlene Paula e TOLEDO, Ferreira (org.). op. cit., p. 154).

¹³⁵ Sobre a caverna francesa de Tuc d'Audoubert, Ariège, que registra o primeiro bailado mágico conhecido, cuja imagem sugere a festa de iniciação (rapazes em giros paralelos diante de um bisonte); sobre a gruta de Trois Frères (Ariège) quando duas feiticeiras dançam com dois cervos, com passos de dança; outro exemplo, o da gruta de Neaux, num rito de fecundação, nove mulheres com saias presas ao quadril desnudos na parte superior, bailam ao redor de um homem.

¹³⁶ CASCUDO, Luís da Câmara. *Civilização e Cultura*. Brasília: Mec, 1978, p. 306.

Fernando Ortiz¹³⁷ esclarece bem a situação ao explicar que os movimentos expressivos das sociedades primitivas culminam na sinergia corporal da dança, que teria por função fazer com que a emoção se transforme em ação. Comemorando o sucesso seja da batalha, da caça ou da chuva, a dança transforma a ação em rito, cuja emulação não é uma “representação comemorativa, mas sim uma ‘pré-presentação’ ativadora”.¹³⁸ Por meio da exasperação dos nervos e músculos, dá-se a satisfação do desejo. Ortiz diz: O que se efetua não é “o simulacro de uma batalha representada por mimos disfarçados que a tribo contempla, senão a expressão de um fato emotivo que a tribo executa por si, em que ela mesma é autora. Os dançantes não imitam a guerra, fazem a guerra; não imitam a tempestade, a atuam”.¹³⁹

Dessa forma, acompanhando a tradição negra africana de Cuba, Ortiz ressalta a forte ritualidade religiosa que traz consigo a cooperação funcional dos antepassados. Assim, acompanhados pelo sobrenatural, os dançarinos são socializados pela dança através da repetição dos mesmos passos e frases musicais, pela embriaguez e perda progressiva da consciência, efeito que atinge a todos, estimulando um automatismo coletivo. Ortiz chama a atenção para a diferença entre a dança negra e a dança branca – esta é para ele “intraversa”, voltada para a distração, o hedonismo; a outra é “extraversa”, voltada para a ação dança até o frenesi.

Conforme já exposto por Marianna Monteiro, a normatização e domesticação das danças populares servem à teatralização do poder. Diferentemente da teatralização político-religiosa que as classes dominantes impuseram historicamente, as camadas mais baixas da comunidade, com mitologia e organização ritual próprios, tal como no candomblé e como aparece na prática cultural de Lia do Itamaracá, aspiram e realizam outro tipo de teatro, próximo ao que Artaud almejou no seu “Teatro da Crueldade”.

¹³⁷ ORTIZ, Fernando. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Habana: Ediciones Cardenas y Cia, 1951.

¹³⁸ Idem, ibidem, p. 118.

¹³⁹ Idem, ibidem, p. 118.

C) Artaud

Artaud empreendeu uma crítica ao teatro contemporâneo¹⁴⁰ e prenunciou um teatro que se realizasse fundamentalmente pela cena e todos os seus meios de expressão inerentes a ela (os gestos, as atitudes, a música, a dança, artes plásticas, cenário, iluminação, etc.), o conjunto que é posto em segundo plano pelo teatro Ocidental em proveito da expressão pelo discurso, que ele rejeita. A cena deve propiciar, através desse lugar físico concreto, cuja linguagem destina-se especialmente aos sentidos, uma poesia no espaço e uma poesia irônica que procede das possibilidades poéticas de cada um desses meios e de suas combinações. Assim concebido o teatro é encenação que busca uma poesia objetiva e metafísica, não a Ocidental, prenhe de idéias mortas, mas aquela poesia cujas conseqüências físicas e poéticas incide sobre todos os planos da consciência e dos sentidos. A encenação, poesia no espaço, será portanto sinônimo de linguagem no espaço e em movimento.

Sua concepção de teatro é a da cerimônia mágica, instaurando o caráter de ritual primitivo, na modernidade, investindo o espectador nos seus nervos pela atitude ativa dos gestos, instituindo um lado mágico operatório em detrimento da linguagem discursiva, que importa menos, a não ser quando usada para expressar o inabitual sob a forma do encantamento mágico. Processo que deve culminar na captura dum plano simbólico sob estado de hieróglifos, ponto de inflexão para sua idéia de teatro alquímico, e, seu poder de transfiguração.

Essas idéias serão melhor compreendidas quando indica o tipo de espaço que comportaria tal empreendimento e o papel do espectador: pensa em um hangar reconstruindo certos lugares do Alto do Tibet. Reivindicação que aparece também no primeiro manifesto do Teatro da Crueldade¹⁴¹, onde ele acrescenta que o espectador deve estar integralmente envolvido pela ação, melhor ainda, deve estar colocado no meio dela, suprimindo a relação palco-platéia, espectador-espetáculo. O espectador é parte integrante desse teatro de ação. O Teatro da Crueldade, além disso "propõe-se ao

¹⁴⁰ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. SP: Martins Fontes, 1993.

¹⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 92 e 93.

espetáculo de massa (...) a procurar, um pouco da poesia que se encontra nas festas e nas multidões nos dias, em que o povo sai as ruas."¹⁴²

Haverá outras indicações precisas e preciosas sobre o Teatro da Crueldade: "a extensão do espetáculo se dirige a todo o organismo"¹⁴³ (...); extraindo das palavras "a possibilidade de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade"¹⁴⁴. Instaurando uma nova metafísica, de todos os meios envolvidos (entonação, pronúncia, gritos, onomatopéia, gestos, etc.) canalizados pela anarquia do humor e da poesia, cuja função é destruidora, visa "produzir novas formas questionando organicamente o homem e seu lugar poético na realidade"¹⁴⁵. Mas a crueldade é "antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, (...). Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada (...) que dá ao exercício de todo ato de vida sua cor de sangue e sua nuance cruel (...)." Ele diz : "uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida de rigor cósmico e de necessidade implacável (...). Portanto eu disse crueldade como poderia ter dito vida, ou como teria dito necessidade"¹⁴⁶.

Anunciando a originalidade dessa linguagem, envolvendo uma certa idéia de ação e eficácia com a finalidade de atingir as regiões mais profundas do indivíduo e alcançar , através do espetáculo total, da encenação de caráter mágico, sagrado e de festa, propõe alterações reais ainda que as conseqüência advindas fossem tardias. Aqui, reitera ainda, a idéia de perseguir certos rituais da Grécia e Índia. Vera Lucia Felício¹⁴⁷ ilumina a questão quando aproxima Artaud de Nietzsche, indicando que ambos recusam o Deus moral, lembrando que o Teatro da Crueldade é hierático e sagrado no sentido do paganismo, que se encontra nas religiões dos Deuses Gregos e no Budismo, que desconhecem o espírito de vingança e o sentimento de culpa da tradição judaico-cristã. Nesse momento aparece a negação de Deus e a questão da condição de sua vida ligada a opressão de seus duplos opressores, entidades que não permitiriam que Artaud fosse ele

¹⁴² Idem, ibidem, p. 82.

¹⁴³ Idem, ibidem, p. 83.

¹⁴⁴ Idem, ibidem, p. 85.

¹⁴⁵ Idem, ibidem, p. 88.

¹⁴⁶ Idem, ibidem, p. 100 e 112.

¹⁴⁷ FELÍCIO, Vera Lucia G. *A procura da lucidez em Artaud*. Tese de Doutorado, Departamento de Filosofia - FFLCH/ USP, 1980, p. 112.

mesmo. Cindido pelas instâncias opressora (todo o instituído do Ocidente: a Família Patriarcal, a figura de Deus, do Papa, da Polícia, do Reitor, os Asilos Psiquiátricos, a Razão, a Verdade, o Logocentrismo), alienado de si mesmo se torna um processo de vir a ser, para esmagar e destruir seus duplos opressores. No entanto, em seu teatro haverá duplos não mais opressores -- espelhos como algo contrário a si -- que acenam para o teatro alquímico, contra toda a possibilidade de um pensamento desligado da corporeidade (contra a separação corpo e alma, sujeito-objeto, espectador-espetáculo) ou seja, contra a metafísica dualista, quando afirma o caráter alquímico do teatro como processo de expulsão orgânica dos valores inertes do mundo contemporâneo.

Essa expulsão orgânica restitui ao teatro em valor terapêutico, não no sentido medicinal, mas no sentido ontológico, diz Vera Lucia Felício¹⁴⁸: sua proposta radical assenta-se na processualidade entre linguagem e pensamento, que devem culminar num processo poético-teatral, impulsionando uma Revolução Cultural (ou micro-política, como quer Guattari), reunindo ação, poesia e práxis¹⁴⁹ cuja visada é a destruição e criação de um novo homem integrado no espetáculo total e liberto pela cena.

Revolução no plano da sensibilidade, sua proposta estética está intimamente vinculada a uma proposta política, postulando a criação de um novo espaço, de uma nova sociabilidade seguindo, assinala Vera Felício, os corolários duma estética anarquista que, grosso modo seriam: a pregação do individualismo, pois deveria promover a potência criadora do indivíduo, no entanto é coletivista, pois celebra o poder criador da coletividade na festa; sob a inspiração de Proudhon e Bakunin incita ao culto do desconhecido e preconiza o resgate da arte popular integrada aos mitos trágicos. Esse teatro na perspectiva anti-autoritária, libertária, tem função político-social precisa: possibilitar a criação incessante, a processualidade, o devir.

Investigando o que é o pensamento para Artaud e qual o seu papel no Teatro da Crueldade, Vera Lucia aponta que ele precisa recuperar sua vida de seus duplos opressores para recuperar a lucidez no plano de sua vida física, pois na alienação perde sua individualidade e “uma parcela da consciência assiste à descorporificação do

¹⁴⁸ Idem, ibidem, p. 132 e 133.

¹⁴⁹ Idem, ibidem, p. 128.

pensamento”¹⁵⁰. Artaud busca a unidade, continua a autora, e o seu sofrimento obriga-o a reconhecer a alteridade que está dentro dele mesmo e o constitui. Opondo-se ao Uno, acolhe o heterogêneo, mas, a unidade que procura “é o do ‘corpo sem órgãos’, unidade de concentração do disperso e não de funcionalidade das partes corporais, um corpo metafísico e não empírico, fisiológico, no sentido de *physis*”¹⁵¹.

Ele não busca o organismo, o corpo organizado e sua estratificação, mas pretende reunir corpo e pensamento para se reconstituir como força vital. Ele pretende com o Teatro da Crueldade produzir um novo homem através do “corpo sem órgãos”.

Gilles Deleuze e Félix Guattari¹⁵² explicam que Artaud, por ocasião de seu pronunciamento “Para acabar com o juízo de Deus” anuncia o combate aos órgãos, expondo-se a uma experimentação, não só radiofônica, mas, biológica e política¹⁵³. Segundo os autores o “corpo sem órgãos” é exatamente isso: um campo de experimentação, é desejo e não desejo que confluem para um conjunto de práticas. O corpo sem órgãos deve ser povoado por intensidades e deixar passar as intensidades, pois “ele as produz e distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso”¹⁵⁴. Ele é anterior ao organismo e à estratificação dos órgãos em organismo.

Os autores indagam se o corpo sem órgãos não seria a Ética (de Espinoza) explicitando que “os atributos são os tipos ou gêneros de corpos sem órgãos, substâncias, potências, intensidades zero como nas matrizes produtivas. Os modos são tudo o que passa: as ondas, as vibrações, as migrações, limiares e gradientes, as intensidades produzidas sob tal ou qual tipo substancial a partir de tal matriz”¹⁵⁵. Haverá ainda todos os tipos de corpos, dizem os autores: o hipocondríaco, o paranóico, o drogado, o esquizofrênico, etc., no entanto, é desnecessário pensar em termos de conjunto de “corpos sem órgãos”, pois a questão fundamental em jogo, não é mais a do Uno e do Múltiplo, mas a da Multiplicidade, que doravante aponta para além dessa oposição:

¹⁵⁰ FELÍCIO, Vera Lucia, op.cit., p. 5.

¹⁵¹ Idem, ibidem, p.23.

¹⁵² DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Volume III*. RJ: Editora 34, 1996.

¹⁵³ idem, ibidem, p.10.

¹⁵⁴ idem, ibidem, p.13.

¹⁵⁵ idem, ibidem, p.14.

“Multiplicidade formal dos atributos substanciais que constitui como tal a unidade ontológica da substância. Continuum de todos atributos ou gêneros de intensidades sob uma mesma substância, e continuum das intensidades de um certo gênero sob um mesmo tipo ou atributo. Continuum de todas as substâncias em intensidades, mas também de todas as intensidades em substâncias. (...) O “corpo sem órgãos”, imanência, limite imanente. Os drogados (...), os esquizofrênicos, os amantes, todos os “corpos sem órgãos” prestam homenagem a Espinoza. O corpo sem órgãos é o campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem qualquer referência a qualquer instância exterior...)”¹⁵⁶.

Deleuze e Guattari assinalam que as obras Heliogabale e Tarahumaras são já um campo de experimentação explicitando uma unidade mais estranha, não a unidade do Uno, mas, apontam para a Multiplicidade, embora Artaud, comentam os autores, permaneça no âmbito da dialética reconduzindo o Múltiplo à identidade do Uno, expõe a Multiplicidade “que ultrapassa desde o início toda oposição, e destitui o movimento dialético”¹⁵⁷.

Artaud empenha toda a sua existência na luta contra os órgãos, o organismo estratificado, organizado de forma tal que se possa “extrair dele um trabalho útil”¹⁵⁸. É esse o seu combate no Juízo de Deus, necessita destruir o sistema teológico, que organiza os órgãos e produz um organismo para fundamentalmente destruir e aniquilar o “corpo sem órgãos”. O que Artaud amaldiçoa, sublinham os autores, “é o corpo canceroso da América, corpo de guerra e de dinheiro; (...) que ele chama de “caca”; a isto opõe o verdadeiro Plano, mesmo que seja o riacho minúsculo dos Tarahumara, (...); mas ele conhece também os perigos de uma desestratificação demasiado brutal, imprudente. (...) Artaud não pára de enfrentar tudo isto e aí sucumbe (...). Mesmo que Artaud não tenha

¹⁵⁶ Idem, ibidem, p.15.

¹⁵⁷ Idem, ibidem, p.20.

¹⁵⁸ Idem, ibidem, p.21.

conseguido para ele mesmo, é certo que através dele algo foi conquistado para todos nós”¹⁵⁹.

Derrida aponta para a mesma conclusão, em sua bela obra *A Escritura e a Diferença*¹⁶⁰, quando analisa o diálogo entre o discurso crítico e o discurso clínico. Sugerindo que ambos convergem numa cumplicidade quando resgatam o valor ou o sentido de uma obra - fazem dela um caso exemplar -, tenta ultrapassar esses trajetos e passa a esquadrihar o conceito metafísico de história, que Artaud pretendia destruir pela raiz. Derrida mostra que o Teatro da Crueldade articula-se muito menos com a loucura ou com a obra, mas se quer como uma arte que não quer obras (contra a própria exemplificação, cotejada pelos discursos crítico e clínico). Artaud quer uma arte sem obra, sem diferença, para destruir a metafísica ocidental e sua história. E, será precisamente essa determinação metafísica que o levará à perda de si próprio, incidindo sobre a consciência e inconsciência.

Reconstituindo-se como uma força, tantas vezes anunciada por Artaud, o impoder da palavra, diz Derrida, se dará porque a palavra lhe é ao mesmo tempo soprada e furtada, e, nessa medida subtrai dele, aquilo que o põe em contato. Portanto essa palavra lhe será roubada, e esse furtivo rouba dele sua própria existência, que ele insistentemente buscará reencontrar por uma metafísica da carne, que lhe permita se livrar de seus duplos opressores, que não são outra coisa que senão a morte, sobretudo Deus, seu grande Outro. Por isso quer refazer um corpo sem obra, porque a história de Deus é a história da obra, a da morte, negação que o perpassa. Artaud vislumbra a salvação numa arte sem obra para recobrar e afirmar a vida, reivindicação radical do Teatro da Crueldade. Daí, portanto, a necessidade de destruir o teatro clássico e sua metafísica, como assinala Derrida, - o teatro do órgão (órgão de palavras, órgão de interpretação, de autor, de registro de tradução) assentado dentro das diferenças (autor-texto, diretor-ator, espetáculo-espectador) e que faz do autor escravo - órgão de registro. Contrariamente, Artaud visa exterminar os órgãos de registro e criar a possibilidade de sermos senhores do que vem a ser em nós, o devir, sem que as diferenciações, ou diferença, como quer Derrida, como organização, articulação, provoquem o desmembramento do corpo. Como já vimos

¹⁵⁹ Idem, ibidem, p.27.

¹⁶⁰ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. SP: Perspectiva, 1971.

Artaud não concebe o corpo como organismo e nem a necessidade dos órgãos que acolham a diferença, mas, aponta para a reconstituição de sua carne pela redução da estrutura orgânica e o fechamento do corpo sobre si, resultando no Teatro total como Teatro inorgânico. Derrida sublinha ainda, que se Artaud insiste no rigor e submissão à necessidade é “para suturar todas as aberturas, todas as diferenças” onde “o diferir e a diferença são fechados de novo (...) encaminhando à presença a si” ¹⁶¹.

Derrida registra que Artaud vive no limite: de um lado a redução da obra, da diferença e consequentemente da historicidade, de outro, esse mesmo processo o conduz à produção duma obra rigorosa, não só inscrita, mas fazendo-se no autor. Vive num processo de cumplicidade com a metafísica na diferença: realiza a metafísica ocidental, mas afirma a lei cruel da diferença, possibilitando pensar para um além da diferença ou diferença em direção a Diferença ou Duplicidade.

Por fim, Derrida assinala que o valor histórico do Teatro da Crueldade o é num sentido absoluto e radical pois “que anuncia o limite da representação”¹⁶² e propõe o espaço fechado da representação (produzido dentro de si mesmo) e o fechamento da representação clássica. Trata-se da produção dum espaço não teológico, representação originária como auto-apresentação do visível e mesmo do sensível puro, a própria vida no que ela possui de irrepresentável, a vida e a afirmação da vida: destruição e morte, somente para renascer com outros órgãos, empreendimento que implica a reeducação dos órgãos.

O teatro da Crueldade apresenta o espetáculo que não é mais reflexo, mas uma força, e, a crueldade não implica necessariamente sangue, mas, originariamente, contém em si o assassinato, propriamente um parricídio contra o detentor do Logos, o pai, Deus, “apagando seu duplo como sua morte, de um presente que não se repete, um não-presente. O presente só acolhe sua própria diferença intestinal, na dobra interna de sua repetição originária, na representação”.¹⁶³

Artaud, no entanto, apontando sempre para um além da representação, permanece preso entre a possibilidade e a impossibilidade do teatro puro, sempre que não cessa de

¹⁶¹ Idem, ibidem, p. 144.

¹⁶² Idem, ibidem, p.152.

¹⁶³ Idem, ibidem, p.173.

representar e iniciar a repetição quando reivindica a presença a si. Processo sem fim, que o levou a viver e pensar o trágico, na formulação de Derrida “não como representação do destino, mas como destino da representação”¹⁶⁴.

D) Jerzy Grotowski

Grotowski funda em 1959, em Opole, seu Teatro Laboratório, que em 1965 será transferido para Wrocław, capital cultural da Polônia Oriental, transformando-se posteriormente no Instituto de Pesquisa Teatral (patrocinado pelo Estado). Na década de 60, publica *Em Busca de um Teatro Pobre*, em que procura, a partir da definição do teatro, distingui-lo de outras atividades de espetáculo. Fundamentando-se, sobretudo, na investigação da relação entre ator e público, considera “a técnica cênica e pessoal do ator a essência da arte total”¹⁶⁵.

Estudioso de seus predecessores, recupera as investigações metodológicas de Stanislawski (embora elabore e crie soluções não coincidentes ou mesmo opostas); os exercícios de ritmo de Dullin; as prescrições sobre as reações extroversivas e introversivas de Delsarte; o treinamento biomecânico (baseado na técnica de saltos e acrobacias advindas das técnicas asiáticas) de Meyerhold; a síntese de Vakhtangov; e, inspirando-se nas técnicas da Ópera de Pequim, no Kathakali indiano e yoga e no teatro Nô japonês, elabora sofisticada técnica e método de trabalho corporal.

Por meio de seu método indutivo, cujo trabalho negativo assenta-se, principal e essencialmente, no despojamento e desnudamento do ator de todo tipo de bloqueio ou resistência imposto pelo cotidiano e cristalizado corporal ou psiquicamente, Grotowski visa atingir uma transiluminação: processo do ator que culmina na total doação de si mesmo, por meio do transe e da integração de sua potência corporal e psíquica, pela eliminação do lapso de tempo entre o impulso interior e a reação exterior¹⁶⁶. Portanto relevante para a liberação será o trabalho do ator como expressão da “articulação formal e

¹⁶⁴ Idem, ibidem, p.177.

¹⁶⁵ GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. RJ: Civilização Brasileira, 1992.

¹⁶⁶ Idem, ibidem, p.14 e 15.

estruturação disciplinada do papel”¹⁶⁷. Grotowski rejeita a coleção de técnicas, habilidades e o gesto comum em proveito do gesto significativo, entendido por ele como unidade elementar a conduzir a uma conscientização¹⁶⁸.

O teatro para ele difere do cinema e da televisão pelo contato imediato proporcionado pela relação ator e público, conclusão essencial que o leva à formulação central de dois conceitos definidores e delimitadores de sua proposta: a do Teatro Pobre e a representação como ato de transgressão. O Teatro Pobre, diferentemente da postulação artaudiana, rejeita o que este julga essencial e relegado a segundo plano pelo Teatro Clássico Ocidental. Caracterizado pela relação entre ator e espectador, o Teatro Pobre de Grotowski advoga a eliminação de tudo que é supérfluo a esse vínculo. Propõe, portanto, um teatro ascético, pela eliminação da maquiagem ou adereço (propiciando ao ator empregar seus músculos faciais e impulsos interiores, empregando e laborando seu corpo e talento); da iluminação (abolindo os efeitos de luz para fazer prevalecer jogos de luz e sombras com focos estacionários); dos figurinos (que serão transformados diante do público); dos elementos plásticos (substituídos por objetos elementares); da música (propondo a musicalidade provinda da própria linguagem que resulta ou do entrechoque das vozes, ou dos objetos)¹⁶⁹. Assim, o Teatro Pobre deve restituir ou trazer à tona a verdade interior, tendo como corolário a transgressão e o desafio ao tabu por meio da “dialética do escárnio”, “colisão de raízes”, “apoteose” ou “religião expressa pela blasfêmia”, ainda pelo “amor manifestado pelo ódio”¹⁷⁰, recuperando o sagrado no seu sentido profano, contrapondo-se às situações arcaicas consagradas pela tradição.

Grotowski empreende seu método da via negativa e deliberadamente anseia a produtividade, não do negativo, mas do mais positivo, a afirmação da vida, buscando o excesso para ator e espectador, investindo o corpo como fonte de energia (explora principalmente as possibilidades da região lombar, do abdome, em volta do plexo solar, a respiração e reflexos de ressonância etc.)¹⁷¹. A partir daí, elabora o trabalho com o corpo do ator, concebido como ator-santo (contraposto à ideia do trabalho prostituído e

¹⁶⁷ Idem, ibidem, p.15.

¹⁶⁸ Idem, ibidem, p.16.

¹⁶⁹ Idem, ibidem, p.16, 17, 18 e 19.

¹⁷⁰ Idem, ibidem, p. 20.

¹⁷¹ Idem, ibidem, p. 33 e p.101 à 198.

explorado), cuja santidade advém e refere-se à profanação, sacrilégio, autosacrifício para vencer os limites convencionais, propiciatório de uma autopenetração que deve realizar-se igual e indistintamente no espectador¹⁷². Por meio da expressividade acentuada pela elaboração da artificialidade e ideogramas, pensa a possibilidade de provocar associações no espectador, de modo a induzi-lo a uma autoanálise, processo que deve conduzir à essência reveladora do teatro – teatro é encontro, contato para um ato de autorevelação dado pelo confronto e integração das totalidades físicas e mentais¹⁷³. Esse convite ao ato total estende-se também para a relação diretor/ator, relação essa que deve acontecer como um nascimento ou renascimento duplo e partilhado entre ambos.

Grotowski repensa a estrutura da encenação, da obra, das falas, dos corpos. Concentra-se e desenvolve ampla técnica de trabalho, apostando nos recursos pessoais do ator, para quem o treinamento e a disciplina produzam a flexibilização e a ruptura das atrofias e bloqueios, desenvolvendo uma linguagem orgânica e compondo uma partitura corporal. Fustigado pelo rito, o ator deve desencadear um ataque aos valores petrificados pela sociedade (presentes tanto no psiquismo e corpo do ator quanto do espectador), de modo a violentar estereótipos e libertar ator/espectador dos complexos por meio do engajamento da busca de si mesmo e da coletividade, num incessante processo de quebra das máscaras, uma ruptura com intuito libertário.

Instaurando a cada montagem uma relação nova e diversa de integração palco/platéia, a cena converge para que, a cada espetáculo, um rito singular determine a comunhão que estenderá essa integração. Exemplares dessa experimentação são as seguintes montagens: *Kordian*, de Julius Slowaki, encenado em 1962, que reproduz uma clínica psiquiátrica onde os espectadores perfilam-se nos leitos como pacientes junto aos atores; e *Akrópolis*, de Stanislaw Wypianski, em que se confrontam os valores do velho mundo (pois a peça desenrola-se numa catedral da Cracóvia) com momentos da história contemporânea, remetendo aos acontecimentos de Auschwitz (aqui procede a uma montagem cuja relação ator/público não é direta, pois os atores representam os mortos e os espectadores os vivos a se defrontarem com sucatas metálicas, carrinhos de mão ou uma banheira, que ora funcionam como altar ou leito nupcial, ora como compartimentos

¹⁷² Idem, ibidem, p. 29.

¹⁷³ Idem, ibidem, p. 48.

para condicionar cadáveres, revivendo o pesadelo dos mártires das câmaras de gás). Em 1963, encena *A Trágica história do Doutor Fausto*, de Christopher Marlowe, quando posiciona duas mesas paralelas (que representam o passado), cortadas por uma mesa menor (que representa o presente), em que os espectadores transformam-se nos convivas a partilhar da ceia em que Fausto e Mefistófoles desenvolverão a dialética entre bem e mal. De Calderón de la Barca, Grotowski adapta, em 1965, *O Príncipe Constante*, variando a relação ator/espectador. Aqui, o primeiro está circunscrito por uma arena retangular, circundada por um muro de madeira, enquanto os espectadores, ao redor, observam por cima a cena que se desenrola numa mesa de sacrifício.

No entanto, na década de 70, Grotowski extingue a montagem de espetáculos teatrais, renegando a parte mais eminentemente teatral formulada na obra *Em Busca de um Teatro Pobre*. Propõe, então, “encontros” entre pequenos grupos de pessoas, objetivando, por meio de exercícios não verbais e técnicas teatrais, propagar (menos o “artístico”) e desenvolver energias espirituais. Nessa mesma época, passa a trabalhar na Universidade da Califórnia, e a partir de 1986 instala-se na Itália, onde funda o centro de pesquisa Work Center of Jerzy Grotowski and Thomas Richard (com quem trabalha há tempo), definido por ele como um Instituto Paracientífico¹⁷⁴ “que se ocupa da arte performática que não tem como objetivo o espectador” e sim o que o ator faz para ele mesmo.

Sua tônica na investigação, doravante, recai no trabalho com o sagrado, baseado nos ritos arcaicos e/ou primitivos gregos, egípcios, israelenses, sírios e africanos. Mantém a prescrição da disciplina e do rigor com o trabalho corporal, sendo preciso em cada detalhe, que se faz presente a cada encenação. Grotowski conserva a atitude para atingir o transe, não no sentido das religiões instituídas, pois nelas prevalece o sentido regrado. Diferentemente, persegue ainda o sentido profano, e, por meio da repetição exaustiva dos gestos ou dos cantos, pensa alcançar o momento em que os atores não cantam mais, mas são cantados pela canção. Seu eixo de trabalho desloca-se. Não é mais conduzido por um texto: persegue ritos e extrai a dramaturgia da mistura deles com a história pessoal do ator. Acentuando a necessidade de se buscar a espontaneidade, com o rigor mencionado,

¹⁷⁴ Jornal *Folha de São Paulo*, 2 de outubro de 1996.

descarta toda e qualquer possibilidade de improvisação, visando cada vez mais a ação eficaz gerida pelo corpo.

CONCLUSÃO

“Nenhum gesto sem passado,

Nenhum rosto sem outro.”

Josely Vianna Baptista, “Nenhum gesto”

Retomando: tanto Artaud, quanto Grotowski buscam a arte total como meio libertário a se contrapor às estratégias de poder com vistas ao controle do corpo (tanto singular quanto coletivo) e da subjetividade. Enquanto o primeiro, aparentemente, permanece no âmbito de suas propostas circunscrito à concepção da cena panorâmica, supera, no entanto, esses limites, pois seu Teatro Total - o Teatro da Crueldade - abarca uma indistinção fundamental entre a relação representação/espectador, na medida em que seu pressuposto é aquele indicado por Derrida: Artaud quer o teatro livre da metafísica clássica, livre de seu grande Outro, Deus, como história da obra e da morte, livre da negação, libertando o teatro do órgão que sustenta as diferenças (órgão de registro, de palavras, de interpretação, etc), o teatro livre da diferença autor-texto, diretor-ator, espetáculo-espectador. Como sublinha Derrida, Artaud quer destruir os órgãos de registro e as diferenciações buscando uma arte sem obra, rompendo com as concepções cênicas vigentes propõe o fim da representação.

Peter Brook chama atenção quando enfatiza que seu Teatro Sagrado “no qual o centro em chamas fala através das formas que lhe são mais próximas, funcionando como a peste por intoxicação, infecção, analogia... um teatro no qual... o próprio acontecimento está no lugar do texto”¹⁷⁵, acrescentando que é sagrado pela intenção sendo fundamental o meio onde se apresenta o invisível, e as condições para sua percepção¹⁷⁶.

Grotowski, por sua vez vai além ao desenvolver sofisticada técnica de trabalho corporal, campeando amplo campo de experimentação. Inventariando sua produção podemos inseri-lo, em termos de concepção cênica, na linha da cena aberta. No entanto,

¹⁷⁵ BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. RJ: Vozes, 1970, p.47.

¹⁷⁶ Idem, ibidem, p. 55.

hoje restringe, cada vez mais a relação representação/espectador, chegando quase a extinguí-la, ao propor sua pesquisa voltada exclusivamente para o ator, objetivando a ação eficaz como ato libertário.

Vera Lucia Felício¹⁷⁷ sublinha a respeito de Artaud e Grotowski que o fundamental é a linguagem cênica que reúne e une concreto e abstrato, sensível e inteligível (que Artaud chamava metafísica concreta) rompendo com a metafísica tradicional. Importa o sagrado que significa profundidade, que, segundo a autora será fundamentalmente produzido pela encenação - assumida, no caso de Artaud e Grotowski, essencialmente como o outro da sociedade, que num incansável processo de retalhar o instituído, carrega consigo a imperiosa necessidade de um trabalho exaustivo. Segundo Grotowski esse mesmo trabalho deve propiciar a destruição de antigas formas, para inventar novas formas de relação espaço/tempo, estilizando as formas de controle do poder, através da recuperação da energia interior que proporciona o autoconhecimento do ator.

Artaud e Grotowski, cada qual a seu modo, e em sua época, preconizam o teatro como o outro da sociedade, destruindo e reinventando o espaço cênico em voga, e, concebendo a encenação muito mais como meio de apagar a destruição representação/espectador, pela criação e invenção de meios para a propagação do que Deleuze e Guattari chamaram *spatium* intensivo.

Sobrevivendo ao Nacionalismo (que reduz a cultura popular ao típico e folclórico), aos discursos políticos e científicos, discursos do Nacional-Popular, fazendo parte da diversidade regional e constituindo-se como alteridade, Lia do Itamaracá e sua ciranda disseminam, em sua comunidade, a cultura oral, aproximando a cultura do corpo das sociedades arcaicas, ágrafas e/ou primitivas como o outro da sociedade ocidental. Como quer Nicolau Sevcenko, primitivo posto em questão para qualificar o que o platonismo rejeita: a coordenação coletiva regida pelo elemento decisivo, o ritmo, que é marco da cadência do modo de sentir e reagir. Ritmo como domesticação dos recursos decisivos para sobrevivência da espécie, presidindo as experiências mágicas e a

¹⁷⁷ FELÍCIO, Vera Lucia G. "O tempo presente e o processo teatral". In: *Discurso*. nº 19. Revista do Departamento de Filosofia da USP, São Paulo, 1992.

predisposição sensorial ao êxtase e ao sagrado. Averso à experiência de receber o sagrado no próprio corpo, das culturas pagãs, o cristianismo perseguiu a tendência ao transe e êxtase que a dança permite.

Maria Madalena produz poéticas do viver e põe em relevo a memória corporal, cujo efeito performativo admite profunda relação entre o mestre e os cirandeiros, emitindo sons e ritmos circunstancialmente de cunho profundamente social. A ciranda acontece formando uma roda dentro da outra, sucessivamente formando uma espécie de labirinto que gira em sentido anti-horário, propiciando, depois de algumas horas de giro, uma espécie de transe, vertigem, êxtase que resulta na comunhão do todo, o desprender-se do aqui e agora, a perda da identidade. Assim, como mestre da ciranda, funciona como uma espécie de xamã, em meio a diferentes dimensões, irradia como uma fonte de energia, impulsionando os vários potenciais. Nesse sentido, Lia abraça valores da cultura pagã contra os valores que o cristianismo advoga, tal como a renúncia de si em detrimento do corpo, fonte de engano e pecado. Propensa à afirmação da estética negra, propicia a cultura da memória corporal para recuperar a história dos que foram excluídos, estigmatizados, amordaçados e silenciados, abraçando o devir outro, o diferir de si mesmo (contra a dialética — o mesmo e a identidade), devir que propaga a Multiplicidade.

Fazendo do corpo suporte e estrutura dos valores disseminados pela prática cotidiana da dança, promove ética e esteticamente a cultura do corpo singular e social, implicando o cuidado de si e a autoconstituição do sujeito no uso dos prazeres. Desacelerando o tempo do capital, une a emergência de uma ética de si com a presença contínua do outro, elaborando uma estetização da existência.

Ciranda, é a dança, cujo tempo é o da pulsação e convívio dos corpos enfatizando os anseios de Lia: a destruição das formas tradicionais espaço-temporais empregadas pelo biopoder. Pelas concepções cênicas que divulga, liberta o teatro do órgão, rompendo com as diferenças autor-texto, diretor-ator, espetáculo-espectador. Todos, mestre cirandeiro e praticantes são, ao mesmo tempo, partícipes do espetáculo. Arte-sem-obra cujo centro e

próprio “ator” “espectador”, atuando, ação eficaz como ato libertário, aquilo de que já falava Fernando Ortiz: “os dançantes não imitam a guerra (...), a atuam.”¹⁷⁸

Entretanto, Lia não é refratária à biopolítica que abrange a todos. Políticas públicas pretendem colocá-la na fôrma, assim como seu trabalho consta e se encaixa na “*world music*”, uma espécie de exotismo comercializado pela globalização e indústria do turismo.

Assim como remanescente da comunidade afro-brasileira, discriminada, soube como ninguém se reerguer a cada tombo, buscar, dar força e se alimentar do convívio com os outros, criando uma estratégia de sobrevivência. Lutando contra a domesticação e o quadro institucional, desenvolveu formas inovadoras de relacionamento, de relação consigo e com os outros, assentada na política da amizade, lança mão de propostas alternativas, formulando uma estética da existência e formalizando novas possibilidades de relacionamento que fuja à regulamentação, à institucionalização e normalização social, num experimento societário conforme prática coletiva, mediada pela arte no cotidiano, arte da vida, espaço de resistência para novas relações sociais, novos modos de vida e formas culturais.

Na fusão entre o sensível e o inteligível e na confluência do sagrado e profano, a arte do cotidiano e no cotidiano tem como desiderato o *spatium intensivo*, mais do que formas usuais das formas espaço-temporais assegurando identidades múltiplas.

Entretanto, Lia do Itamaracá, em fins de 2008, torna-se Embaixadora do Recife e abandona sua profissão de merendeira. Mas essa é uma outra história...

¹⁷⁸ Idem, ibidem.

ANEXOS

I. ENTREVISTAS

Minha idealização em relação ao encontro que se dava entre Lia e eu recebeu um balde d'água fria, pois a recepção, no primeiro encontro, num ensaio para o primeiro show do projeto de verão, no mês de janeiro, não foi das mais calorosas. Somente no dia seguinte, no domingo, Lia chega rodeando, ensaia algumas palavras e silêncios, mas sem que se perceba estamos conversando. Peço para gravar, então ela muda o tom, fica mais formal, fala como se tivesse decorado, mas sua entrevista é envolta na maior simpatia.

No sábado à noite, após o ensaio, começa às 19 horas um show com a convidada Isa Isar que se estende até às 20 horas, com intervalo até às 21 horas, tempo em que o padre celebrava uma missa na Igreja em frente ao Espaço.

Por volta de 21:30, Lia entra impondo seu metro e oitenta, elegantíssima numa bata de tecido francês, fino e transparente, levemente alaranjado pastel com bordados azul turquesa e imponente colar de Iemanjá. Chiquíssima, começa a cantar com voz forte. Uma hora depois convoca a ciranda para quase 500 pessoas presentes. Após as loas de maracatu e coco, formam-se oito a nove rodas, uma dentro da outra. Um delírio, quase 200 pessoas dançando e ritmando com batidas do pé e de mãos dadas. Tudo na maior emoção, quando termina a sessão, recomeça tudo de novo com o coco e o maracatu, adentrando a noite até mais ou menos 2 horas da manhã.

1. Entrevista Lia do Itamaracá

05.01.2008, Itamaracá

Comecei a ciranda aos 12 anos de idade, naquela época, Lia não existia. Em 62, Teca Calazans, uma pesquisadora de música, veio para Itamaracá e me pediu para cantar. Assobieei, cantarolei e ela pôs uma letra. Foi um belo tempo, saiu no rádio, mas ela foi embora, e, eu fiquei a ver navios, não tinha apoio...

... Em 67 gravei um LP “Essa ciranda quem me deu foi Lia”, mas um cirandeiro de Abreu e Lima já tinha gravado a música, que ficou ao léu, quanto aos direitos autorais, não fiz questão...

Desisti da autoria, botei no CD... Águas passadas não movem moinho. Sempre tive fé em Deus, fiquei aqui em Itamaracá, fazendo ciranda no Bar Sargaço, da Dona Neusa, onde eu cozinhava tinha um empresário, mas não deu. Em 1997, apareceu o Beto (Hees) que também produziu o CD da Dona Selma do Coco, lá em Berlim. Aqui ninguém apóia a cultura...

Na minha família ninguém canta, ninguém dança. Com a Teca (Calazans) a música foi reconhecida. Sou Lia, adoro Itamaracá, a cultura. Aqui ninguém dá valor. Já fiz muita coisa de graça, em Itamaracá. artista tem que se valorizar...

Aos sábados, uma multidão de gente vem aqui cirandar. Ciranda é Amor, é da paz, é o que quero para o país todo. Não preciso de prefeito, nem de vereador, sou uma mulher de garra.

Trabalho na escola enquanto merendeira, na hora do recreio vou brincar com as crianças, vou puxar ciranda, dançar com eles (enquanto fala e dá entrevista há muita interferência do público passante, uns querem um beijo, outros, trocar uma palavrinha, outros a bênção para o neto)...

Sempre morei no Jaguaribe e trabalho das 7,30 da manhã às 5 da tarde. Quando faço shows vou dormir tarde.

Minha família é grande: por parte de pai tenho 12 irmãos, e por parte de mãe, 7 irmãos, e, de todos, só eu restei.

Tenho uma família adotiva, minha sobrinha, tirei ela do orfanato quando tinha 10 anos. Ela está uma mulher, é solteira e mora com um rapaz. Vivo com meu Toinho há 23 anos, não de papel passado, que isso não interessa.

Lia compõe ciranda e em Itamaracá conhece todo mundo e diz: Estou disponível pro mundo, cada um chega e cumprimenta (quando é abordada por uma criança). Perdi meus pais, irmãos. De política não gosto não, senão complica (nova interferência um garoto dá uma fita gravada à Lia pra que ela ouça suas novas composições).

Lia só canta e puxa a ciranda. Como mestre da ciranda ela mesmo não dança, diz que o que faz, cansa muito. E começa a falar.

Um dia bateram na minha porta às 2 horas da manhã, dizendo que tinham derrubado tudo lá no meu Espaço, o Espaço Estrela da Lia, fui até lá e estava tudo destruído, até a palha, até privadas tinham sido roubadas. Reconstruí tudo. Inimigos? É gente invejosa!

Lia diz que já foi para Europa: Alemanha, França, Suíça, andou pelo mundo todo e diz que em cada lugar é uma emoção diferente.

Sobre o seu show aos sábados no espaço “Estrela de Lia” um convidado canta das 19 às 20 horas, quando há um intervalo, até as 21 horas para que padre reze a missa na rua ao lado e às 21 começa o show, a ciranda de Lia.

Continuando a entrevista Lia diz: - não posso tomar bebida alcoólica, já tomei tudo, já enjoei, tirei tudo, passei a época, com a minha idade tem que ser mais disciplinada. Tenho 64 anos. Faço muita entrevista e não enjôo, porque artista que não dá entrevista não aparece. Cirandeiros tem muitos, no Recife, Guapiraba, Geraldo Almeida, por exemplo... Sou guerreira luto pra vencer. Tenho muitas amigas coquistas, divido o palco com elas, tudo é cultura, tudo é trabalho. Já fui rainha do Maracatu na UERJ, conhece a Zezé da UERJ? Minha ciranda move a minha vida e de muita gente. Tem umas 12 a 15 pessoas trabalhando, fora as Filhas de Baracho, com quem trabalho há 3 anos.

Comigo quem pode é Deus, quando o povo quer me derrubar, eles tão no chão, eu já estou de pé, não esmoreço de jeito nenhum. Com a Teca Calazans não tenho mais contato, ela diz que nunca me conheceu. Semana que vem é meu aniversário (10-1-2008) e vai haver uma grande festa com Maracatu e convidados pela cidade inteira... Na ciranda dança pobre, dança rico, dança todo mundo.

2. Entrevista do marido de Lia, Toinho.

Vinda de Lia a São Paulo para show no Sesc Pompéia, 12.03.2008

Fomos à Rua 25 de Março, Lia, Toinho, seu marido e Ganga uma musicista do conjunto. Entra e sai de lojas, quando uma, de bijouterias, encanta Lia, que sai com alguns pares de brinco e pulseiras. Enquanto isso, eu e Toinho, conversávamos, na calçada e ele conta como conheceu Lia: num evento do Hotel Ambanador do Rio de Janeiro. A partir daí começaram os encontros e o casamento já dura 26 anos. Conta que Lia tem o gênio forte. Toinho tocava com Geraldo da ciranda Imperial, no Bar da Dona Duda, atualmente, é percussionista e toca caixa no conjunto de Lia. Segreda que Lia perdeu 4 filhos, pois não segurava bebê e adotou Chica, a sobrinha dela e revela que breve ele e Lia se casam. Diz que no começo tinha muito ciúmes de Lia, porque todo mundo ia chegando, depois relaxou. Lia faz sucesso, faz muitos shows, aparece na TV, pelo menos uma vez por mês, dá muitas entrevistas para jornal e sai sempre no Carnaval.

3. Entrevista Filhas de Baracho

12.03.2008, São Paulo

Encontro Filhas de Baracho no quarto de hotel, elas me recebem com muita generosidade e me falam muito de seu pai, Antonio Baracho, a quem adoraram e tinha veneração.

Elas contam que Antonio Baracho era cirandeiro famoso, puxava ciranda aglutinando muita gente, parece que tem um filme registrando tudo isso na prefeitura. Faz 20 anos que o pai faleceu e como não registrasse as músicas não lhes restaram direitos autorais. Filhas de Baracho reúne 2 filhas: Maria Dulce com 4 filhos e 13 netos e Severina, 3 filhos, 7 netos e bisnetos.

Elas contam que a música “E na ciranda quem me deu foi Lia” é do pai e que muitos como Mestre Salustiano sabem disso. Segundo elas essa música foi dedicada à irmã do pai, Lia, mas também contam que há outra versão: Baracho teria feito a ciranda pra uma amiga, Lia. Elas duas quando pequenas, aos 8 anos, cantavam no Maracatu Leão Dourado e no Maracatu do Mestre Salustiano, que era muito amigo do pai, mas não deu força para elas, quando ele morreu. Como não deixou nada registrado muitos famosos cantam composições de sua autoria e não recolhem direitos autorais. As filhas de Baracho cantam com Lia, que as convidou para dar uma força. Cantam, dançam e fazem suas próprias roupas. Antigamente vestiam-se de maneira igual, agora saem diferentes.

Cantam algumas canções do pai na entrevista, um momento de emoção inclusive com letras falando de Getúlio, Juscelino e São Paulo.

E voltam à querela sobre a letra “E na ciranda quem me deu foi Lia” reforçando que a letra é de Antonio Baracho, seu pai e não Eustáquio Baracho, o irmão, ou de D. Duda, que também a reivindicavam. Dona Duda é só dona do estabelecimento, é dona do Bar de ciranda, ela mesma não é cirandeira. Cantando com Lia viajaram à Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro. Mas Maria Dulce completa seus ganhos trabalhando na roça, plantando milho, macaxeira, batatas, e enfatiza que Lia gravou “E na ciranda” mas pagou os direitos e termina cantando:

“Sai de casa

deixei tudo contente

Encontrei Cristo, que

foi que aconteceu

Abreu e Lima

Que se chama Maricota

Bandeira preta da cota

Foi Getúlio que morreu.”

4. Entrevista Beto Hees – Produtor de Lia

12.03.2008, São Paulo

Sou aqui de Pernambuco e morei na Alemanha, 8 anos, trabalhei como Disc Jockey e levei o Maracatu Pernambuco por 2 meses, numa turnê. Levei também Selma do coco que gravou, em Berlim. Em novembro de 1997 conheci Lia e incrementei o projeto do coco com outros coquistas. Quando comecei com Lia fui trazendo outros artistas: Célia e Cila do coco, Lia como âncora. No momento só trabalho com Lia e Filhas do Baracho, porque as outras tem propostas de outros produtores.

Explicando como chegou à música diz: Trabalhava no Banco, e fazia muita festa e era encarregado da música. As festas cresceram, tiveram projeção, e passei a ser convidado como DJ, viajando por toda Europa, fazendo música africana, brasileira e latina. Vendia CDs, fazia estandes com comidas e frutas brasileiras, trazia filmes, palestras... Nos 500 anos de Zumbi houve um evento no Centro Cultural de Mainn, com teatro, filmes, shows, workshops, com dança (Maracatu e frevo) com muita divulgação do ritmo Pernambucano e da Nação Pernambucana... Tem muita gente vivendo na Europa.

Maracatu ganhou prêmios. Na França, Espanha, Alemanha, Suíça e Praga, San Marino fizemos a ciranda em castelos e praças, em Cartagena Lia puxou uma ciranda imensa, as pessoas ficaram deslumbradas.

Aqui, em Itamaracá, Lia já se apresentava onde hoje é o Espaço “Estrela de Lia”, já fazia apresentações, entrevistas, o dono do terreno ficou doente e a família resolveu vender, não tinha interesse, o espaço estava abandonado. Em 4 anos compramos, levantamos e montamos o espaço com infra-estrutura. Em época de chuva não podemos atuar e não podemos pagar seguranças. Quanto à grana, poderíamos estar melhor, o que se ganha de cachê, paga o investimento e as contas. Temos um trabalho cultural na comunidade simples e pobre, vai turista também.

Lia foi considerada patrimônio vivo e isso comporta um retorno vitalício para ela, que também trabalha como merendeira na escola. Manter esse trabalho nesse espaço com muita gente, tem que ter um incentivo, o governo do Estado tem que manter.

Sobre a vida da Lia, percebi que ela não falava muito da infância e perguntei ao Beto sobre isso. Ele disse: A mãe de Lia era empregada numa casa rica, o pai de Lia tinha 11 filhos com a primeira mulher e a mãe de Lia era a outra, com 7 filhos. Ela também trabalhava numa casa como doméstica de uma família abastada de um bairro rico e os 5 filhos da casa foram criados com ela. São as mais velhas setentonas, e Lia chamava pai de painho e tem uma boa relação com eles. Mas Beto ainda faz leitura diferente: agora Lia é Lia do Itamaracá, é uma mulher negra com certo prestígio, antes ela era a negrinha da casa, filha de empregada, não tinha o mesmo status que as filhas da casa. Hoje ela tem projeção internacional e antigamente tinha a tradição de arrumar a casa deles. Hoje essa casa é decaída, perderam tudo e tem respeito com a irmã Lia que é personalidade nacional.**5. Entrevistas com as coquistas:**

Janeiro de 2008, Pernambuco

a) Dona Selma do Coco

Dona Selma do Coco, muito simpática, me recebe em sua casa num sobrado razoável de uns três quartos, sala, cozinha, banheiro, quintal, garagem, dizendo que o Sesc Pompéia sabe onde é e o resto não sei. E continua.

– Eu já fui à Alemanha, onde passei dois meses, à França, também aos EUA e Suíça, um bocado de lugares. Gostei de tudo. Nos EUA tem muito pernambucano. Aprendi coco com meu pai e com minha avó. Não sei a história pois ela morreu quando eu era nova. Meus avós não falavam do histórico deles. Viajavam para o interior. Sou mãe de um filho, mas sou mãe de 14 filhos, casei com 18 anos. Tenho outra profissão. Trabalhei de doméstica. Não sei como comecei, vai por aqui, vai acolá, Noite de São João. Antigamente era só São João e ia para Rio Grande tomar banho.

Fez uma pausa para saber de mim, sobre a USP, minha pesquisa.

– Vivo com esse trabalho, de cantadora, comecei cedo no São João, tomava uma cervejinha, saía cantando. Herdei da minha mãe e do meu pai. Componho também e eu e meu filho lançamos oito CDs gravado. Depois do dia 25 deve chegar o último que gravei,

estou esperando. A minha vida melhorou depois que me tornei coquista. Antigamente eu brincava e cantava coco, a história foi indo até eu ser chamada, antes era sem ganhar nada. Terminou que fiz carreira, já tinha minha casa porque trabalhei. Vivo com minha família e muitos netos. Gostei de ir para fora é uma mídia. No lugar que eu moro, ninguém dá valor, em São Paulo é lotado. É e não é valorizado. Quando faço show aparece muita gente. Gosto de política só para ser vereadora. Eu batalho para a comunidade. A mulher tem que ser honesta se não cai na lama, tem que ser trabalhadora. Eu sempre trabalhei, fazia tapioca para vender e cantava coco na brincadeira. E fui ficando conhecida. comecei como profissional mais ou menos 1970, há 40 anos. Era tudo baratinho. Não ganho pelos discos, a música sendo registrada eu ganho é pouco. Coco, para mim, é uma grande coisa, não dá para enriquecer, dá para sobreviver. Vou à Campo Grande, Natal, ganho dólar. Meu filho administra o dinheiro. Já ganhei prêmio Sharp. Sou homenageada em Recife, Olinda, Brasília. Sou muito homenageada, em 8 de Novembro de 2007, em Belo Horizonte, ganhei de Lula uma medalha.

Lula e Gil me entregaram uma medalha, um broche e junto um Diploma, do presidente. Sou Comendadora da República. Muito trabalho para ganhar só uma coisa dessas. Ganhei as passagens e o hotel.

A cada 15 dias canto e apresento o coco na rua onde moro, com a comunidade, aparece muita gente. Faço também programas para TV, não ganho, é só mídia. No Carnaval faço contrato com os órgãos públicos.

b) Dona Célia

Entrevistei Dona Célia em sua casa, que perguntou se eu ia entrevistar Dona Cila, sua irmã. Contou que estavam de relações cortadas.

Depoimento:

Nasci no alto da serra. Depois que minha mãe faleceu vim morar em Olinda. (Entre 78 e 97 morreu pai e mãe). A mãe, educada em colégio de freira, era filha de

coquista. Não conheci meus avós. Todos na família fazem coco, na segunda casa de taipa, meu filho fez uma zabumba do tronco da macaíba.

Terça-feira fiz um show em Boa Viagem, que vai passar na TV Universitária. Chama Sopa Diária com Buana. Antigamente só se fazia o coco em São João, São Pedro, Santana. Quem botou coco fora de época, na rua, foi Dona Selma. Eu freqüentava o coco de Dona Selma, em Amaro Branco, eu não era do grupo dela. No Amaro Branco fui assistir, brinquei e fiquei até certa hora. Já era casada, tinha netos. Trabalhava como merendeira, cozinheira da creche na Ação Social.

Uma moça de Guadalupe viu eu cantar coco de umbigada e me convidou para fazer parte do grupo. Foi em 2000, subi para cantar com ela e me apresentei. Mas procurei por mais trabalho para ajudar. Fui trabalhar para lavanderia, era muito pesado. Depois trabalhei para um advogado, na escola, todos me respeitavam. Também fiz tapioca. Ganhei o prêmio da Maturidade, prêmio em dinheiro. Tive um grupo de trabalho, saí, minha irmã ficou. Ficou com o Beto Hess, que a levou para Alemanha.

Mais tarde fiz um grupo, “Cila e seus pupilos”, uma homenagem ao baterista da Nação Zumbi. Minha praia é o samba e o coco. Ciranda não é minha praia, rola quando é festa na família.

Depois que ganhei o talento da Maturidade, chegaram umas pessoas da Bélgica e me convidaram para ir para lá me apresentar. Marcaram ensaio, compraram passagem e fui. Mas meu grupo ficou magoado, porque não levei ninguém. Eu ganhei dinheiro. Fui em 3 de maio de 2004 e voltei quatro meses depois, 6 de setembro.

Fiquei na Antuérpia. Fui para o Japão duas vezes, para Croácia, Alemanha, Holanda. O pessoal dava urros. Cantei muito, viajei muito, em 2005 fui três meses, em 2006 dois meses. Em 2006 voltei porque meu filho faleceu, de depressão. Tinha se separado da esposa. Essa Kombi é de outro filho, ele mora em Janga e vem me fazer companhia. Tenho três filhos homens. Não tenho marido, sou mãe solteira. Não tive oportunidade, não faço questão de casar. Vim morar de volta na casa de minha mãe quando ela faleceu. Meus amigos são meus namorados. Não discuto nem política, nem religião, nem futebol. Sou católica. Venero santos. Minha irmã é muito religiosa.

c) Dona Cila

Como Dona Célia, pergunta pela irmã e conta que não fala com ela há algum tempo.

Depoimento:

Fiz show em Natal, no Parque São Pedro, na Ribeira, o dinheiro ainda não saiu.

Minha mãe foi criada no Colégio Jaqueira.

Foi colocada na roda. Um casal pegou ela. A escola custeava e quando teve idade, foi interna do colégio. Estudou com as freiras, tocava piano, bordava e me ensinou a bordar ponto cruz. Fui um bocadinho maloqueira quando nova, agora sou excelente dona de casa. Quero comprar móveis quando terminar a reforma da casa. (Desliga gravador)

Volta com TV e uma fita dela com shows. Me mostra fotos e diz: “Gostei muito do Japão. Ganhei flores no palco. E nunca fui a São Paulo.”

Digo que vou para a casa da Dona Célia. Desligo o gravador e ela me conta que não fala com Dona Célia por desentendimento, mas não conta o que foi. E termina falando do filho que morreu, termina falando da dor.

d) Dona Duda

Sou natural de Jaboatão, Engenho Saíba. Saí com seis anos, fomos morar em Piedade. Minha mãe é de lá e o pai do Cabo. Aprendi ciranda com as crianças, quando brincava de roda. Naquele tempo não se falava em ciranda. Era brincar de roda. Quando criança não trabalhava e meu pai tinha cinco trabalhadores. Criavam de tudo: cabra, vaca... aos 15 anos meu avô chamou a família, foi quando noivei e casei aos 16 anos. Não tinha ciranda ainda e no noivado fiz a primeira ciranda. Aqui na praia não tinha ciranda, ninguém conhecia. Tinha Festa de São João, era Coco de Roda, só dançava adulto que

tirava o coco e sapateava. Criança não entrava. No Coco saiam dois pares da roda grande, voltava pra roda e saía outro par.

Aqui no Janga me casei e nem marido tinha jangada. Isso era 1942.

Aqui só viviam de tirar coco e de pesca de Olinda à Maria Farinha e Itapessuma.

Era um imenso coqueiral e os proprietários pagavam pela colheita do coco. Quem tinha dinheiro comprava uma jangada e pagava os pescadores. Minha casa era na beira da praia. Normalmente dançava-se coco em São Pedro, São João, 1 de Maio, Dia de Reis, 7 de Setembro. Comprei uns instrumentos (zabumba, tarol, ganzá) e falei com o pessoal para brincar de roda com os meninos, com as crianças que ficavam de fora do coco. A gente fazia ciranda com as crianças. Aí cresceu a ciranda e virou Ciranda.

Isso foi mais ou menos em 1950.

“Vamos dançar a ciranda

pegado na minha mão”

Gravei o primeiro e o segundo CD, o primeiro não existe mais, o segundo gravei agora. A gente fazia ciranda com os amigos, com a comunidade. Tenho agora (janeiro de 2008) 85 anos. E não dançava com meus pais, dançava com as minhas irmãs. Quem canta coco é Dona Selma. Coco nunca aprendi. A partir de 1970 – vieram os festivais, eu tinha meu lugar na praia e contratava para tocar ciranda, na beira da praia. Esse lugar existe até hoje.

Na década de 70 jogava ciranda uma vez por mês, depois todo sábado e o governador pediu sexta e sábado por três anos. Em 1974 adoeci e me afastei no auge da ciranda. Ano passado fiz campanha política em outubro, novembro, dezembro. Apresentamos três meses e o prefeito me deve até hoje. O cachê é uma micharia. Ninguém valoriza.

Tenho um filho, uma filha e crio uma neta. Sou católica e religiosa. gravei um filme na campanha de Zé Araújo, mas não faço mais, é uma trabalhadeira. Nunca fui para o exterior, tive convites. Em 1970, o Presidente Médici convidou para eu acompanhar a

Copa. Conhecia de Natal a São Luís, São Paulo a Rio Grande do Sul, Paraguai, Argentina. Meu marido não gostava de Ciranda, mas não proibia.

A situação da mulher hoje está mal. Fui criada num regime de censura. Hoje a mulher tem liberdade demais. Tem emprego, chega a hora que quer.

Particpei do Patrimônio Vivo, mas nunca ganhei. Aqui tem muita gente, tiraram a ciranda da minha mão. Não quero mais fazer parte de nada.

Hoje tenho osteoporose, diabetes, tomo remédios, mas agradeço a Deus, minha velhice é feliz. Tenho aposentadoria, dá pra viver. Tenho loja, apartamento. Tenho cabeça boa, não fossem as dores minha vida era boa. Brinquei muito, fiz sucesso, me diverti muito. Meus filhos moram do lado. Aqui a casa é boa, tenho um patrimônio.

6. Entrevista com Lia de Itamaracá e Beto Hess em São Paulo

27.09.2008

Lia veio para São Paulo participar de um show de Siba, no Sesc Pompéia. No sábado pela manhã (27-09-2008) fomos às compras, no Bom Retiro, Lia, Beto e eu. Lia parava pouco para ver ou escolher nas vitrines. Beto era quem escolhia blusas bem coloridas, estilo que Lia acatava e parecia gostar. Beto era quem ditava o estilo de Lia, inclusive nos acessórios. Depois de andarmos por umas 2 horas, fomos almoçar no Piolim, onde gravei a seguinte conversa:

Beto: Trabalhei num banco, na Alemanha, porque tinha autorização, eu me casei com uma alemã. Encontrei uma vez com uma produtora inglesa, numa volta do Rio, e ela lembrou de Lia, em Cartagena, na Espanha, quando participou de um Festival com Milton e Yamandu.

Lembro de uma história que a Karina, do Dona Florzinha, estava na Ordem dos Músicos quando Lia estava lá, na fila, aguardando para tirar uma carteira que lhe possibilitaria apresentar-se profissionalmente, sem o que levaria multa. Acho o fim do mundo, eles deveriam pegar Lia, Dona Selma, Salustiano e dar uma carteira especial para

eles, com o fim de melhorar o cachê. A burocracia pega a anuidade e o sindicato cobra uns R\$100,00 por ano. Lia e eu na Alemanha ou França fazíamos entrevistas com os jornalistas. Há inúmeras reportagens sobre ela, uma inclusive atribui a ela o estilo transe music, falam que na roda de ciranda se entra em transe. Comparam-na também à Cesária Évora, são duas negras, duas mulheres, mas no fim da vida só Cesária está rica. Estamos pensando vir novamente para São Paulo, na Virada Cultural, e ficar por uns dois meses, ganharíamos por show R\$10.000,00 cada (três shows R\$30.000,00). O canal para fazer shows é o Sesc. Para o futuro há um projeto de Lia, talvez com Dona Selma e Dona Cila, com Caetano, em novembro.

Lia: Sobre as eleições? Rubinho do PT é o melhor. Vou contar: querem derrubar o meu Espaço, na praia. Tem um bocado de caçara ilegal, querem acabar com todos aqueles bares, ontem soubemos disso. Mas nós temos alvará e construímos de alvenaria, madeira e sapé.

Beto: Também tem muita coisa errada do PT. Mas realmente o Governo Lula deu muita coisa para a Cultura Popular. O dinheiro foi diretamente para o povo. Dona Selma e Lia ganharam a honra ao mérito. Esse prêmio é bom, dá reconhecimento, mas não dá dinheiro. Nós nos tornamos Ponto de Cultura recebendo um financiamento. Compramos nosso som e montamos oficinas. O dinheiro chega mas tem uma planilha, queremos comprar um computador, som etc. antes, com a Lei Rouanet, vigorava só o sul. Agora, com o Lula e o Gil, o nordeste e o sertão tiveram vez e voz. O Ponto de Cultura conseguiu integrar trabalhadores e produtores da cultura. Em Itamaracá no inverno não tem ninguém, lá vivem de pesca e coco que vendem para as empresas. Tem bastante casa de veraneio.

7. Entrevista com Lia de Itamaracá

Realizada por Maria de Souza, em 8 de maio de 2007, para Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, na Universidade Federal da Bahia.

P - Hoje é dia 08 de maio de 2007.

D.Lia - oito de maio...

P – Isso..eu to entrevistando D.Lia de Itamaracá. Bom vamos começar falando da.. do seu aniversária...do seu nascimento, né? A senhora nasceu aqui.

D.Lia - Nasci aqui em Itamaracá. Nasci, me criei e aqui estou. Nasci 12 de janeiro de 44, já estou com 63 anos, graças a Deus...e tenho, de música, tenho 50 anos, já completou, (?) então...bem batalhada, bem ralada, bem puxada e levando pra ali, levando pra acolá, saindo de Itamaracá, voltando pra Itamaracá novamente, levando essa cultura que era todo meu sonho era cantar

P – Ahhhh

D.Lia - ai...não... o pessoal : “mas Lia porque você só aprendeu cantar ciranda?” Eu digo, mas também na minha cabeça ciranda, não veio outro de(?)... de outras música...Apesar de eu cantar ciranda, coco e maracatu, mas o meu ritmo é esse aí, quando eu me misturo com outras raiz, outro tipo de música, já é outra coisa que eles já vão me passando pra mim e aprendendo que nem o.. o Chico Science e lá se vai...o Abril Pro Rock ..aí já é outra coisa que é mais sacudida diferente de ciranda...

Mas mesmo assim eu me meto no meio deles adoro a...a...a o ritmo deles e tô adoran...e gosto muito trabalhar com...com eles.

P – E quando foi que a senhora começou a ouvir ciranda? Foi tudo também aqui na Ilha.

D.Lia - Olha aqui não tinha ciranda. Aqui não tinha ciranda, a brincadeira que tinha aqui era coco, era...era pastoril, era fandango, cavalo marinho...era esses tipo de...de... música, de coisa, de diversão que tinha aqui na Ilha. Já que eu tinha esse sonho de cantar um dia, aí foi a época que teve Teca Calazans aqui, em Itamaracá, aí ela me ouvindo cantar, pediu pra cantar uma música pra ela. Numa dessas músicas que..que cantei com Teca surgiu essa *Quem me deu foi Lia*, a música é minha com letra dela. A Teca teve aqui em Recife, mas não lembra nem de mim mais, Teca, ela teve em 61...62...num tem lembrança mais de mim...não sabe mais quem foi, não tem idéia que deu essa música pra mim, que deu essa letra dessa música mim, mas eu acho que ela tem, agora ela ficou meia cismada, porque quando ela veio pra Recife, quando eu grav...fui gravar o LP, em 67, Baracho, pai das menina, já tinha gravado e registrado...é um polêmica muito grande... polêmica muito grande essa música.

P - Que eu achava que era até do Baracho, por exemplo.

D.Lia - Ai ele gravou, registrou como se fosse dele... disse “não essa música eu fiz pra uma filha minha, chamada Lia”, mas não é Lia de Itamaracá. Lá onde eles mora tem um lugar chamado Jaguaribe, aqui também Jaguaribe - Itamaracá...é uma ga... essa briga danada. Mas como ele gravou e registrou...eu não tive oportunidade também, nem gravei ela. né? Deixei ela voando até a própria Terezinha Calazans também deixou voando ninguém registrou nada, foi quando tiveram muitos contrato (...)? pra fazer eles fizeram. E ele veio aqui um festival de ciranda, concurso de ciranda aqui no Bar Sargaço, nessa época eu cantava no Bar Sargaço, e aí ele veio pra esse festival.esses encontro ...e aí ele chegou , começaram “*Olha, Baracho vem pra esse festival, tu vai falar com ele?*” digo “*Vou, tenho nada contra ele, não.Vou falar com ele, vou brincar com ele, vou cantar com ele. Tenho nada contra ele não. Nem vou brigar com ele, não. Já gravou. Gravou tá gravado, pronto fazê o quê*”. Se eu quisesse gra...se eu não quisesse que essa música tivesse nessa polêmica eu tinha registrado, não registrei, deixei voando. Aí quando ele veio fiz “*Ai, Seu Baracho, Seu Antonio Baracho, sinhô gravou uma música minha registrou como se fosse do senhor, não foi?*” Ele disse “*Ah Lia, comigo é pau*” foi

resposta que ele deu foi essa e ele tá gravado. (sons de batida) (risos) tá gravado isso numa fita .

P - É?

D. Lia - Tá numa fita gravado Ah Lia comigo é pau! Eu disse tá certo muito obrigado a gente não vai pro pau não vou deixar né também, boba fui eu que não registrei, deixei voando.

P - Mas já na época então a senhora já cantava né? E cantava ciranda ou cantava outras...

D. Lia – Não, não Eu cantava ciranda era... cantava... tinha ciranda cirandinha aquelas música aquelas coisa...ai né já que ela pegou essa música “ *Lia essa música é um amor e eu vou por letra nisso e será uma ciranda em sua homenagem*”, a Teca.

Eu digo essa mulher vai fazer dessa música uma ciranda, nada. E eu fiquei, né. Ela também teve aí, foi embora. Quando foi ... em rádio. “*Olha Lia a tua música tá cantando no rádio*’. Eu digo *É não!* É! Quando estiver passando tu me chama pra eu escutar..pra vê..Aí teve uma época que tava passando no rádio e eu fui escutar passava um pedaço e parava, passava um pedaço e parava eu digo é essa musica que (...) botô..é como tá a história e eu... aprendi cantar ciranda...meus pais não sabe cantar, não sabe dançar, morreram sem saber de nada e eu fiquei com a música e aí cheguei... foi quando cheguei gravar o Lp em 77 tudo com ciranda e ‘tô aqui com ciranda.

P – Mas aí a senhora, quando a senhora conhece o mestre Baracho algumas músicas dele a senhora cantou também, não?

D.Lia - Mais no C..no Elepê

P – Nesse outro agora

D. Lia – No meu LP de 77. A maioria das musica mais é dele. No Elepê. Ele tem o LP e eu tenho LP também e tem música dele.

P - Não sabia que ele tinha gravado não. Ele chegou a gravar também então?

D.Lia Gravou. Ele não tem o LP?

P – Nem sabia

D.Lia – Tem, ele tem LP. Quando fui grava meu LP em 77 ele já tinha grav...gravou primeiro que eu..Ele já tinha...gravou e registrou. Agora nesse jogo nem ganha direitos autorais eu, nem ele, a própria Teresinha Calazan que diz que num foi dela que ...também deixou voar, pra dar tempo ele fazer..num...e quem ganha é um Expedito Baracho que não tem nada a ver

P - Porque pegou do sobrenome, né dele, que tinha gravado

D. Lia – quem ganha é o Expedito Baracho até ele dançou, né? “*Lia não vai fazer confusão*”....Digo, não quero guerra(...) eu vou gravar o segundo CD e vou colocar ela, essa faixa.

P - e quem tocava com a senhora na época ?

D.Lia - Era ciranda de Recife. Nessa época não tinha instrumento não. Contratava a ciranda de Recife pra tocar comigo no bar Sargaço (...)

P- E é amesam estrutura que tem hoje, tinha percussão, a mesma percussão...

D.Lia - Os batuqueiros eram tudo diferente de hoje, dos que eu tô agora.

P - Mas os mesmo instrumentos, mas já tinha sopro. E Toinho não tava na história ainda?

D.Lia - Toinho... quando tive a oportunidade de conhecer Toinho, eu conheci Toinho no Rio de Janeiro, Toinho tocava numa ciranda com D.Duda lá no Janga, com Mestre Barbosa, Guabiraba e a ciranda era pro lado do Janga, quando eu comecei fazer ciranda aqui, trazendo, contrat..alugando os instrumento de outros cirandeiro aí vinha Toinho no meio desses cirandeiro, ele tocava lá e tocava aqui

P - Em que ano mais ou menos isso

D.Lia – Ah isso aí foi logo depois que eu que eu gravei Cd..o LP.E Toinho eu tive oportunidade de conhecer Toinho no Rio, eu fui fazer uma ciranda no Rio e aí...quando chegou lá no Rio aí ele disse assim, aí no aeroporto o jornalista perguntou a mim com quem era que eu ia brincar. Eu vou brincar numa ciranda quem vai comigo é Barbosa e outros cirandeiro que vai. *E qual é a ciranda que a senhora vai tocar..*eu disse qualquer uma tanto faz (...) v'ambora , aí eu tive oportunidade de conhece Toinho eu não conhecia ele não., ele me conhecia por televisão

P - Então na época a senhora já tinha um trabalho..já era mais conhecida

D.Lia - já já..Já tinha LP, Já tinha muita reportagem de televisão de jornal já tinha entrevista ele via muito por televisão, jornal e revista e essas coisa ele: *um dia quero encontrar essa mulher, um dia quero encontrar essa mulher* e até que enfim...

P - E encontrou mesmo.

D.Lia Encontrou bem encontrada (risos) e nós fizemos o filme Parahyba Mulher Macho. Foi aqui em Itamaracá, na Vila Velha com Tânia Alves

P – Como? Antonia ????

D.Lia Tânia Alves

P - Tânia Alves Ah...vc participam?...

D.Lia A gente participou do filme dela....passou ali no cinema Veneza.

P- Eu lembro desse filme mas eu assisti muito pequena não me lembro..e tem o quê, é uma ciranda mesmo?

D.Lia - Eu participei com ciranda..Parahyba Mulher Macho

D.Lia – ô D.Lia, Nunca que eu soube

D.Lia E naquela menina da... da...Vera Fischer, a novela Riacho Doce e participei também do seriado com ela *Carne de Vaca*...também com ciranda..aí já tava com grupo, Toinho e aí, aí participamos também desse aí..

P – Que ótimo. Eu não sabia, na verdade nunca vi muita televisão, e aí Riacho Doce eu não assisti não.

D.Lia – Ai fiz Caso Verdade, fiz o Fantástico. Tudo isso passo por aqui essa televisão todinha pra saber se eu existia mesmo, se era Lia mesmo, a verdadeira, se era eu. Eu passei por muita coisa. E eles é uma exigência danada. Aí o repórter quando veio..eu tava numa casa perto da casinha de Beto, aí tinha um... um prefeito aqui que botou uma Lia qualquer..aí repórter chegou ficou procurando...achou uma Lia qualquer que tinha uma Lia do Forte Orange..quando chegou a notícia na casa do meu pai de criação, aí meu pai de criação chamou o repórter e disse “*não a Lia é essa daqui não tem outra em Itamaracá*”, mas o prefeito não sabia da história e colocou outra Lia.

P- Depois que começaram essas reportagens já vieram direto pra senhora, ninguém ia..

D.Lia - Depois disso já vieram e aí deu Fantástico...pra poder...Fantástico..o Caso Verdade.Eu sou doida pra pegar essa fita do Fantástico e Caso Verdade, sou doida pra pegar...

P - Eu sei que a Globo é difícil com essa coisa de liberar...

D.Lia - Danada só puxa pro saco dela

P – Exatamente, tenta lá preservar seus dados essa coisa toda...mas enfim, não digo agora pra minha pesquisa que fica difícil ir pro Rio, mas vou tentar ver.

D.Lia A ciranda...as origens da ciranda dizem segundo o povo, que vem de Portugal..vem de...de África...não sei, pra ser reconhecida no Brasil. Eu sei que eu to no embalo da ciranda não quero saber se veio da África ou da onde que veio, eu quero saber que eu to no embalo..eu to doida pra chegar na África pra levar essas música pra vê se alguém decora

D.Lia Aqui em Itamaracá passei muito tempo parada, sem ter ajuda de ninguém,sem ter a orientação de ninguém, fiquei num mato sem cachorro..

P - Essa coisa de ..ciranda fazia produzia sozinha..

D.Lia – Só fazendo ciranda. É...é..a troco de banana podre...e..povo me explorando demais... me explorando demais. E aí, fiquei muito tempo, fiquei, fiquei, fiquei...veio a dona do Sargaço..parou porque não tinha condições de pagar..chegou até vender o bar aí que parou mesmo. E eu. no bar Sargaço. eu trabalhava nas horas da semana e fim de semana fazia ciranda. Só folgava aos domingo. Era muito cansativo pra mim. E aí foi quando...ainda cantei no bar de Hermínio.

P- Que é onde hoje é o Centro Cultural.

D.Lia – Pronto...ainda cantei no bar de Hermínio. Hermínio veio parar porque tava sem condições de...de...pagar...Tive oportunidade de conhecer Beto também. Beto me encontrou eu tava no fundo do poço. Quem me tirou do fundo do poço foi Beto. Tava arrasada, acabada mesmo atrás de um produtor outro produtor que eu tinha ... já tinha despachado ele...não quis mais saber dele, mandei que se afastasse de mim, era ele que tava desgraçando minha vida.

P - E antes ..pelo menos, aqui, eu conversei com Biu, o Baracho quando tocava no bar ele dividia o lucro do Bar só que ele, no caso, morava na casa do dono do Bar e ele já descontava o valor do aluguel nas cirandas, quando era aqui a senhora fazia como,

D.Lia - a Dona do Bar contratava a ciranda

P- tinha um preço fechado...

D.Lia - não tinha nada a ver com meu trabalho (choro de criança) trabalho é trabalho, ciranda era ciranda..quando ela contratava, me pagava, pagava os cirandeiros.

P- E a senhora sempre fez ciranda, a senhora começou a falar isso comigo..sempre fez ciranda não tinha tanta..tanta aproximação dos outros brinquedos, dos outros folguedos.

D.Lia Não, não, não ia só pra ver, por influência, mas ter interesse de estar ali de querer aprender, de ir me envolver com eles, não.

P- A ciranda mesmo, sua história com a ciranda.

D.Lia – Já minha mãe era coco de roda, era.. era... era carnaval...era a diversão dela..

P – É ?Mas também ela ia brincá...

D.Lia - ia pra brincá...só.

(Outra pessoa entra na sala e conversa com Lia)

P- E suas composições como é, quando a senhora começou a criar..porque tem umas que a senhora canta, a senhora que criou, né?

D.Lia – É porque tem musicas que eu canto e que eu componho né...a onda do mar me inspira, é a onda do mar. Tem que ter muita calma, muita paciência, tranquilidade pra poder compor e sair, né? Depois que deram ciranda, trabalho de.. de.. de cozinha, aí ou botava a mente pra cozinha ou votava a mente pra musica era esse problema danado. Mas, mesmo assim eu não me esmoreci da música, não continuo com a música, continuo.

P – Aqui a senhora começou a trabalhar depois que tava fazendo ciranda.. como foi um reconhecimento...

D.Lia – Foi antes de ciranda como fosse me aposentar mesmo eu trabalhei muito tempo com...muito tempo mesmo. E vieram assinar minha carteira agora em 81 . Demorei muito tempo, mas pagou, eles pagaram.

P - Mas em escola pública.

D.Lia - Aqui na Escola.

P - Nossa, e era como se prestasse um serviço não era funcionária, não tinha ligação...

D.Lia - Exato, exato...e eles me pagavam. Foi quando Marco Maciel veio aqui numa campanha, já tinha visto muito pedido que eu queria ter um trabalho físico que eu não trabalhava de trabalho físico que não tinha carteira assinada, que eu não tinha nada era clandestina e queria um trabalho físico, que eu pudesse ter..manter e..e...e... ter um direito né? Foi quando ele veio pra fazer a campanha dele e me colocou na aqui escola, foi Marco Maciel que me botou aqui. Na prefeitura, no município foi Antonio da Cunha Amaral em 81 também eu já vinha com a cultura há muito tempo ralando aqui sem esses

homem olhar pra mim, o único que se interessou me coloca na prefeitura foi Antonio da Cunha Amaral no mesmo ano de 81.

P - e quando começa a ter esse... esse...essa repercussão nacional e até chega agora com a (...) Patrimônio Vivo muda muita coisa na vida da senhora?

D.Lia - Muda porque Patrimônio Vivo ajudou muito, ajudou não, tá ajudando muito...Aí né tem o salariozinho do município, um salário meu aqui do Estado, tem o Patrimônio Vivo. Que eu não vivo praticamente da música, não.

P – Claro que também não tem, o ano todo, não é?

D.Lia – Ciranda não tem todo dia. Eu não posso dizer vivo de ciranda, vivo da música... p’ra Patrimônio ajuda vem pra valer mesmo é um dinheirinho que entra , mas não é toda vida que é aquele dinheiro que ele vem

P - se fosse assim tava muito bom.

D.Lia - Tava muito bom. E aqui não, tenho meu empreguinho, tenho que eu tenho direito.

P – O que a senhora pensa assim que a ciranda pode ser assim pra cultura de uma forma geral. Por que eu já vi uma reportagem da senhora, que a senhora fala assim “*pra mim é importante fazer as pessoas felizes*”, né, e eu achei essa expressão bastante simples e bastante sincera de um artista que às vezes o artista que só ser feliz, tem gente que só quer se dar bem.

D.Lia - Mas tem que sabe olhar o lado dos outro, tem quem também quer ser feliz. a música já traz uma espécie de simpatia de alegria de uma harmonia, uma paz, que é tanto que a ciranda...você se liga na ciranda vai naquele andamento, até seu pensamento gira. E é uma coisa amada, gostosa...as pessoa o artista, não só o artista a gente em si mesmo,

tem que gosta da gente pra pode gostar dos outro. O artista tem artista que já bem não sobe já tá orgulhoso, misterioso, cheio de direito, não quer conhecer ninguém, não sabe mais de nada, má... não é por aí, acho que a coisa não é por aí...se você começa do zero, se subiu acabou o zero, subiu já tá...se subiu sempre olhando pro chão você pode cair.

P- (risos) Com certeza.

D.Lia - cada degrau que você vai subindo olhe sempre pro chão. Eu já saí do chão 'tô no primeiro degrau..não sei se vou subir a mais, o quinto andar ou se voou descer de uma vez. A minha polêmica com a música e que até hoje eu não tenho orgulho, não tenho soberba, não tenho inveja. Não tem ganância, não tenho nada, a música é uma coisa amada, amigável e...e..quem canta tem que ter aquela harmonia, aquele amor de se encontra com o próximo também, não é?...exemplo se eu me encontro, brinca com os menino Nação Zumbi que felicidade eu senti ali...outro ritmo, outra coisa gostosa é uma polêmica que a gente vai encontra com outros ritmo outras pessoas... não é? isso eu acho bom acho muito importante

P - No primeiro ano que eu vim a senhora fez um show com DJ Dolores, né, que foi bem legal também.

D.Lia – O Abril Pro Rock... eu nunca sabia que ia entrar no Abril pro Rock, (...) agora que eu vou embora mesmo, que é outro ritmo diferente de..de..de..ciranda mas eu gostei e 'tô gostando até hoje. (...) As músicas que eu canto, eu não posso ficar isso pra mim...como é que eu tenho uma coisa, tenho uma música (...)não vou cantar mais pra ninguém ouvir... não pode, tem que bota isso no ar...tem que ensinar dançar, cantar, tem que...tanta coisa boa.. ruim, nem passou pra ninguém, não é?

P - E quando a senhora viaja, por exemplo vai pra Alemanha pra outros países além de cantar, ensina a ciranda também ?

D.Lia - Dança..dança..

P - ou o pessoal já conhece...

D.Lia Alemanha o pessoal já é diferente não conhece. O Rio é outra coisa tem muita coisa de embalo daqui de Recife vai pra lá. Mas outros lugares assim diferente, igual a Alemanha, a gente vai quem vai dança, Beto mesmo dança, uma pessoa vai puxa ali a roda. Porque eles não sabe

P - Em Salvador muita gente conhece

D.Lia - Conhece

P - E quando eu vou fazê...eu tenho feito nas praças..e quando eu vou fazer às vezes não tem, gente que.. que.. que vai e assiste..não sabe porque não é cultura local, lá né? de que tem..de que pode entrar.

D.Lia – às vezes, às vezes pensa *será que eu posso entrar ali?* Acha tão bonito...

P – Só criança que entra

D.Lia – mas os adultos fica...será que...será que pode dançar? Será que é pra gente também?

P – eu tenho... tenho procurado difundir porque pra mim foi importante conhecer... gostar que sempre quero que as pessoas conheçam...e como disse já fiz nas praças um dia desses teve um forró lá na residência universitária chamaram a gente eu e umas amiguinhas min...uma amiguinha minha que falou com a Senhora no dia do show da Nação Zumbi. É uma branquinha baixinha, ela é daqui, só que ela tá estudando lá. Ela disse que foi até no camarim falar com a Senhora. E aí ela toca bumbo, a gente tem outra que com as aulas de Tony Boy ela treinou a caixa, eu passei pra ela que não dá pra tocar e cantar

D.Lia - De fato é.

P - e a outra pega o ganzá. E aí eu fico na roda cantando...gueeela! porque eu não boto microfone e é tudo no gogó..

D.Lia – Eita danada

P – Mas é isso, pra mim é o mínimo que eu podia fazer é partilhar também..e aí né to dentro dessa coisa de estudar falando da importância de se viver a ciranda, não só de ficar...apesar de mestrado que é um nível de estudo mais teórico, né? Eu vou colocar tanto importante quanto lê os livros é ouvir as músicas e dançar ciranda, quer dizer passar por todas essas etapas, né?

D.Lia - É e o...a ...o LP ajuda...

P – Exato que é onde chega...

D.Lia - Porque se a pessoa num ‘tá bem com a...com a música não ‘tá sabendo é mais o LP ta ali, ta rodando, as pessoas que ta ali passando ta escutando, só escutou, vai explicando o que significa a música, como é, como não é...isso que é bom. Gosto muito de música!

P - Pra encerrar nossa conversa eu queria registrar a Senhora cantando um pouco, pode ser?

D.Lia – Pode.

P - Aí depois também eu canto uma ciranda que eu fiz pra tu. É né de meu modo também muito simples. Digo isso porque faço música mais...de coração...meu estudo de música é bastante singelo, simples, de vez em quando eu fico conversando com Tony Boy e digo:

Ó, sei pouco, o que sei a gente fica tentando, né, dividir, pra que todo mundo...pra que todo mundo aprenda um pouquinho.

D.Lia – Então, tem uma das ... tem uma música que a Senhora canta, até porque a gente tá no mês de centenário do Baracho, do pai Baracho, a Senhora pode cantar essa pra mim?

D.Lia – Pai Baracho.

P – É !

D.Lia

♪” Baracho, pai velho da gente, preto inocente rei do Cirandá
Meu nego me dá um pedaço do azul do céu e do verde do mar ..
Meu nego me dá um pedaço do azul do céu e do verde do mar ..
Te peço meu pai Baracho um só pedaço de sua poesia...
Para cantar no riso da noite no se pôr do Sol e no romper do dia.
Para cantar no riso da noite no se pôr do Sol e no romper do dia.”
Morreu e não me deu, mas não tem nada não.

D.Lia – Tem outra também e essa é de Carlos Zens

♪”Vamos dançar ciranda, cirandando à beira-mar
Vamos dançar ciranda, cirandando pela praia
Lá vai ter cirandeiro no passo na dança, na pancada do mar
Lá vai ter cirandeiro no passo, na dança, pela praia,
Lia, Ô Lia: Venha ver, venha ver Iemanjá.
Traga os seus cirandeiros no passo na dança, na pancada do mar
Traga os seus cirandeiros no passo, na dança, pela praia
Lia, Sou Lia. Eu sou Lia de Itamaracá
Trago os meus cirandeiros no passo na dança, na pancada do mar
Trago os meus cirandeiros no passo, na dança, pela praia”

♪Eu sou Lia da beira do mar,
 Morena queimada do sal e do sol da Ilha de Itamaracá.
 Quem conhece a Ilha de Itamaracá,
 Nas noites de lua, prateando o mar.
 Eu me chamo Lia e vivo por lá.
 Cirandando a vida na beira do mar
 Cirandando a vida na beira do mar.
 Vejo o firmamento, vejo o mar sem fim.
 E a natureza em redor de mim
 Me criei cantando vendo o céu e o mar
 Nas praias da Ilha de Itamaracá...
 Nas praias da Ilha de Itamaracá”
 I-tamaracá!

D.Lia tem uma faixa de um menino do Rio que eu vou pegar ela que eu vou ver se ele me autoriza a botar ela no CD. To doida pra aprender ela vou estudar ela ainda. Ele diz:

♪”Oh Lia Iemanjá pediu que eu fosse a praia pra te ouvir cantar
 As ondas se agitavam de alegria nesta ciranda bela feita à beira-mar
 Cirandá, cirandeiro
 Oi ciranda do mar, cirandeiro
 Ciranda pra Li..
 Ciranda pra Lia de Itamaracá
 Cirandá, cirandeiro
 Oi cirandado mar, cirandeiro
 Ciranda pra Terra
 Ciranda pra Lia de Itamaracá”
 Essa aí vou aprender pra botar no CD.

P – E aquela da vizinha, D.Lia, que essa é da Senhora, né? *Não posso..*canta ela pra mim também.

♪Não posso sair de casa que a vizinha vai perguntar
Pra onde foi que foi Lia será que Lia foi trabalhar
E o homem tem ciúme e comigo quer brigar
Eu acho que a vizinha que está querendo me separar
Vai tomando conta da sua vida vizinha, ô vizinha.
Trata de você e me deixa em paz, vizinha, ô vizinha.
Vai tomando conta da sua vida vizinha
Porque desse jeito eu não agüento mais”
Essa é a vizinha falsa.

P- (risos) ô dona. Lia que lindo

D.Lia Essa é a vizinha falsa

D.Lia Na minha ciranda de ritmos eu trago Biu no Trombone, trago o Biu Bigode no Piston, trago Tony Jaime no saxofone, trago Toinho no caixa, Tony Boy no surdo que toca outras percussões, trago Ganga que toca o surdo e outras percussões, trago as meninas de Baracho, Dona Célia coquista de Olinda e o compositor Beto e os demais que vir chegando.

P- Jóia ..Então uma das coisa que eu acho legal desses..dessa minha convivência, sempre que eu tenho vindo ver a ciranda e tudo é...alguma coisa que a gente vai pegando, né?...as melodias, vai aprendendo, né? E aí..eu fiz uma..porque muita gente ainda fala mas ela ainda mora na Ilha? Todo mundo pergunta ela ainda mora na Ilha? E eu ainda falo que a Senhora já foi pro mundo todo, mas que ta com o pé fincado aqui. Aí eu fiz uma cirandinha que é assim:

♪Lia que ainda mora na Ilha
Ciranda com alegria no seu belo cirandar

Lia que passa um tempo cantando
E mais outro tempo fazendo dançar as sereias do mar
Lia que fez o milagre na Ilha de ser a mais conhecida
das desconhecidas de lá
É que trouxe a sereia pra Ilha
E olha o milagre de Lia
Na areia fez sereia dançar”

D.Lia Bonita!

P - Que bom que a senhora gosta. Ave Maria. Que bom..que bom..que bom.

D.Lia Tá viajando quando?

P – Sexta, sexta. Sábado eu vou. Mas eu não volto direto pra Salvador, porque faz mais de um ano e meio que eu não vejo a minha mãe.

D.Lia Menina

P – É porque né, ficano lá batalhando pela vida, estudando e tava também vindo viajar pra pesquisa, aí tinha dito: Mãe por um tempo eu não vou! Aí eu vou passar esse Dia das Mães lá, com ela, vou e...e fico lá uma semana, daí depois eu volto pra Salvador. E também vou em São Paulo rever - porque teve uma época lá que eu fiz um...fiz parte de um coral, neste coral a gente cantou o *Batuqueiro*.

D.Lia Foi?

P – Foi...o ♪Ba.. que chama Verde Mar de Navegar,né. ♪Batuqueiro que baque é esse... quando vi a Senhora cantando eu falei meu Deus do Céu, porque essas coisas que às vezes a gente não tem noção que liga a gente de uma forma, né, distante de outro tempo e me aproximou também da ciranda, me aproximou do trabalho da Senhora..que eu

adorava canta batuqueiro, era a música que a gente mais gostava de cantar. Aí quando vi a senhora botou no repertório eu pensei nossa que legal

D.Lia É o Batuqueiro.

P - Não é, e é bonita. Ta...Aliás esse show esse Dia da Lavadeira foi muito bonito, acho que, o som bem arrumadinho, tava tudo muito bem feito. Tem lugar que o som à vezes faz uehmm uehmm

D.Lia - Uma gritaria que as pessoas não entende quase nada.

P – Exato, exato. Foi uma apresentação muito linda. Então tá,muito obrigada, D. Lia. Virge Maria to no céu.

D.Lia Pode se sentir no céu !

P – Ai que bom!

II. FOTOGRAFIAS

FONTES

1. Entrevistas recolhidas em Itamaracá em 2008, ao longo da pesquisa.
2. Entrevistas recolhidas em eventos em São Paulo, entre 2007 e 2008.
3. Entrevistas realizadas por outros pesquisadores.
5. Fotografias produzidas por Renata Victor, em Boa Viagem, Recife, e por Aurelina Moura, em Itamaracá, em 2008.
6. Cartões postais produzidos por Ciranda Produções, s/d., cedidos por Beto Hees.
7. Vídeos:
 - “Ciranda de ritmos: Lia de Itamaracá”. Direção musical de Beto Hees e Carlos Zens, Ciranda Produções, s/d.
 - “Eu sou Lia”, direção de Ciranda Produções, s/d.
8. Discografia:
 - LP “A Rainha da Ciranda”, gravadora Rozemblit, 1977.
 - CD “Eu sou Lia”, gravadora Ciranda Records, 2000.
 - CD “Ciranda de ritmos: Lia de Itamaracá”.
 - Rádio Documentário sobre Lia do Itamaracá, 25/09/2008, Fernanda Gusmão e Silvia Espindola.
9. Artigos de jornais e revistas:
 - a. Jornal *Folha de São Paulo*. São Paulo, 8 de março de 2000.
 - b. Jornal *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 25 de dezembro 2005.
 - c. Jornal *Diário de Pernambuco*. Recife, 26 de julho 1980, Seção B, p.1.
 - d. *Revista Continente*, Ano VIII, Nº 86, fevereiro, 2008.
 - e. Cadernos de subjetividade, vol. 3, nº 2, São Paulo, 1995.
 - f. *Revista Discurso*, nº 19, USP, São Paulo, 1992.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Rita. *Xirê! O modo de crer e viver no candomblé*. RJ; SP: Pallas: EDUC, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*. BH: Editora Itatiaia/ Instituto Nacional do Livro, 1982.

_____. *Os cocos*. SP: Livraria Duas Cidades, 1984.

_____. *Turista Aprendiz*. SP: Livraria Duas Cidades, 1976.

ARAÚJO, Rita de Cássia. *Festas, Máscaras do tempo: entrudo e frevo no Carnaval do Recife*. Recife: Fundação de Cultura Recife, 1996.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

AYALA, Maria Inês Novais e AYALA, Marcos. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: Edufan, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. SP. Brasileira Ed.. Hucitec, 1996.

BÁRBARA, Rosa Maria. *A Dança das Aiabás: Dança, Corpo e Cotidiano das Mulheres no Candomblé*. São Paulo, Tese de Doutorado, Sociologia USP, 2002.

BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. RJ: Vozes, 1970.

BURKE, P. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CARNEIRO, Edison. “Samba de Umbigada”. In *Folguedos Tradicionais*. RJ: Edições Funarte, 1982.

_____. *Samba de Umbigada*, Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.

CARVALHO, José Carlos de Paula. “Corporeidade outra”. In: RIBEIRO, Renato Janine. *Recordar Foucault*. Os Textos do Colóquio Foucault. SP: Brasiliense, 1985, p. 72-93.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Civilização e cultura*, vol 2. Brasília: Instituto Nacional do Livro – MEC, 1978.

_____. *Made in África: pesquisas e notas*. SP: Global, 2002.

CHAPONNIÈRE, Corinne. *Le mystère féminin ou vingt siècles de déni de sens*. Paris: Olivier Orban, 1980.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. Seminários. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*. Caieiras: Celta Editora, 1993.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges (dir.). *História do corpo*. Vol. 3: *As mutações do olhar. O século XX*. Petrópolis: Vozes, 2008.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. “Folclore Pernambucano”. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Tomo LXX, parte II, 1907.

_____. *O folclore pernambucano*. RJ: Imprensa Nacional, 1908.

DAGONET, F. *Les corps multiple et un*. France: Les empêcheurs de penser en rond, 1993.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia, Tomo I e II, 1978.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Volume III*. RJ: Editora 34, 1996.

DE MARTINO, Ernesto. *La Terre du Remords*. Paris: Gallimard, 1966.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. SP: Perspectiva, 1971.

DIAS, Paulo. “A outra festa negra”. In: Jancsó, István e Kantor Íris (org.). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. Vol. II. SP: Imprensa Oficial, 2001.

DINIZ, Padre Jaime. “Ciranda: roda de adultos no folclore pernambucano”. In: *Revista do Departamento de extensão cultural e artística*, Recife, 1960.

DUBY, Georges; PERROT, Michele. *Imagens da mulher*. Porto: Edições Afrontamento, 1992.

DURAND, José Carlos. *Moda, luxo e economia*. SP: Babel Cultural, 1988.

DUVIGNAUD, *Le don du rien: essai d'antropologie de la fête*, Stock, Paris, 1977.
Sociologie de la connaissance, Payot, Paris, 1982.

ELIAS, Norbert . *A Sociedade da Corte: Processo Civilizatório*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FELÍCIO, Vera Lúcia G. *A Procura da Lucidez em Artaud*. Tese de Doutorado, Departamento de Filosofia, USP, São Paulo, 1980.

_____. “O tempo presente e o processo teatral”. In: *Discurso*. nº 19. Revista do Departamento de Filosofia da USP, São Paulo, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. São Paulo, Forense Universitário, 1988.

_____. *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Portugalia Editora, 1968.

_____. *História da Loucura*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

_____. *História da Sexualidade*. I, II, III. Rio de Janeiro, Graal, 1976-1985.

_____. *Histoire de la Sexualité. La volonté du savoir*. Paris: Gallimard, 1976.

_____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1979.

_____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis. Vozes, 1977.

_____. *Hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GIFFONI, Maria Amélia Correa. *Danças folclóricas brasileiras e suas aplicações educativas*. SP: Edições Melhoramentos, 1964.

GILROY, Paul. *The black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London/ New York: Verso, 1993.

GINZBURG, C. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. RJ: Civilização Brasileira, 1992.

GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus do Recife*. SP/RJ: Irmãos Vitale, 1980.

HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. RJ: Paz e Terra, 1994.

JANCSÓ, István e KANTOR, Iris. *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001, vol. I e II.

KAES, R. e D. Anzien (dir.). *L'interdit et la Transgression*. Paris, Dinot, 1983.

LASCH, Christopher. *A cultura do Narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio*. RJ: Imago Editora, 1983.

MAUSS, Marcel. “As técnicas corporais”. In: *Sociologia e Antropologia. Vol. II*. SP: Edusp, 1974.

MONTEIRO, Marianna. “A dança na festa colonial”. In: Jancsó, István e Kantor Íris (org.). *Festa, cultura e sociabilidade na América portuguesa*, vol. II, SP: Imprensa Oficial, 2001.

_____. *Espetáculo e devoção: burlesco e teologia política nas danças populares brasileiras*. Tese de Doutorado, Departamento de Filosofia/ FFLCH-USP, São Paulo, 2002.

MONTES, Maria Lucia. *O erudito e o que é popular*. São Paulo: Revista USP, Dezembro-fevereiro, 1996-1997.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. SP: Companhia das Letras, 1993.

ORTIZ, Fernando. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Habana: Ediciones Cardenas y Cia, 1951.

PELBART, Peter. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. SP: Iluminuras, 2003.

PERROT, Phillipe. *Le travail des apparences ou les transformations du corps féminin XVIII –XIX siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

PIMENTEL, Altimar. *O coco praieiro: uma dança de umbigada*. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPb, 1978.

PRANDI, Reginaldo. *Segredos Guardados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

QUIQUER, Claude. *Femmes et machines.de 1900*. Lecture d'une obsession modern style. Paris: Klincksieck, 1979.

RABELLO, Evandro. *Ciranda, dança de roda, dança da moda*. Recife: UFPE, 1979.

RAMOS, Arthur. *O negro na civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

REIS, Letícia Vidor de Souza. "A aquarela do Brasil: reflexões preliminares sobre a construção nacional do samba e da capoeira". In: *Cadernos de Campo*, nº 3, 1993.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. Brasília: Editora UNB, 2004.

RUGENDAS, Johan Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. SP: Martins Fontes, 1972.

SANT'ANNA, Bernuzzi Denise. "Corpo e história". In: *Cadernos de Subjetividade*, Vol.3, nº 2, São Paulo: PUC, set/ fev 1995.

_____. La recherche de la beauté une contribution à l'histoire des pratiques et des representations de l'enlèvement féminin au Brésil. 190 a 1980. These Doctorat. France: Paris VII, 1994.

_____. *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

_____. *Corpos de passagem*. SP: Estação Liberdade, c. 2001.

SANTOS, Jocélio Telles. *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2005.

SCHWARCZ, Lilian Moritz. "Viajantes em meio ao império das festas". In: Jancsó, István e Kantor Íris (org.). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. Vol. II. SP: Imprensa Oficial, 2001.

SENNET, Richard. *Carne e Pedra. O Corpo e a Cidade na Civilização Ocidental*. RJ: Record, 2001.

_____. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. SP: Companhia das Letras, 1988.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. RJ: Bertrand Brasil, 2004.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. SP: Companhia das Letras, 1992.

_____. “Corpo e civilização, revisitando o Jardim de Afrodite”.
Conferência, outubro de 2005.

SILVA, Vagner Gonçalves. *Construção e legitimação de um campo de saber acadêmico*, in Religiões Afro-brasileiras. São Paulo: Revista USP, setembro-novembro, 2002.

SOARES, Carmem. *Imagens da Educação no Corpo*. Campinas: Editora Autores Associados, 1998.

_____. *Pesquisas sobre Corpo*. SP: Fapesp, 2007.

SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil Escrivista: história da festa de coroação do Rei Congo*. BH: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Laura de Mello e. “Cultura popular e história”. In: *Série Encontros e Estudos. Seminário folclore e cultura popular: as várias faces de um debate*. RJ: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992, p. 45-49.

SOUZA REIS, Letícia Vidor. *A aquarela do Brasil: reflexões preliminares sobre a construção nacional do samba e da capoeira*, in Cadernos de Campo, nº 3, 1993.

SPIX, Johann Baptiste e MARTIUS, Carl Friedrich Phillip von. *Viagem pelo Brasil*. Vol.1, Belo Horizonte: Livraria Itatiaia, 1981.

SUQUET, Annie. “Cenas, traço, o corpo dançante: um laboratório da percepção” In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges (dir.). *História do corpo*. Vol. 3: As mutações do olhar. O século XX. Petrópolis: Vozes, 2008.

TELLES SANTOS, Jocélio. O poder da cultura e a cultura do poder. Salvador: Edufba, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil Colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Art Editora, 1988.

TREECE, David. “Linguagem, música e estética negra”. In: MARCONDES, Marlene Paula e TOLEDO, Ferreira (org.). *Cultura popular: o jeito de ser e viver de um povo*. SP: Nankim Editorial, 2004.

TURNER, V. *Il processo rituale: struttura e autostruttura brescia*. Norallhana, 1972. (? – tem em português)

VIGARELLO, G. “Panóplias corretoras, balizas para uma história”. In: SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. *Políticas do corpo*. SP: Estação Liberdade, 1995, p. 35.

VILLELA, José Aloísio. *O coco de Alagoas*. Maceió: Departamento Estadual Cultural, 1961.

WACHTEL, Nathan. *La vision des vaincus. Les indiens du Peron devant la conquête espagnole:1530-1570*. Paris: Gallimard, 1971.

WILLIAMS, R. *Marxism and Literature*. Oxford University Press, 1977.

WINNICOTT, D.W. *Jeu et réalité: l’espace potentiel*. Paris: Gallimard, 1971.