

**Unila – Universidade Federal de Integração Latino-
Americana, Foz do iguaçu, 28 a 30 de setembro de 2011**

**Organizadores da publicação: Alai Garcia Diniz e Fleide
Daniel de Albuquerque**

Organização, execução e patrocínio: **UNILA e Itaipu-Paraguay**
Parceria: NELOOL/UFSC & Universidad de VIGO

**Nelool – Núcleo de Estudos de Literatura, Oralidade e
Outras Linguagens - www.nelool.ufsc.br**

Junho de 2012

poeticasvisuais.blogspot.com/2011/09/composicao-da-linguagem-artistica.html.

Acesso em: 25 de setembro de 2011.

WALDOW, V.R. et al. *Maneiras de cuidar, maneiras de ensinar: a enfermagem entre a escola e a prática profissional*. Porto Alegre (RS): Artes Médicas, 1995.

ENTRE O MARACATU-NAÇÃO E O CANDOMBE:

Reflexões de uma dança em cortejo na América Latina

Marcela Monteiro Rabelo³

Programa de Pós-graduação da Faculdade Angel Vianna

marcelamrabelo@yahoo.com.br

marcela.cead@gmail.com

1. Introdução

1.1 Apresentação

A trajetória histórica da América Latina⁴ não nos deixa negar uma ancestralidade comum aos diversos países integrantes desta região. Mais que uma denominação determinada por um tronco linguístico comum, a expressão América Latina traz um discurso imbuído de fatores culturais, étnicos, políticos, econômicos e sociais.

É na confluência de tais fatores que nasce, neste território fértil, as danças presentes nos dois folguedos aos quais nos reportamos neste estudo: O maracatu-nação⁵ (ou de baque virado), vivenciado em Pernambuco - Brasil e o candombe⁶, originado em Montevideu - Uruguai.

Embora geograficamente distantes tais danças apresentam uma proximidade que é dada por suas matrizes culturais, por suas histórias e pela trajetória traçada nos dois

³Bacharel em Design (UFPE). Pós-graduada em Dança pela Faculdade Angel Vianna (RJ) em parceria com a Compassos Compainha de Danças (Recife). Bailarina da Cia. de Dança Artefolia. Designer do Centro de Ensino e Aprendizagem à Distância (CEAD/UFPE). E-mail: marcelamrabelo@yahoo.com.br. Autora deste trabalho sob a orientação de Adriana Ribeiro de Barros, Mestranda em Educação pela Universidade Federal de Pernambuco/UFPE).

⁴ O termo *América Latina* é empregado neste estudo com a finalidade de enfatizar o tronco histórico comum dos países que fazem parte da mesma. Mesmo entendendo que, no trabalho em questão, estamos dando destaque ao estudo de danças que se estabelecem em apenas dois países desta região, o Brasil e o Uruguai.

⁵ Para este trabalho estamos nos referindo ao Maracatu-Nação vivenciado no estado de Pernambuco, apesar da vivência do mesmo em outros estados brasileiros.

⁶ O candombe ao qual nos referenciamos no corpo desta pesquisa refere-se ao vivenciado na Região do Rio da Prata, mas precisamente o *candombe uruguaio*. Essa ressalva torna-se importante no sentido de existirem manifestações homônimas como o *candombe do açude* (Minas Gerais - Brasil).

países em que são vivenciadas. E em um sentido contrário, possuem singularidades que as fazem únicas em sua própria história, em suas músicas e principalmente no dançar de cada uma delas.

2. Veias D'África no Brasil e no Uruguai

Segundo Ferreira (2008), a América Latina é caracterizada pela multiplicidade de povos afro-descendentes, seja em países em que há sociedades e culturas predominantemente negras, como é o caso do Brasil, até outros como o Uruguai com importantes e significativas minorias.

A chegada dos escravos africanos nos trópicos é marcada principalmente por agrupamentos que compreendiam diversas etnias, e sob a condição opressora, tribos e famílias foram separadas.

Entretanto, muitos autores costumam subdividir, os negros chegados à América Latina em *bantos* e *sudaneses*. Porém, essa divisão, por si só, engloba uma diversificada gama de etnias.

Os povos *bantos*, em geral, estão caracterizados, principalmente, pelo agrupamento através do viés lingüístico, ou seja, grupos étnicos negros africanos do centro, do sul e do leste continente que apresentam em comum à raiz lingüística *banta*⁷. Costuma-se atribuir ao grupo *banto* os escravos africanos provenientes da África equatorial e tropical, da região do golfo da Guiné, Congo e Angola, Moçambique, planaltos da África oriental e costa sul. Já os *sudaneses* estão comumente relacionados aos povos vindos da Nigéria, Daomé e Costa do Marfim. No Brasil, há estudos que afirmam a predominância do desembarque desses grupos por estados:

Os negros trazidos para o Brasil pertenciam, principalmente, a dois grandes grupos étnicos: os sudaneses, originários da Nigéria, Daomé e Costa do Marfim, e os bantos, capturados no Congo, Angola e Moçambique. Estes foram desembarcados, em sua maioria, em Pernambuco, Minas Gerais e no Rio de Janeiro. Os sudaneses ficaram na Bahia.⁸

Ainda nesse sentido, de acordo com Barros (2006, p.12), sobre o grupo banto:

Os bantos que aqui aportaram nesses mais de 300 anos de escravidão eram de grupos distintos: de Angola e do Congo na maioria das vezes, mas também da Guiné, de Cabo

⁷ O termo genérico banto surgiu em 1860 e está atribuído a um grupo de cerca de 2000 línguas.

⁸ Informações disponibilizadas pelo site da Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.multirio.rj.gov.br/historia/modulo01/traf_negreiro.html.

Verde, de São Tomé, da Costa da Mina, da Costa dos Escravos, de Moçambique etc., e eram genericamente chamados de angolas, benguelas, cabindas, congos, moçambiques.

Sobre o caminho de distinguir etnias através dos grupos *banto* e *sudanês* como já citado, é revelante a fala de Peixe (1980, p.115), sobre o surgimento dos maracatus-nação:

O maracatu [...] *deve haver-se derivado do cortejo do auto dos congos e das nações de outrora* – parece refletir elementos de origem banto, da mesma maneira como ocorrem reminiscências de fonte sudanesa estas naturalmente aqui reinterpretadas e adaptadas aos motivos do folguedo.

Em Montevidéu, no Uruguai, embora o tráfico de escravos africanos tenha sido dado posteriormente (em relação ao Brasil), em meados do século XVIII, quando o país já se estabelecia enquanto colônia espanhola, há afirmativas que também induzem a predominância do grupo *banto* na formação da cultura afro-uruguaia, como verificamos em Simão (2006):

[...] Montevidéu, capital do Uruguai, foi fundada pelos espanhóis em 1724. Em 1750, começou a entrada de escravos africanos, sendo que, em princípios do século XIX, já excedia os 50%. Esta população não era homogênea, mas oriunda de uma África multiétnica e culturalmente muito variada, sendo a maioria de origem Banta.

Entretanto, para além de tal subdivisão, por sempre termos uma referência de que tais grupos já englobavam uma série de outros grupos com culturas diferenciadas entre si, podemos ressaltar aqui outra variante que se faz recorrente nas falas de muitos pesquisadores: As coroações dos “Reis do Congo”. Além das palavras de Peixe (1980) citadas anteriormente (ver grifo), sobre o candombe e a relação com a coroação dos Reis do Congo, temos nas palavras de Carámbula (2004):

O candombe, sobrevivência do acervo ancestral africano de raiz bantu, era originalmente dança dramática, encenada na coroação dos ‘reis congos’ mas imitando costumes da aristocracia dominante” (Carámbula, apud LOPES, 2004, p.71).

2.1 Entre reis e rainhas: D’ajavu

Segundo Tinhorão (2008), a mais antiga das dramatizações, incluindo sons de percussão e dança é a de coroação dos reis do congo. Realizada no âmbito das Confrarias de Nossa Senhora do Rosário⁹, os festejos ligados às coroações dos Reis do Congo, antes mesmo de ser uma tradição ligada à história dos escravos e seus descendentes crioulos no Brasil, eram promovidas em Portugal por volta do ano de 1533. Para Tinhorão (2008) tais dramatizações constituíam uma forma simbólica de

⁹ A Confraria da Nossa Senhora do Rosário, como veremos no item seguinte deste trabalho, assim como as religiões africanas, teve papel de extrema importância na formação das manifestações folclóricas aqui abordadas. Funcionavam como verdadeiras irmandades, nas quais o principal acontecimento, segundo Mello & Souza, eram as festas onde havia a invocação à Nossa Senhora do Rosário e a coroação dos reis e rainhas das nações de outrora.

promover a política missionária desenvolvida pela igreja e pelo poder real português na África. E, por sua vez, tal prática política tinha como principal interesse a manutenção das relações comerciais com o continente africano, mais precisamente com o tráfico de escravos.

Dessa forma, ainda segundo Tinhorão, algumas características de tais encenações promovidas pelos escravos na Lisboa do século XVI passariam para o Brasil colônia no século XVII, e, posteriormente, ganhariam aqui o caráter de auto popular. Dentre as características que foram assimiladas das coroações realizadas em Portugal, estaria o uso da manifestação como instrumento de controle social dos escravos na época.

Já Carábula (2004), em relação ao Candombe, além do seu posicionamento que relaciona a cerne desta manifestação com a coroação dos reis do Congo, ao descrever sobre as *nações*¹⁰, relata a eleição de reis e rainhas negros no Uruguai como uma assimilação da cultura do homem branco. Para este pesquisador, o homem africano simulava, utopicamente, a idéia de pátria, e reivindicava com orgulho o título de nação.

Para este autor, a função dos monarcas eleitos era, primordialmente, se preocupar com o estabelecimento da ordem e faziam das nações uma espécie de centro de ajuda mútua entre os integrantes das mesmas. Os reis eram firmes em sua forma de conduzir suas respectivas nações. Assim, o integrante da nação que não cumprisse com os deveres sociais ali suplantados, eram expulsos e mal vistos pela congregação. Podemos refletir neste caso, que, de certa maneira, tal coroação também pode ter sido utilizada como uma forma de controle social dos escravos no Uruguai.

Nessa perspectiva, de acordo com Lélis (2008), além do maracatu-nação provavelmente haver se originado da coroação dos próprios reis negros com o intuito de inspecionar e manter o controle de seus subordinados, há também uma possibilidade do folguedo ter se iniciado a partir de uma relação mimética dos escravos para com as visitas de nobres portugueses e representantes da aristocracia. Durante essas visitas aconteciam festas, e nestas a população negra escravizada era obrigada a comparecer sob intervenção policial e em tais ocasiões encenava-se a devoção ao poder real. Assim,

¹⁰ Segundo Carábula, a denominação *nação* surgiu inicialmente dos traficantes de escravos, que, para facilitar o reconhecimento da procedência dos mesmos, os denominavam de acordo com a região de origem e também com a função que viram a desempenhar no trabalho forçado. Posteriormente os próprios escravos se organizavam em grupos onde comungavam de idioma e costumes semelhantes. No Brasil, para a pesquisadora Marina de Mello e Souza, as *nações* estavam primeiramente relacionadas a designação dada aos negros pelos traficantes de escravos a partir do porto de onde os mesmos haviam sido capturados na África. Do século XV ao XIX, para a mesma autora, *nação* designava um grupo com características culturais que os distinguiam e os tornavam diferentes daqueles que a ele se referiam. Judeus, ciganos, tupinambás e carijós, minas e angolas eram grupos de “nação” no linguajar de todo esse período.

estas solenidades teriam contribuído para o surgimento do folguedo com suas respectivas figuras da realeza.

Portanto, do diálogo estabelecido até então, podemos observar que há uma confluência de idéias que permeiam os conceitos de origem das manifestações aqui abordadas. E, em ambas as manifestações, no que diz respeito às coroações dos reis do congo, encontramos um linha tênue que separa e funde a formação do folguedo enquanto veículo de controle dos escravos e simultaneamente um instrumento de resistência, de luta e de identidade dos mesmos na América Latina. E muito dessa resistência foi fortalecida pela ligação ritualística e religiosa existente no maracatu-nação e no candombe, como veremos no item a seguir.

2.2 Religiosidade e sincretismo religioso

Os negros africanos ao chegarem ao novo mundo, como já citamos anteriormente, eram de uma diversificada gama de etnias. Separados de suas famílias, distinguidos por nomes dos portos de onde embarcaram para as novas terras ou pelas funções a que eram designados no trabalho forçado, os negros aqui chegados, para garantir a sobrevivência, estabeleceram relações com os companheiros de cor que possuíam similaridades em sua linguagem e seus costumes. Além da relação com os próprios africanos chegados, havia também a relação para com o colonizador (portugueses e espanhóis), os indígenas e os crioulos¹¹. Dentro desse caldeirão social, tanto no Brasil como no Uruguai, é que surgem espaços para a prática da solidariedade, para a recriação de uma cultura e de uma visão de mundo. Nesse contexto, ganham espaço o islamismo, o calundu, o candomblé e as irmandades católicas, e, considerando o foco do trabalho, nos debruçaremos um pouco mais sobre as duas últimas citadas.

2.2.2 O Candomblé

Tanto os maracatus-nação como os candombes uruguaios fazem referência ao culto dos orixás em seus cortejos, seja em seu imaginário ou na presença de figuras dramáticas presentes em ambas manifestações.

Segundo Mattos (2009), o candomblé baseado no culto aos orixás dos povos iorubás, também chamados de nagôs, foi formado na Bahia do século XIX, quando o tráfico trouxe do continente africano escravos originários de várias cidades ditas iorubás

¹¹ Escravos nascidos no Brasil, que tinham como sua primeira língua o português. No idioma castelhano o termo *criollo*, entre outros significados, também aponta para a designação do negro que não é nascido na África.

como Queto, Ijexá, Efã, entre outras. No Brasil, estas cidades acabaram emprestando o nome aos terreiros de sua influência. Dessa maneira, para esta autora, o candomblé, além de ser uma forma de expressão religiosa, também servia para marcar os espaços das diferentes *nações* africanas.

2.2.2.1 A idéia de nação

Para o maracatu-nação e para o candombe, além do culto aos orixás, a idéia de *nação* repercute até os dias de hoje na forma de organização dos grupos que vivenciam tais manifestações. A idéia de *nação* no candombe, além de estar intimamente relacionada com as formas de como escravos se organizavam em grupos, onde comungavam de idioma e costumes semelhantes, como já dito anteriormente, segundo a pesquisadora Grabviker (2007) é notada através das *comparsas*, que seriam, em um resumo breve, o agrupamento de todos os componentes que caracterizam um grupo de candombe. Para esta autora a comparsa leva representações diretas de cada nação africana onde o vestuário, os músicos, as cores das bandeiras (que se mantêm desde sua criação até os dias atuais) seriam as associações com as *nações* mais evidentes.

No maracatu de baque virado, que neste trabalho (não por acaso) é mais frequentemente denominado de maracatu-nação, encontramos o vocábulo que por si só já nos traz uma referência da importância do conceito de nação africana trazida para este folguedo. E essa noção de nação, além de está atrelada com as antigas coroações de reis já citadas e com a idéia de nação do candomblé, também traz consigo hoje a idéia da comunidade que vivencia na coletividade a alegria deste folguedo, antes e durante os carnavais, como veremos mais adiante.

2.2.3 Catolicismo Negro, a Confraria Nossa Senhora do Rosário e Las Salas

A construção da identidade e das manifestações a que nos referimos neste trabalho, não só tiveram contribuição das religiões de ascendência africana. No Brasil, o ensino do catolicismo a todo negro escravizado, conforme Souza (2007), era obrigação dos senhores, o que serviu em uma via de mão dupla como controle das comunidades afrodescendentes, e, ao mesmo tempo, como um caminho que possibilitava novas formas de organização destas comunidades negras, principalmente quando agrupadas em *irmandades* leigas de devoção a um determinado santo.

As irmandades estabeleciam quem poderia ser membro da associação, quando deveria pagar a anuidade, quais os deveres desse membro, como seria eleita a mesa administradora e como seria sua composição. Tinham como premissa a formação das mesmas por pessoas de origem étnica semelhante e se concretizavam também como sendo um espaço de estabelecimento de hierarquias entre seus componentes. Dessa forma, era estimulada a existência das irmandades dos “homens pretos”.

Além de possuírem diversas atribuições sociais com o objetivo de ajudar aos integrantes da própria irmandade, o principal acontecimento dessas congregações se dava nas festas cujo objetivo era a celebração devotada a Nossa Senhora, que acontecia todos os anos.

Nestas festas eram coroados os reis negros, que eram celebrados com danças e cantos pelas ruas, ao som de ritmos e instrumentos de origem africana. Tais reis coroados eram procurados durante todo o ano para resolverem problemas de qualquer ordem que se apresentassem entre os membros da irmandade.

No Uruguai algo que se assemelhava ao que no Brasil chamamos de irmandades eram as chamadas *salas*. As salas nada mais eram que o local de encontro das distintas nações. Nas salas há também a presença de valores hierárquicos e econômicos regidos em grande parte pela religiosidade cristã.

É válido salientar que, diferente das irmandades e confrarias do maracatu-nação, onde os reis negros eram apenas coroados nas igrejas e posteriormente se dava a celebração nas ruas, no caso do candombe, as festas que ocorriam nas salas se davam inicialmente em lugares fechados: casas antigas que os membros desta congregação conseguiam alugar ou que algum amo cedia em troca de trabalho. Entretanto, com o passar do tempo, o pouco espaço existente nestas casas para a dança e para a música e a posterior demolição das mesmas, fizeram com que tais festas passassem para as ruas, como veremos mais detalhadamente no capítulo seguinte.

3. FORMAÇÃO DE CORTEJOS E LLAMADAS

3.1 Do marginal ao cultural

Segundo Tinhorão (2008), como já citado no capítulo anterior, a mais antiga das dramatizações, incluindo sons de percussão e dança é a coroação dos reis do congo. Coroação de reis que, de acordo com os pesquisadores aos quais nos reportamos até então, iria originar mais tarde o maracatu-nação e o candombe uruguaio.

Entretanto, é válido salientar aqui, que de acordo com alguns pesquisadores, tal afirmação se faz errônea, no sentido de que o maracatu-nação se fez contemporâneo das coroações de reis do congo, e que por esse motivo não poderia ter sua origem justificada por essas celebrações. É o caso de Couceiro (2010) que afirma que as primeiras notícias de existências de maracatus-nação, bem como das coroações de reis do congo e batucadas, datam da segunda metade do século XIX.

Por outro lado, há autores que já nos falam da existência de maracatus-nação no início do século XIX, como Mattos (2009), que nos traz como referência o Maracatu Nação Elefante. Segundo esta autora, o referido maracatu foi fundado em 1800 pelo escravo Manuel Santiago, no antigo bairro da Ribeira da Boa Vista, em Recife.

Porém, para além de tais questões, possíveis de nos levar a um caminho linear de uma história tão multifacetada, o fato que queremos ressaltar, trazendo Couceiro para esta discussão, é o cunho social que a mesma traz em seu artigo através dos relatos dos periódicos da época. Segundo a autora, eram comuns as reclamações nos jornais sobre os maracatus-nação, vistos pela elite da época como perturbadores do sossego público. Couceiro destaca uma das manchetes do jornal **A Província** que data de 1877:

Maracatu!

Não precisa ser descrito; todos nós podemos falar de experiência; O maracatu é uma coisa infame, estúpida e triste! [...] Mas por que consentimos nisso? Pois o povo [...], horda de escravos vadios que faz o maracatu não pode divertir-se pelo carnaval de um modo menos estupidamente infame e triste, e degradante e incômodo? [...] É civilizado um povo que tolera do maracatu? Isto não! [...] ¹²

Nesse caminho de intolerância com o folguedo, segundo Carámbula (2004) e Grabviker (2007), no início do século XIX, algo semelhante ocorre com o Candombe. Para Carámbula, quando Montevideú ainda era fechada pelas muralhas ¹³, no início dos anos oitocentos, o *cabildo* ¹⁴ de Montevideú já se preocupava com a realização dos candombes, proibindo a existência dos mesmos por considerá-los um atentado a moral pública. Nesta época, apesar do rigor das autoridades, os escravos seguiam com os festejos candomberos que já lhe eram habituais. Tanto que, em 1808, a população que vivia perto de onde se realizavam os candombes se mobilizou com a finalidade de que,

¹² Trecho extraído do acervo do site da Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=774&Itemid=1 | Acessado em: 12 de março de 2011.

¹³ Durante o período colonial, Montevideú era cercada por uma muralha. O que restou dessa época foi o portão da muralha, que dá início ao bairro Ciudad Vieja, a parte mais antiga da cidade. A muralha começou a ser construída em 1742 e levou 40 anos pra ser finalizada. Foi demolida em 1877 para a construção da Plaza Independência. Somente em 1959 a porta foi recolocada no local onde estava originalmente.

¹⁴ Instituição administrativa da América colonial espanhola.

o então governo do cabildo proibisse a realização deste festejo, atuando de uma forma mais severa com os escravos. Isso por que, segundo a aristocracia, além do barulho que produziam, os escravos deixavam de realizar as tarefas que eram de interesse dos seus amos, muitas vezes descumprindo as obrigações domésticas.

Ainda segundo este autor, mais tarde, quando foram derrubadas as mulharas de Montevideú, os negros, ansiando por maior liberdade, elegeram a parte exterior da cidade, devido às reclamações da população que todavia se queixava para as autoridades por causa do ruído que provocavam os tambores.

Algumas décadas depois, em 12 de dezembro de 1842, o então presidente da República Don Joaquin Suarez, declara por lei a abolição da escravidão no Uruguai (fato que no Brasil só se concretizaria 46 anos depois). Daí em diante, a partir dos estudos de Carámbula, temos registros do candombe nas chamadas *salas*, que vimos no capítulo anterior. Das salas o candombe passaria para as ruas, devido às demolições das casas antigas onde ocorriam as celebrações, à grande quantidade de bailarinos que foi se agregando com o tempo e à conseqüente falta de espaço.

Outra visão que diz respeito à passagem do candombe para às ruas e conseqüentemente da origem das *llamadas*, é a do pesquisador e historiador Oscar Montaña (2007). Segundo seus estudos, desde 1760, e, de domingo a domingo, os senhores de escravos permitiam a seus escravos que fossem até suas “*canchitas*”¹⁵ que contornavam a já citada muralha que fechava a cidade de Montevideú. Nestes pequenos espaços, se reuniam todos os africanos de acordo com a sua nação. Cada grupo ia “*llamando*” (“chamando”) seus companheiros, que saíam das casas de seus amos, e se reuniam com quem os chamava da rua ou da *canchita*.

No que diz respeito ao termo *llamada* outra teoria levantada por este autor, é que no final do século XIX e começo do século XX, se “*llamaban*” (chamavam) os negros de cada bairro para visitar outros bairros, onde se encontravam os *conventillos* ou cortiços, como veremos mais adiante.

Ainda de acordo com Montaña (2007), as primeiras *llamadas* tinham por finalidade “citar” os tamborileiros que não haviam comparecido com pontualidade às *salas*, para a visita das autoridades das nações (os reis coroados). Nesse sentido, o autor chama atenção para o fato de que essa prática sobrevive na África com idêntico sentido convocatório. Cita como exemplo os iorubás, da Nigéria e na zona ocidental do continente que solicitam presença não só pelos tambores mas também através da voz.

¹⁵ Espécie de campos abertos onde se podia celebrar os festejos candomberos.

Abrimos um parêntese nesta parte do trabalho para destacar que a colocação de Montañó (2007) se configura como um outro ponto de discussão a respeito da subdivisão bantos e sudaneses para a origem das manifestações aqui estudadas e a visão linear e homogeneizante que geralmente se pretende ter das mesmas.

Já Grabviker (2007), nos fala dessa transição para às ruas e conseqüentemente para o carnaval de outra maneira. Segundo a autora, era comum que, em seus dias livres, os escravos se reunissem nas festas condombieras, em seis de janeiro (festa de reis também no Uruguai), para eleger os reis congos e angolas, após os quais se seguiam uma procissão todos os anos. E, posteriormente, esta festa teria se diluído do seu real significado para juntar-se aos festejos do carnaval ocidental.

Também de acordo com o jornal Uruguai *El País*, em uma de suas matérias publicadas no ano de 2006, o candombe a princípio não tem nenhuma ligação com as festas carnavalescas. A matéria nos fala que o candombe se integra progressivamente ao longo do século XIX ao carnaval, até que em 1870 se une oficialmente às festas de momo, onde reside a origem dos desfiles das llamadas.

As llamadas, em poucas palavras, podem ser definidas hoje como uma convocatória para o encontro dos grupos de candombe, as *comparsas*¹⁶.

Ainda sobre as llamadas, Grabviker (2007) afirma que assistir às mesmas na atualidade, é ver um desfile de herança cultural. Segundo esta autora, as llamadas foram espontâneas manifestações populares, que, ao redor dos tambores, convocavam a um passeio pelas ruas ao ritmo do candombe e de sua dança.

O periódico *El País* nos fala também da oficialização dos desfiles de llamadas, dada pela Intendência¹⁷ de Montevideú, ocorrida no ano de 1956. De acordo com essa publicação, as llamadas se caracterizam como um desfile de negros e *lubolos* - brancos que se pintavam/pintam de negros para participar nas festividades condombieras.

Segundo Grabviker (2007), nesse período de oficialização das llamadas houve a inserção das personagens como as *vedettes* (ver capítulo seguinte) e dos *travestis*. Salienda ainda que a seu ver é possível dizer que toda diversidade poderia ser incluída nas comparsas, desde que as pessoas fossem negras ou mulatas. Os lubolos só foram

¹⁶ De acordo com Grabviker (2007), as comparsas surgem a partir das diferentes nações africanas e tomam forma de comparsa por volta de 1865.

¹⁷No [Uruguai](#) as intendências são os órgãos administrativos encarregados de por cada um dos dezenove [departamentos](#) (estados) do país.

incorporados mais tarde, e como já citado, se pintavam/pintam de negro para participar.

Por outro viés, é importante citar que, antes da oficialização em 1956, estes desfiles partiam dos seus redutos naturais, os cortiços onde viviam quase todas as famílias negras do Uruguai. Especialmente as comparsas condomberas mais famosas como as originadas nos cortiços de *Medio Mundo* e *Ansina*, localizadas nos bairros de Palermo e Sur.

Os *conventillos* (cortiços) de Medio Mundo e Ansina foram núcleos de extrema importância para a formação da cultura afro-uruguaia. Entretanto, em 1978, o governo demoliu estes cortiços, sob a justificativa de que os negros e seus tambores empobreciam a cidade, e que os mesmos não poderiam viver no centro de Montevideú, por que prejudicava o atrativo turístico e imobiliário da cidade.

Essa versão histórica afirmada por matérias do El País estaria então de acordo com o que foi sutilmente relatado por Carámbula, no que diz respeito á demolição das casas onde aconteciam as festas candomberas.

Além disso, ainda segundo o jornal, um fato importante a ser mencionado, é que, nessas comparsas, a afinidade entre os brincantes/bailarinos se dá pela vizinhança, pelo parentesco e/ou por companheiros de trabalho. Fato este que nos faz refletir sobre a organização das comunidades e brincantes/bailarinos dos grupos de maracatu-nação.

Nesta perspectiva, sobre a atual relação do candombe com o meio em que se estabelece, a pesquisadora Grabviker ressalta ainda que as comparsas (grupos de candombe) nascem das periferias das cidades, e ao mesmo tempo percorrem a mesma e se instalam nela. E, uma vez instaladas, são aceitas nos bairros, nas ruas e pelas multidões que as contemplam no carnaval. Para Grabviker, os grupos de candombe nascem urbanos e vivem as tranformações da cidade, mas parecem não afetar sua essência pelos deslocamentos que realizam.

Assim como o candombe, o maracatu passou por uma longa fase de intolerância da sociedade pernambucana, como vimos de acordo com os registros do jornal *A Província* anteriormente. Os registros de escritores como José Lins do Rêgo, em seu romance, *O Moleque Ricardo* (1973), também nos trazem uma impressão importante desse período acerca dos maracatus de baque virado. Para esse escritor, assim como para Mário Sette – autor de *Maracatus e Maxambombas* (1981) – o maracatu-nação refletia algo sombrio, que levava às lembranças do tempo de escravidão dos negros.

Lima (2005) reforça essa idéia de omissão dessa manifestação, colocando que a mentalidade da época era que “o bom mesmo do carnaval” era o frevo e não os cantos de igreja existentes no maracatu-nação que entresteciam a população.

Ainda de acordo com Lima (2005), além desse sentimento negativo que era imbuído na idéia do maracatu de baque virado da época, também se concretiza como fator determinante para essa intolerância o barulho que era mal visto pela população, como vemos no registro abaixo:

[...] Maracatú incomodativo -. Moradores da Rua Duque de Caxias , freguesia de Santo Antônio, queixam-se que não puderam dormir durante toda a noite de antehontem para hontem, em virtude de estar ensaiando um barulho infernal, no 3º andar de um prédio do lado dos números pares daquela rua um maracatú. Effectivamente o lugar escolhido para os ensaios de tal divertimento, é o mais prejudicial possível; portanto, será bom que a polícia obrigue a mudarem-se os incomodativos ensaiadores. (Lima, 2005, p.120)¹⁸

Ainda conforme Lima (2005), além dessa idéia de incômodo que carregava o maracatu-nação no final do século XIX , houve também um período em que pouco ou nada se falou a cerca dessa manifestação. Para o autor, parece que em um período em que se discutia a identidade que deveria prevalecer no Brasil, tudo que remetesse ao negro ou a matriz africana, era não só rejeitado como também ocultado, principalmente quando o tema era carnaval ou festa.

Para Couceiro (2010), após essa fase, a partir dos anos 30 do século XX, quando ocorre a divulgação das idéias modernistas e o 1º Congresso Afro-Brasileiro, podemos ver uma modificação na visão da sociedade em relação aos maracatus-nação. Para essa autora, os intelectuais da época, em busca de símbolos que rearfirmassem a pernambucanidade, tiveram como fonte inspiração a cultura popular. Entre os intelectuais que autora cita, na luta pela legitimação do maracatu-nação estão o poeta Ascenso Ferreira, músicos e compositores como [Capiba](#) e [Nelson Ferreira](#), pintores e fotógrafos como [Lula Cardoso Ayres](#) e Alexandre Berzin e o escultor [Abelardo da Hora](#).

Couceiro (2010) ainda nos fala do surgimento da Noite dos Tambores Silenciosos, que foi criada em 1961 pela iniciativa do jornalista e folclorista Paulo Vianna, juntamente com alguns intelectuais da época e participantes dos maractus. A Noite dos Tambores Silenciosos tem como objetivo prestar uma homenagem à memória dos negros que morreram no cativeiro. O espetáculo tem se repetido desde

¹⁸ Trecho do Livro Marcatu –Nação: Resignificando velhas Histórias de Ivaldo Marciano França Lima. O trecho refere-se a uma matéria do Jornal do Recife datando de 10 de fevereiro de 1887.

1961 até os dias de hoje, fazendo parte da programação das segundas-feiras do carnaval do Recife.

Por outro lado, para Lima (2005) a década de 60 é vista como uma fase do auge da decadência do maracatu-nação. Essa decadência, segundo o autor, tem sua origem vinculada às teorias do branqueamento que se desenharam no país e da forte repressão sobre as religiões afro, principalmente na Primeira República e no Estado Novo.

Apenas no final de 1980, é que segundo este autor, podemos verificar um desenrolar de um momento propício para a existência dos maracatus-nação, com a reativação de alguns grupos antigos, tidos como tradicionais, que haviam desaparecido. Com esse retorno dos maracatus-nação mais antigos, que servem de referência para muitos maracatuzeiros, é que em meados de 1990 se desenvolve um momento favorável para o surgimento de outros novos maracatus-nação.

Para construção desse momento favorável, que permanece em processo até os dias de hoje, Lima (2005), ainda afirma que os movimentos negros organizados do país e os movimentos culturais, surgidos nas décadas de 80 e 90, que promovem a idéia de pernambucanidade, foram de grande contribuição para que o maracatu-nação passasse por um processo de valorização da sociedade pernambucana como um todo.

Além disso, cita também como acontecimentos que propiciaram essa fase favorável, o surgimento do grupo de maracatu *Nação Pernambuco*, no final dos anos 80, e a eclosão do movimento *Mangue Beat*, eternizado através do ícone da música *Chico Science* e do Grupo *Nação Zumbi*. Para este autor, tais acontecimentos estimularam o aumento do número de jovens nos grupos de maracatu, inclusive da classe média. E essa inserção da classe média é um aspecto importante a ser ressaltado, no sentido de que é a partir dela que começam a surgir grupos de maracatu que não possuem necessariamente ligações com a religião afro. O mesmo denomina tais maracatus como *estilizados*, pelo fato de estarem desvinculados do tom ritualístico que possuem os maracatus mais tradicionais.

É importante também citar que, pelo viés do ensino da dança, o Balé Popular do Recife também se concretizou como um grande aliado para a construção desse momento favorável. Através do ensino do método brasílica¹⁹, tanto em sua sede, como em diversas escolas (públicas e particulares) do Recife e Olinda, o Balé Popular do Recife

¹⁹ O Método Brasílica de Arte, criado por André Madureira, fundador do Balé Popular do Recife, foi desenvolvido a partir dos resultados das pesquisas realizadas sobre a cultura brasileira, inspirando-se nas danças, ritmos, interpretações, vestimentas e artesanato. O objetivo do método é levar a arte popular aos palcos, escolas, e instituições culturais e sociais, através de uma linguagem artística e pedagógica, intitulada Brasílica.

contribuiu para que não só o maracatu-nação, como diversos outros folguedos do Nordeste, fossem estudados e vivenciados por diversas camadas sociais do estado. Contribuindo também para a formação de tantos outros grupos folclóricos e para-folclóricos, que viabilizaram a cada vez maior promoção do maracatu-nação enquanto folguedo e enquanto dança, entre eles o já citado Maracatu Nação Pernambuco, o Balé Deveras, a Cia. de Dança Artefolia, a Cia. de Dança Trapiá entre tantos outros grupos.

Desta forma, é possível ver que ambas as manifestações aqui tratadas passaram por um longo caminho até chegar ao caráter de cortejo aceitado e vivenciado pelo lugar onde se inserem. Um percurso que está intimamente ligado às questões políticas e históricas vivenciadas nos dois países e mais especificamente nos estados de Pernambuco e na Intendência de Montividéu, no Uruguai. Da omissão e rejeição ao estado de identidade, encontradas na trajetória maracatu-nação, e do caráter marginal à oficialização e ícone do carnaval, no caso do candombe uruguaio, foi possível visualizar até então algumas das mudanças do imaginário social a respeito de tais manifestações. E tais mudanças é que irão desenhar a configuração atual das figuras dramáticas e das danças desses grupos de maracatu-nação e das comparsas candomberas.

3.2 As figuras e o entorno

Em geral, no maracatu-nação podemos encontrar figuras onde as mais caracterizadoras são o rei, a rainha (que podem ser seguidos também de figuras de corte como duques, duquesas e etc.), dama do paço (portando a calunga²⁰), porta-estandarte, vassalo e as baianas. Estes são seguidos por uma orquestra percussiva que dita o ritmo através de instrumentos como a alfaia e agbês, entre outros. Tais figuras possuem uma movimentação própria que está relacionada com o papel dramático e hierárquico que exercem em relação ao cortejo, e, na maioria das vezes, à comunidade de onde a nação de maracatu provém.

Entretanto, há que se ressaltar a coexistência hoje de maracatu-nação que possuem a presença dessas figuras e outros que assimilaram as movimentações das mesmas, mas que não exercem o papel dramático dessas personagens. Ou seja, grupos que saem às ruas e executam as diversas movimentações de forma mesclada, sem a associação com as personagens até então citadas e, portanto com vestimentas que não trazem o caráter de personificação de uma figura.

²⁰ Entre tantas acepções, a palavra calunga está atrelada à boneca sempre presente e a frente nos cortejos dos maracatus. Sua presença está associada à religiosidade africana, bem como aos orixás.

No candombe também existe o estabelecimento de figuras. Segundo Lopes (2004) há a presença de uma representação de uma corte real que segue a imagem de São Benedito, após estes, o séquito batendo palmas cadenciadas. Em seguida, os instrumentistas fecham o cortejo acompanhados de figuras como o *gramillero*, a *mama vieja* e o *escobero* ou *escobillero*. O *gramillero* está associado à representação de um bruxo ou xamã, como um velho curandeiro das tribos. Seus movimentos são de êxtase, com tremores convulsivos, que remetem às baixadas de santo das religiões afro-americanas. A *mama vieja*, por sua vez, é a companheira do *gramillero*, sua personagem está associada à rainha do candombe da época colonial ou a mulher negra que trabalhava como lavadeira, vendedora ambulante de quitutes ou empregada nas casas dos brancos. Sua dança pode apresentar balanceios e giros, com movimentos de ombros, cadeiras e passos arrastados, realizados com a planta do pé bem apoiada no solo. E o *escobero*, se concretiza como a figura responsável por reger o desfile com um bastão. Está também atrelado a ele a função de protetor do candombe.²¹

Porém, assim como no maracatu-nação, o candombe também possui suas variantes coexistentes. É possível também encontrar nas *llamadas*, além dos já citados *gramillero*, *mama vieja* e *escobillero*, figuras como a do porta-estandarte, do *lancero*, as bailarinas e as *vedettes*²² (que trajam roupas que muito se assemelham às assistas das escolas de samba do Brasil). De acordo com Ramos (2009), além de tais personagens pode-se ainda encontrar a assimilação símbolos, que são carregados no cortejo como verdadeiros troféus, como a estrela (“*estrella de cinco puntas*”) e a lua (“*media luna*”). Estes evocam o respeito que os antepassados africanos tinham com os símbolos astrais.

4. A ESTÉTICA DO MOVIMENTO

4.1- Rei, Rainha, Gramillero e Mama Vieja

Diante do apanhado de informações que foram coletadas até então, escolhemos para análise de movimento quatro figuras dramáticas em específico: o **rei** e a **rainha** do maracatu-nação e o **gramillero** e a **mama vieja** do candombe uruguaio.

²¹ Informações disponibilizadas pelo site <http://www.danielnek.com/> - desenvolvido por Camila Neves e Daniel Necchi, como projeto experimental de conclusão do curso de Comunicação Social da Universidade de Brasília – UnB, sob a orientação do Prof. Dr. Pedro Russi.

²² As *bailarinas* e *vedettes* segundo Armando Oliveira Ramos, são personagens que foram incluídas no candombe no início do século passado por influência de outras manifestações carnavalescas e espetáculos internacionais da época. Bailam ao passo típico do candombe em agrupamentos que se seguem à marcha candombera. As *vedettes* responsáveis por introduzir tal figura fazendo-a popular no candombe são Martha Gularte e Rosa Luna.

A escolha de tais figuras não se fez aleatória. Partiu do princípio que os dois “casais” possuem uma relação de respeito e de fraternidade para com o cortejo ao qual participam, bem como em termos de espaço e hierarquia comungam de uma mesma posição, ambos norteiam o ritmo do caminhar no cortejo e também possuem grande representatividade para as comunidades em que se inserem.

4.2- Análise do movimento através dos conceitos de *Polirritmia*, *Policentrismo* e *Holismo*

Para Martins (2008) as danças de origem africana trazem consigo uma estrutura básica formada por três pilares fundamentais: a *polirritmia* ou *múltiplos metros*, o *policentrismo* e o *holismo*.

A polirritmia, segundo esta autora, pode ser descrita como a propriedade que essas danças possuem de se utilizarem de diferentes ritmos para produzir movimentos diferenciados de uma forma integral. Ou seja, “enquanto o corpo todo está em ação, os seus membros executam movimentos parciais dentro de uma só estrutura coreográfica” (In Martins, S., 2008, p.118).

Esse fator pode ser muito bem observado na movimentação das figuras dramáticas do candombe, incluindo o *gramillero* e a *mama vieja*. Segundo o depoimento de uma das brincantes do documentário *Tambores do Uruguai* já citado, a dança executada pelos integrantes geralmente está associada aos três tambores da *cuerda*. A movimentação dos **pés**, estaria associada ao **tambor chico**, que é o mais agudo dos tambores e serve como pêndulo rítmico da percussão (figura 01- ver em: <http://www.flickr.com/photos/80841654@N06/7409155978/in/photostream>). Com os **quadril** se baila o som do *repique*, que dá a improvisação necessária ao tambor *chico* e ao *piano* para que seus ritmos se unam. E por último estão os braços que seguem o ritmo cadenciado do tambor **piano**.

O *policentrismo* por sua vez, nos fala de uma dança que se concretiza enquanto moção, expandindo o tempo e o espaço, e é como uma consequência da própria polirritmia:

“Os movimentos se expandem seguindo um ritmo fixado por um determinado período de tempo; os movimentos produzidos se expandem no espaço, sobrepondo-se uns aos outros a partir do estímulo dados pelos atabaques, os quais emolduram o tempo e o desenho espacial” (MARTINS, S., 2008, p.119).

Essa propriedade pode também ser exemplificada com a movimentação do candombe. Se várias partes do corpo seguem um ritmo diferenciado em simultâneo, faz-se necessário que vários centros de movimento existam nesta dinâmica se sobrepondo uns aos outros, fazendo com que o espaço seja explorado a partir de diferentes pontos de partida, de diversos centros de onde emana o movimento.

Já no maracatu-nação, no caso do rei e da rainha, os movimentos não são tão claramente polirrítmicos e/ou policêntricos. Na maioria dos passos²³ executados por estas figuras os braços estão sempre com uma certa angulação, realizando um mesmo movimento onde se alterna o antebraço que vai e volta ao centro do corpo, num compasso binário. Já os membros inferiores é que podem realizar formas de locomoção diferenciadas, seguindo ou não a mesma cadência dos braços. Isso nos demonstra de certa forma, que em um folgado, a representatividade de uma figura dramática pode construir outra qualidade de movimento.

Para exemplificar dentro do maracatu-nação as características da polirritmia e do policentrismo a imagem da dama-do-paço seria a mais adequada. Apesar de não ser o foco deste trabalho, é válido salientar que neste fato se apresenta uma questão importante dentro de um mesmo folgado: a qualidade de movimento que é diferenciada de acordo com cada figura dramática em detrimento do papel que ela exerce no cortejo. Por exemplo, se a baiana do maracatu realiza um movimento com os mesmos princípios do da rainha, o fator de diferenciação se dará através da qualidade desse movimento que é estabelecida pela dramaticidade de cada uma dessas figuras.

Voltando para os conceitos colocados por Martins (2008), o terceiro pilar, o *holismo*, associa a um nível filosófico a movimentação coreográfica dessas danças. Ainda de acordo com esta autora, os povos africanos encaram a criação do mundo como um jogo de peças que se encaixam uma nas outras. Dessa forma, tal conceito também se faz integrante na formação do movimento das danças aqui abordadas, onde há uma conexão entre as partes do corpo que se movimentam e simultaneamente interagem entre si.

Esta terceira propriedade vem para ratificar, através de um pensamento ritualístico/religioso a idéia de simultaneidade dos movimentos executado por estas figuras. Tomando como exemplo ainda a movimentação da mama vieja (ver figura 26) e a sua relação de diferentes partes do corpo com o som de cada tambor, o holismo se

²³ A maioria dos passos de maracatu hoje em dia possuem nomenclaturas. Muitas delas foram instituídas pelo Balé Popular do Recife, que criou o Método Brasilica, que tinha como finalidade o ensino e a disseminação das danças folclóricas do Nordeste.

concretiza como propriedade inerente a esta figura dramática, no momento que vemos a sua dança de forma integral. As partes do corpo, apesar de seguirem ritmos diferenciados, se encaixam, resultando em um corpo que baila graciosamente ao som da percussão.

4.3 Análise do movimento através dos estudos de Laban

Segundo Fernandes (2002), existem quatro categorias de LMA (*Laban Movement Analysis*) que são: CORPO – EXPRESSIVIDADE - FORMA –ESPAÇO. Em uma breve descrição, neste trabalho, utilizaremos a categoria *corpo* como forma de compreender as partes e fundamentos usados na movimentação. À categoria *expressividade* estará associada a fatores como fluxo, peso, utilização do espaço e tempo. Na categoria *forma* encontramos como o desenho corporal se comporta na composição coreográfica. E por último, na categoria *espaço* podemos analisar os planos e dimensões explorados em uma determinada sequência.

4.3.1 Corpo

As três formas principais em que podemos classificar o movimento corporal se baseiam na relação entre os membros inferiores e superiores e a lateralidade. O movimento do corpo neste sentido pode ser:

Homólogo – O corpo em movimentação homóloga é aquele que dialoga as partes superior e inferior do corpo em simultâneo.

Homolateral – Partes de um mesmo lado do corpo se movimentam em simultâneo.

Contralateral - Partes de lados opostos do corpo se movimentam em simultâneo.

A partir destas informações, analisando a movimentação do rei e da rainha em oposição a movimentação do gramillero e da mama vieja, podemos dizer que, em ambos casais há a predominância da categoria *corpo* priorizando movimentos *homólogos* e *contralaterias*. O movimento **homólogo** estaria fortemente caracterizado pela relação de oposição existente, tanto no rei e na rainha como no gramillero e na mama vieja entre a cabeça e a bacia. Seja através do distanciamento destas duas partes, que é o caso das figuras do maracatu-nação, seja através da aproximação das mesmas, que é o caso dos brincantes do candombe (figuras 02 e 03 ver em: <http://www.flickr.com/photos/80841654@N06/7409155916/in/photostream>).

A movimentação **contralateral** também predomina no sentido de que as duas manifestações aqui estudadas e suas respectivas figuras derivam de um movimento primário que está inerente ao fato de serem danças em cortejo: o caminhar.

Desta forma, por muitas das movimentações destas figuras serem uma expansão desse caminhar, fato notado principalmente no marcatu-nação, a movimentação é naturalmente contralateral, pois caminhamos sempre opondo braços e pernas de lados diferentes.

4.3.2 Expressividade

Quanto a *expressividade* podemos classificá-la em relação ao fator peso - que é imposto nas movimentações que pode ser *leve* ou *forte* -, ao fator espaço - que pode ser explorado com um foco *direto* ou *indireto* - e ao fator tempo - que pode ser *acelerado* ou *desacelerado*.

Em relação ao fator peso, nas figuras dramáticas do marcatu existe a predominância do movimento de peso **forte**. O foco da movimentação do rei e da rainha especificamente é **direto**, pois o caminho a percorrer é preciso e existe uma relação sempre frontal, unifocada. E em relação ao tempo, assim como o candombe, a movimentação vai depender do tipo de baque ou toque dos tambores, que varia conforme os grupos e suas respectivas identidades.

Entretanto, no candombe, o movimento do gramillero e da mama vieja, oscila entre o peso **leve** e o **forte**. Isso também se deve de certa forma ao policentrismo tão evidenciado nestas figuras. No caso do gramillero por exemplo, há momentos em que os movimentos que partem dos membros superiores e que portam a bengala se colocam com o peso forte, enquanto que a bacia e/ou os membros inferiores estão com peso leve, titubeando enquanto dançam.

O foco da movimentação de ambos é **indireto**, ou seja, existem vários focos e direcionamentos na movimentação do casal do candombe. Em uma descrição de Carámbula a respeito da movimentação do gramillero, o autor relata que é como se a personagem do gramillero nunca soubesse onde vai pôr os pés.

4.3.3 Forma

Enquanto desenho corporal durante a sequência o bailarino pode dar preferências a movimentações que explorem *linearidades*, *angulações* e *curvaturas*.

No caso do rei e da rainha do maracatu, encontramos, como já citamos de outras formas anteriormente, uma **linearidade** que é influenciada pelo papel dramático de suas figuras. Além disso, há, se desmembramos esta análise, uma relação **angular**, que é marcada pela movimentação dos braços tanto da rainha como do rei.

Já no caso do gramillero e da mama vieja, temos a predominância de um desenho corporal **curvado**, que também se forma a partir das referências as personagens que são idosos e se colocam em relação ao cortejo não como autoridades, mas como pessoas “do povo”.

4.3.4 Espaço

Quanto ao uso do espaço podemos categorizá-lo nos níveis *alto*, *médio* e *baixo* e também classificá-lo quanto a utilização dos planos que podem ser *horizontal ou transversal /plano da mesa*, *vertical/plano da porta*, *sagital/plano da roda* (ver exemplo em: <http://www.flickr.com/photos/80841654@N06/7409288926/in/photostream>).

No maracatu-nação ao analisar o movimento das figuras do rei e da rainha, vemos que há quase nenhuma oscilação de nível. Sempre ativos, essas duas personagens exploram movimentos no **nível alto**. Dialogam bastante com o plano **vertical/plano da porta**, principalmente pela relação de frontalidade que estabelecem durante todo cortejo. Entretanto, se vemos a ação de uma forma desmembrada podemos dizer que os braços estabelecem uma relação com o **plano da porta**, ou **plano horizontal** (figura 04 ver em: <http://www.flickr.com/photos/80841654@N06/7409158124/in/photostream>).

Com o gramillero e a mama vieja, acontece o oposto em relação aos níveis. Ambos oscilam entre os níveis **alto** e **médio**, e, no caso do gramillero, há a predominância dos níveis **alto**, **médio** e **baixo** (figura 05 ver em: <http://www.flickr.com/photos/80841654@N06/7409157046/in/photostream>).

Já em relação a utilização dos planos do espaço, há uma comunhão entre as personagens do candombe com as figuras do maracatu-nação. As quatro figuras estabelecem, através do ato de caminhar, uma relação frontal, explorando bastante o plano da porta ou vertical. E, pela curvatura que realizam (no caso do gramillero e da mama vieja) - através dos movimentos homólogos em que aproximam cabeça da bacia – e através do uso de seus adornos (leques e bengalas) como apoio para a movimentação, utilizam-se bastante do **plano horizontal** ou **plano da mesa**.

Desta forma temos, em uma análise global da movimentação:

	Rei e Rainha (maracatu-nação)	Gramillero e Mama Vieja (Candombe)
CORPO	- Homólogo (distanciamento) - Contralateral	- Homólogo (aproximação) - Contralateral
EXPRESSIVIDADE	- peso: forte - espaço: unifocado/direto - tempo: variado pela percussão	- peso: leve e forte - espaço: multifocado/indireto - tempo: variado pela percussão
FORMA	Desenho corporal - linear e angular	Desenho corporal - curvado e angular
ESPAÇO	Nível: alto Planos: vertical e horizontal	Níveis: alto, médio e baixo Planos: vertical e horizontal

Quadro 01- Análise a partir dos estudos em Laban.

É importante ressaltar ainda, sobre esta última semelhança citada em relação aos planos, alguns conceitos semânticos que Fernandes (2002) nos traz a respeito. Segundo esta autora, o plano vertical ou plano da porta remete a sensações de identidade, de força e de autenticidade. Já o plano horizontal ou plano da mesa está associado a nossa atenção as coisas e as pessoas. É a dimensão do dividir e do guardar, do buscar e recolher.

Toda essa carga semântica é característica dos dois folguedos aqui estudados. A partir desta observação, pode-se refletir que, através da análise de movimento de uma dança folclórica, é possível pensar sobre a real representatividade desta em um determinado momento histórico-social. A relação de afirmação, de identidade, do

compartilhar e do recolher, como já vimos nos capítulos anteriores, foi e é a tônica dominante para a sobrevivência dos patrimônios culturais aqui estudados.

E é partindo desse pensamento de afirmação e de compartilhar que este trabalho propõe-se a realizar uma videodança. Entendendo, como já afirmado anteriormente, que a linguagem audiovisual da videodança, além de nos possibilitar experimentar outra tradução da dança, amplifica o estudo para as suas possibilidades artísticas e facilita a transmissão de idéias e conceitos, tendo em vista as alternativas oferecidas nos dias de hoje por mídias como a internet por exemplo.

5. CONCLUSÃO

[...]trabalhar com memória , dedicar-se a registros, é construir o futuro, pois quem não sabe de onde veio jamais será capaz de saber para onde vai. (GALDINO, C., 2008, p.109).

É sob essa perspectiva de encontrar-se que esse trabalho propõe sua contribuição. E mais, o encontrar-se aqui se dá através do olhar voltado para o outro enquanto semelhante e enquanto ser que nos diferencia ao mesmo tempo.

O maracatu-nação e o candombe constituem temáticas abarcadas por vários estudiosos que entre outras variáveis se detiveram em suas origens, em sua contribuição sócio-cultural e outras diversas questões. Entretanto, em sua maioria, tais estudos isolam essas danças e manifestações culturais em si mesmas, buscando suas razões de ser em sua própria estrutura. O que propomos aqui é uma abordagem que nos faça entender a particularidade tanto do maracatu-nação como do candombe a partir da leitura dessas duas danças em conjunto, partindo do princípio de que, de fato, elas estão interligadas, seja através das figuras dramáticas que apresentam, da estética do movimento coreográfico, da sua história, do que se concretizam e que representam hoje.

Nesse sentido, é possível visualizar no estudo, que em muitos aspectos, estas duas danças de cortejo se aproximam. No que diz respeito aos aspectos sociais, questões acerca de afirmação da identidade (e aceitação daquilo/daquele que é diferente) são problemáticas que sempre acompanharam a trajetória histórica destas duas manifestações. Assim, mais que tentar desvendar suas origens étnicas, o trabalho acaba por elucidar as variadas formas de vivenciar e experienciar os dois folgedos referidos, dentro dessa realidade de antagonismos presentes nas sociedades em que estão inseridas tais danças.

Dessa forma, é válido ressaltar também que, tendo como ponto de partida o trabalho aqui citado, podemos pensar que o estudo das danças folclóricas não contribui apenas para o engrandecimento das mesmas enquanto áreas de saber. Estes estudos são também amplificadores do momento histórico-social em que estão inseridas tais danças, podendo ser utilizados como recurso didático, no que diz respeito ao processo de ensino/aprendizagem não somente da dança.

Quanto à análise da movimentação, vemos que na riqueza que existe em cada figura dramática estão inscritas as particularidades da dança encontrada nos folguedos aqui citados. E especificamente, nas figuras do rei e da rainha do maracatu-nação e do gramillero e da mama vieja do candombe, é possível notar oposições que contrastam com as similaridades encontradas nas questões sociais e históricas.

E nesse sentido, é válido ressaltar que, a análise do movimento pode ser considerada um bom caminho para a criação em dança popular, tendo em vista que uma das grandes preocupações dos grupos folclóricos e para-folclóricos é a produção artística sem que haja a perda da raiz, do tradicional.

Além de tais fatores, é possível notar, através da ainda escassa bibliografia e de toda a vivência que o estudo propiciou, que o maracatu-nação em si, mesmo sendo um bem cultural brasileiro, ainda pode ser visto como um ilustre desconhecido, assim como ocorrem com diversas outras manifestações culturais próprias do país. Muitas vezes, até mesmo os próprios brincantes e/ou bailarinos desconhecem sua própria história e os seus inúmeros porquês. No caso do candombe, esse fato se agrava mais ainda, pois apesar de fazer parte da cultura latino-americana, o seu conhecimento se dá, de uma forma muito restrita, por parte de alguns pesquisadores, folcloristas e especialistas em culturas e manifestações populares.

Portanto, trazer essas danças para estudo é permitir que esse desconhecimento, que é promovido em grande parte pelo modelo eurocêntrico que se estabelece na educação em nosso país, seja reduzido e que tais danças percam aos poucos o caráter marginalizado que ainda carregam perante outras técnicas de baile. Estudá-las é uma forma de contribuir para que as mesmas possam se concretizar não só como instrumento de criação de grupos artísticos, mas de reflexão, de integração e de entretenimento de toda uma comunidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Rachel Rocha de Almeida ; CAVALCANTI, B. C. *O lugar social das palavras africanas no português do Brasil*. In: CAVALCANTI, Bruno César; FERNANDES, Clara Suassuna. (Org.). *Kulé Kulé - Visibilidades negras*. 1ª ed. Maceió: EDUFAL, 2006, v. , p. 9-13.

BIÃO, Armindo. *Um trajeto muitos projetos*. Disponível em: http://www.teatro.ufba.br/gipe/arquivos_pdf/umtrajeto.pdf. Acesso em: 02 de fevereiro de 2011.

CARÁMBULA, Ruben. *El candombe. ed.* Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2004. 202p.

CARNEIRO, Edison. *Dinâmica do folclore*. 3ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

CARVALHO NETO, Paulo de. *El negro Uruguayo (hasta la abolición)*. Quito: Ed. Universitária, 1965.

COUCEIRO, Sylvia. **Maracatus-nação**. Pesquisa Escolar On-Line, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em: 14 jan. 2011.

DIWAN, Pietra. *Raça pura: uma história da eugenia no Brasil e no mundo*. São Paulo: Contexto, 2007.

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2ed. São Paulo: Annablume, 2002.

FERNANDES, Ciane. *Entre rochas, répteis e correntes de ar: os princípios de movimento de Bartenieff*. http://primeirosinal.com.br/files/publication/12/92_185.pdf. Acessado em: 21.11.2010.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Summus Editorial, 1978.

FERREIRA, Luis. *A diáspora africana na América Latina e o Caribe*. Observatório Afro-Latino, Fundação Cultural Palmares (FCP), Brasília, p. 1 - 8. Disponível em: http://afro-latinos.palmares.gov.br/_temp/sites/000/6/download/artigos/artigo-Luis%20Ferreira.pdf. Acesso em: 03 de out. de 2009.

_____. *Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales*. In: LECHINI, Gladys. (Org.). *Los Estudios Africanos en America Latina*. Herencia, Presencia y Visiones del Otro. Córdoba: UNC; CLACSO, 2008, v. , p. 225-250. Disponível em: <http://sala.clacso.edu.ar/gsdll/cgi-bin/library>. Acesso em: 25 de set. de 2009.

GALDINO, Christianne. *Balé Popular do Recife – a escrita de uma dança*. Recife: Bagaço, 2008. 125p. il.

GRABIVKER, Marina. *Los Carnavales uruguayos: la vigencia de un metarrelato popular en el siglo XXI?*. Cuadernos Interculturales. Valparaíso: 2007, Ano 5, Nº9, p. 91- 106. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/552/55250906.pdf>

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: Um conceito antropológico*. 24ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

LÉLIS, Carmem. *Nações de Maracatu: um movimento de resistência*. In: SILVA, Claudilene. Recife – Nação Africana. Recife: 2008.

LE BRETON, David. *Sociologia do Corpo*. Tradução de Sonia Fuhrmann.4.ed. – Petrópolis, RJ: vozes, 2010.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus-nação: ressignificando velhas histórias*. Recife: Bagaço, 2005. 152p.

LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008. 224p.

_____. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004. 732p. il.

MARTINS, Suzana. *A dança de Yemanjá Ogunté: sob a perspectiva estética do corpo*. Salvador: EGBA, 2008. 161p. il.

MATTOS, Regiane Augusto de. *História e cultura afro-brasileira*. Ed. São paulo: Contexto, 2009.

MONTAÑO, Oscar. *Historia Afrouguaya: Tomo I*. Edição do autor. Montevideu, 2009

PEIXE, Guerra. *Maracatus do Recife*. Recife, Prefeitura da Cidade do Recife/Irmãos Vitale, 1980. 2ed.

RABELO, Marcela. *Frevo Labore: interposições gráficas na videodança*. Recife: UFPE, 2009, 84p. Monografia apresentada como requisito para obtenção do grau de graduada pela Universidade Federal de Pernambuco no Curso Bacharelado em Design .

RAMOS, Armando. *Candombe, murga, parodia, humor, revista*. Disponível em: <http://armandolveira.blogspot.com/2009/01/candombe-murga-parodia-humor.html>. Acesso em: 05 de out. de 2009.

RÊGO, José Lins do. *O Moleque Ricardo*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984, 17ª edição.

SETTE, Mário. *Maxambombas e Maracatus*. Recife: Livraria Universal, 1938, 2ª edição aumentada.

SILVA, Thomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*/ Thomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SIMÃO, Vera. *Pedro Figari: a pintura como expressão popular* . Disponível em: http://www.coresprimarias.com.br/ed_4/arte_latina_p.php. Acesso em: 29 de set. 2009.

SOUZA, Marina de Mello e . *África e Brasil Africano*. 2ed. São Paulo: Ática, 2007.

TINHORÃO, José Ramos de. *Os sons dos negros no Brasil – cantos, danças, folguedos: origens*. 2ed. São paulo: Art Editora, 2008.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do conhecimento e Arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008. 136pg.

MULTIMÍDIA

NEVES, Camila; NEK, Daniel. *Tambores do Uruguai*. Documentário apresentado como requisito para obtenção do grau de graduado pela Universidade de Brasília no curso de Bacharelado em Jornalismo.

RESENDE, Tarcísio Soares; SANTOS, Climério Oliveira dos. *Maracatus-Nação: Brazil's Heart Beat*. DVD. BRASIL: CLIMERIO SANTOS, 2010.