

O BAILE NA ROÇA –imaginário e performance (notas de pesquisa)

Gilmar Rocha¹

Resumo: O baile é sem dúvida uma das mais expressivas manifestações culturais de todos os tempos e lugares. Presente nos mitos, nos folclores, nas mais variadas culturas espalhadas pelo mundo, o baile é um misto de rito festivo no qual a música, a dança, o cenário, o vestuário, enfim tudo concorre para o sucesso da performance. E, é como gênero de performance cultural que o baile, em especial, o “baile na roça” é aqui revisitado inicialmente no imaginário artístico e popular. Essa comunicação apresenta algumas representações artísticas, folclóricas e etnográficas em torno do baile, destacando o processo de circularidade cultural na composição desse fenômeno, mas também a “ciranda das performances” dramatizada ou encenada por meio da variedade das danças, músicas e técnicas corporais que ganham corpo no curso do baile.

Palavras-chave: Baile. Festa. Circularidade cultural. Performances. Nostalgia.

Gênero de performance cultural

Exceto por uma ou outra referência isolada, há uma carência de estudos sobre os antigos “bailes de roça”² em meio as manifestações folclóricas e culturais populares no Brasil. Mesmo quando se tem em mãos o mais completo levantamento bibliográfico organizado até o início dos anos 1970 pelo folclorista Bráulio Nascimento (1971) à serviço da Divisão de Publicações e Divulgação da Biblioteca Nacional/MEC, não foi encontrada referências mais específicas sobre os bailes na roça. Frente a esse relativo silêncio sobre os bailes de roça a estratégia utilizada para se preencher essa lacuna consiste em, de um lado, explorar o imaginário artístico em busca de obras literárias, plásticas e outras, que possibilitem, minimamente, apreender um pouco das representações, das imagens e dos testemunhos que a memória e a imaginação guardaram com afeto desses folguedos; do outro lado, pode-se recorrer para além das escassas fontes do folclore, à etnografia e à história oral como formas de capturar parte dessa paisagem cultural ou suas ressonâncias ainda hoje³.

¹ Antropólogo. Universidade Federal Fluminense. E-mail gr@id.uff.br

² Aqui categoria “bailes da roça” é uma forma de classificação primitiva, o que nos termos de Mauss e Durkheim (1981), implica reconhecer não só uma estrutura de pensamento, mas também de sentimentos, sob a qual se reúne outras expressões como bailes de sanfona, bailes de calango e várias outras.

³ Parafrazeando Greenblatt, Gonçalves observa que “por *ressonância* eu quero me referir ao poder de um objeto exposto atingir um universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, o poder de evocar no espectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emerge e das quais ele é, para o espectador, o representante” (2007: 215).

No entanto, me limito a apresentar tão somente alguns poucos registros artísticos e folclóricos sobre os bailes na roça e uma breve nota etnográfica, em razão da impossibilidade de se realizar trabalho de campo nesse momento por causa da pandemia (COVID 19) que nos atinge. O baile na roça constitui um fenômeno privilegiado de circularidade cultural por meio do qual se neutralizam as dicotomias entre o erudito e o popular, o rural e o urbano, suplantando o isolamento das manifestações supostamente “puras, revelando-se, portanto, um intenso, amplo e profundo processo multivocal de trocas, fluxos e hibridismos culturais. Nessa perspectiva, o baile pode ser inicialmente definido como espécie de gênero de performance cultural que reúne, cronotopicamente (Bakhtin, 1993), a um só tempo e em um mesmo lugar dança, música, técnicas corporais, ludicidade etc. O baile aciona não só a imaginação poética dos artistas, cronistas, romancistas, cineastas entre outros; ao mesmo tempo, desencadeia uma “ciranda de performances” com danças, músicas, comidas, bebidas, brincadeiras, ritmos, gestos, formam uma paisagem significativamente singular.

Um baile de Reis

2012. A bandeira Estrela da Guia, de Vassouras/RJ, sob o comando do mestre folião Antônio Venâncio, se desloca em direção ao distrito de Pedro Carlos, na cidade vizinha de Conservatória/RJ, para participar de uma “Festa de Reis” (também conhecidas como “Festa de Arremate”). São comuns os encontros de Folias de Reis após o ciclo natalino, ao longo do ano. Esses encontros reúnem grande número de bandeiras oriundas da mesma cidade ou de regiões diferentes. Normalmente, após a apresentação dos grupos tem lugar o “banquete”. Invariavelmente, festa termina ao raiar do dia, com o sol se colocando já alto. Os bailes, não são mais tão comuns quanto antes. Mas, naquele dia, por ser um encontro menor, após a apresentação dos grupos passou-se ao banquete e, na sequência, ao baile.

Essa pequena nota etnográfica, referenciada em pesquisas anteriores e, em curso⁴, nos serve aqui de ponto de partida para se pensar a função da festa e o significado do baile nos encontros ou nas visitas das folias de reis nas roças.

⁴ Venho realizando investigação sobre folias de reis e, atualmente, em maior escala, manifestações de cultura popular no Vale do Café/RJ (Jongo/Caxambu, Capoeira/Maculelê/ Caninha Verde e Calango), desde 2011; atualmente, como Projeto do CNPq 303786/2018-3.

As visitas das folias de reis às casas dos devotos são consideradas um acontecimento da maior importância (Rocha, 2020). Após cumprirem toda uma sequência de atos simbólicos que evolui desde a “marcha”, a formação da “roda” como momento performático do “chula” até o “pouso”, ocasião para se descansar e repor as energias por meio da “comensalidade”, por vezes, passa-se então ao baile.

Sem poder estender o assunto nesse momento, retomo as observações de outrora sobre o desfecho da “Festa de Reis” em Conservatória/RJ, com o objetivo de adentrar o imaginário artístico e popular sobre o “baile de roça” de antigamente.

Durante a “festa de reis” realizada em Pedro Carlos, distrito de Valença [Conservatória] (RJ), o sentido da festa ganhou visibilidade com a passagem da experiência religiosa para a profana. Depois de servido o “banquete”, que do ponto de vista mítico remete a idéia da *communitas*, teve lugar o baile que passou a ser dirigido por uma dupla de forrozeiros. Contudo, o que na verdade os encontros e as festas sacramentam é algo mais do que a afirmação da existência de uma rede de trocas e visitas recíprocas das folias, mas também a visão cosmológica de um sistema de ideias, gestos e objetos que promovem a mediação entre os homens e os deuses, no caso, os santos.

O caráter ritual, transitório e ambulante das folias, sem dúvida, favorece a combinação de elementos diversos em sua estrutura e organização. Não por acaso, em condições normais, durante o período da jornada, as folias tendem a protagonizar um verdadeiro “carnaval devoto”, numa alusão ao belo título do livro de Isidoro Alves (1980), onde o sagrado se mistura ao profano, onde a carnavalização e a devoção se encontram na produção de outra “ordem social”, onde o material se mistura ao espiritual e a indumentária ganha vida (Rocha, 2014: 24).

Portanto, as visitas das folias e/ou os encontros de reis deflagram inúmeras ações e representações colocando em circulação significados, temporalidades, pessoas, objetos, agências. São performances rituais e, como tal, um tipo de “comportamento restaurado” que, numa espécie de viagem no tempo (em sentido vertical para dentro da cultura), nos transporta ao imaginário artístico e folclórico dos antigos bailes da roça.

O baile entre a imaginação e a performance

Já vai longe o tempo dos bailes de roça, bailes de casamento, bailes de calango, bailes de sanfona, o “vai-de-roda”, pois muitas vezes deles só permaneceram as imagens

sugeridas nos romances, nos filmes, nas memórias de algum saudosista ou como na bela pintura de Candido Portinari, o *Baile na roça*, de 1924⁵.

Do ponto de vista estético e sociológico -ainda que seja difícil separar essas instâncias-, o quadro pode ser visto, de um lado, como metáfora do próprio “estado da arte” que se tem sobre os antigos bailes da roça; do outro lado, como metonímia de sua época. Uma duplicidade que não se opõe, antes, converge. *Baile na roça* apresenta traços modernistas em sua composição com pinceladas imprecisas conformando uma imagem aparentemente desfocada, sugerindo a meu ver, como se fosse em razão da própria cinestesia da dança e do ambiente indefinido, a expressão fugidia e distante de corpos-testemunhos de um tempo antigo a se julgar a silhueta embaçada das personagens em movimento à maneira dos experimentos impressionistas. O jogo de sombras, luzes e cores ratificam essa percepção. O que nos leva, por conseguinte, a “disposição anímica” inscrita na cena, ou seja, aquela dimensão subjetiva ou força vital que recria a realidade ou a natureza conferindo-lhe uma “alma” que, no caso pode ser sugerida, sociologicamente, como nostalgia. Nostalgia não como saudade de um tempo, mas como denúncia de um mundo em transformação a se julgar o tempo da obra. Os anos 1920 são caracterizados como um momento não só de efervescência artística e cultural, mas também de mudanças sociais, políticas e econômicas na sociedade brasileira. Ainda que o quadro se mostre uma clara inscrição da cultura popular tão ao gosto do Modernismo, e o próprio Portinari em suas memórias pressentindo os novos tempos lembrava em carta datada de 1929: “quando comecei a pintar, senti que devia fazer a minha gente e cheguei a fazer o ‘baile na roça’. Depois desviaram-me e comecei a tatear e a fazer tudo de cor...” (1979: 24). A estética de “*Baile na roça*” na qual a cena meio impressionista, se mostra turva, sombreada, borrada, parece estar em sintonia com a paisagem cinética que o chamado “anos loucos” prenuncia.

De acordo com Nicolau Sevcenko, o período pós Primeira Guerra “viria reduzir a visibilidade de um mundo transparente, de contornos definidos até então e que, daqui por diante, só parcialmente poderia ser entrevisto, borrado, diluído e impreciso, sob o rebuliço permanente das águas turvas” (1992: 26). Nessa perspectiva, o quadro se

⁵ Trata-se de obra referencial, pois nos remete ao imaginário artístico-cultural, de amplas e profundas significações em torno dos folguedos populares, das formas de sociabilidade, enfim, da memória popular. Ver [Candido Portinari | Enciclopédia Itaú Cultural \(itaucultural.org.br\)](#)

mostra o testemunho de um tempo de e em transformação, pois, como aponta ainda o historiador em notícia extraída do Jornal do Estado de São Paulo datada de 25/01/1920:

Quase toda festa hoje é de dança: vai pela cidade uma verdadeira dançomania, e as nossas filhas dançam todas as horas, durante o dia e noite, com grande espanto nosso, que outrora só dançávamos das dez horas da noite em diante. Ainda se essas danças fossem como as do nosso tempo, sérias e distintas, vá que se tolerassem. Mas não! As danças modernas, de nomes arrevesados, são tudo quanto há de menos distinto e descambam para uma licenciosidade que é seriamente alarmante. [...] Não só as danças são indecorosas, como os rapazes requintam em torná-las indecentes, a ponto de levantarem protesto das venerandas progenitoras presentes. Precisamos reagir contra isso e com a maior urgência (1992: 89).

Começava a ficar para trás os “bailes na roça” muitas vezes resultado de festas de batismos, festas de santo, festas de casamento, festas de colheita, ocasião de se celebrar os namoros, os noivados, acordos de novos casamentos, ou simples reunião de se estar-junto para comer, beber e dançar. Aos poucos, o ritmo dissoluto da música e da dança que nascia com a indústria cultural consagraria os “salões de dança”, as “sociedades dançantes”, os *music-halls*. E os bailes na roça cada vez mais se tornariam, saudosamente, a lembrança de um tempo e de um mundo que hoje habita o imaginário das pinturas fixadas nas paredes ou as páginas de contos e romances cúmplices das memórias⁶.

Nos antigos bailes de roça, as horas acompanhadas da música imprimem o ritmo da dança, pois à medida que a noite embala os dançarinos novos passos, novos estilos, novas emoções, invadem o salão ou o terreiro. Sem exagero, a dança, o baile, a festa, tinham uma centralidade estrutural na vida da roça. Abaixo, o *flash* de um dia de festa no interior do sertão, uma noite de “samba sertanejo”, assim declara o escritor de *Os roceiros*:

Era uma noite de S. João, folgava-se ruidosamente em modesta casa do sertão cearense. No terreiro crepitava grande fogueira, que iluminava toda a frente da habitação; a criançada pagodeava em derredor do fogo, assando batatas e macacheiras [sic] ao borralho, e na sala roncava o sapateado, puxando vigorosamente por uns cabras desempenados, vaqueiros, comboieiros e roceiros,

⁶ O ritmo vertiginoso dos anos 1920, também pode ser acompanhado na paisagem carioca com a introdução de novos estilos de danças e música como polca, maxixe, nos bailes e salões nas proximidades da Pequena África (Lopes, 2000).

e por moças sadias, robustas e esbeltas. Todas aquelas pessoas, ali reunidas em alegre folgança, conheciam-se muito, e, ou eram parentes próximos ou afastados, ou vizinhos bastante íntimos.

Assim, notava-se em todas as fisionomias bem-estar completo, satisfação imensa, principalmente nos rapazes e raparigas, quase todos de namoro entabulado ou de casamento ajustado.

Foi em meio dessa festa, simples e boa, que se lembrou de fazer um dia a sua aparição o misterioso indivíduo cujo nome encabeça estas linhas. Manuel do Riachão, o mais afamado e fantástico violeiro dos sertões do norte (Viriato Padilha, 1956: 124).

Cena que lembra em muito aquela outra do filme *Tapete Vermelho* (2006), na qual o “Quinzinho”, (“o Jeca”), em suas andanças pela região do Vale do Paraíba em busca de um cinema para mostrar ao filho um filme do Mazaropi acaba se encontrando com o “diabo violeiro”⁷.

Nos idos de 1890, o escritor Luiz Juvenal Tavares, trazia a público em forma de folhetins (no jornal *A província do Pará*) os contos -narrados pela personagem “Canuto, o matuto”-, posteriormente publicados no livro *A vida na roça* (1893). Já no conto de abertura se prenuncie a festa e o baile. Após anunciar a chegada dos festeiros do Divino à localidade, pedindo esmolas e pousada, logo após a reza (a ladainha) irrompe o “lundum” que só acaba com a aurora da manhã. A propósito, o narrador lembra o quanto a religiosidade popular é parceira da festa, fazendo com que fé e festa sejam inseparáveis. Na roça tudo é motivo para ladainhas o que significa, segundo o narrador, que a reza só se completa com a dança, a comida e a bebida⁸.

Para o roceiro tudo é motivo de uma “ladainha”, e n'isso encerra-se toda a sua religião.

Se vae plantar uma roça, se assenta a cumieira de sua casa, quando vae para *as ilhas*, quando volta *das ilhas*, etc, etc, eis ahi a cantar-se a ladainha.

Também não ha ladainha *em secco*.

Ella se compõe d'estes elementos essenciaes: a reza, a dança e a ceia (1893: 44).

Nos contos de “Canuto” a centralidade da festa na vida na roça, sempre acompanhada das danças, dos “pagodes” (bailes), se faz presente até mesmo na hora da

⁷ Imaginário ratificado com as narrativas sobre os pactos dos violeiros com o diabo nas comunidades rurais das regiões norte e noroeste de Minas Gerais, como nos mostra Pereira (2018).

⁸ Passados mais de cem anos, a ladainha enquanto ritual no qual se combina a reza, a comida e a dança, continua mais viva do que nunca na região da Costa Verde no litoral fluminense, mais precisamente, em Paraty, como nos mostra o sensível estudo de Amanda Carvalho (2020).

morte. Do nascimento e batismo à hora da morte, a festa invade a casa do moribundo com os parentes, os vizinhos, os amigos, indo visitá-lo em seu momento derradeiro. A morte é uma festa; durante o velório a casa do moribundo vai se transformando em casa de festa com entra e sai de gente, e muitas falas de sentido dúbio, em meio aos risos e a ironia⁹.

Igual *A vida na roça*, Viriato Padilha narra a visita da folia de reis na casa da viúva Romana que também celebrava o noivado da filha; terminada a reza, passou-se à comida e, por fim, ao “vai-de-roda” no qual “a rapaziada folgou toda madrugada, e às oito horas da manhã, todos muito extremunhados, pálidos, com a goma das camisas a desmanchar-se, por causa do suor provocado pela agitação da dança e pelo calor intenso daquela cálida noite de janeiro, preparavam-se para retirar...” (1956: 14). O baile continua em “A fogueira de São João”, festa que se passa na casa do velho Eugênio que habita em localidade próxima à Serra dos Órgãos. Mal caí a noite é servida a mesa com muita carne, aves, peixes, arroz de forno etc; e, na sequência, tem início o baile na sala, com a valsa, para em seguida dançar a quadrilha, a mazurca, mas, toda atenção logo se volta para o terreiro:

...os dansantes perceberam uma cantoria no terreiro; eram dois rapazes; um filho do Xico Barafunda, e o outro, o Carlinhos, filho do dono da casa, que pouco habituado a *dansar baile*, como se diz na roça, se divertiam tangendo as violas plangentes e cantando ao desafio a velha moda da tirana, tão simples, tão rústica, mas assim mesmo tão cheia de encantos e graça.

Não demoraria para que se formasse a roda acompanhada do seguinte canto:

(...)

Toma tirana,

Tirana que eu vi, eu vi,

Meu amor em braços de doutro,

Não sei como eu não morri.

Ao findar o estribilho do verso, rompeu o sapateado; as mulheres saíram primeiro para o meio do círculo, a se requebrarem, em passos miudinhos, com meneios langues de cabeça, e saracotear lascivo de quadris; depois saíram os

⁹ Aliás, a morte o sociólogo José de Souza Martins nos lembra que “o povo da roça mobiliza concepções culturais, ritos, crenças, rezas, para que a natureza cumpra o seu ciclo de nascimento-crescimento-envelhecimento-morte, para que o homem viva e morra como a árvore do campo. A natureza se transfigura, assim, em produto da cultura” (1983: 260). Como nos bailes, nesses momentos, a alegria, a comida, a bebida, os jogos de palavras, a arquitetura, a interação social, estão presentes tanto em um como em outro desses ritos sociais.

homens; fervia o intervalo do batuque em febre doída, e chocavam-se os ventres no estalar das umbigadas (1956: 41)

Também Graça Aranha nos brinda com uma longa descrição da festa e do baile em *Canaã*, romance ambientado no Espírito Santo, que narra a saga dos imigrantes alemães Milkau e Lentz tentando colonizar a região de Cachoeiro. Após a missa realizada na capela de Jequitibá, na parte da manhã, a multidão composta de roceiros, imigrantes, comerciantes, homens, mulheres, acorrem para a casa de Jacob Muller. E durante todo o resto do dia até o início da noite, a comida e a bebida serão ofertadas com abundância, a dança das crianças será orquestrada por um palhaço, os risos, as galhofas, a balbúrdia, tudo isso vai pintando com cores fortes e alegres a paisagem local. O baile é uma festa de emoções. Sua força catalisadora pode ser avaliada pela lembrança de Maria, ela que conheceu Milkau naquele dia do baile “não podia esquecer os fugitivos momentos do seu encontro com Milkau. Muito das palavras do desconhecido se impregnara no seu espírito, e ela guardava recordação desse dia do baile como de uma festa tranquila para a sua alma, de um pequeno clarão dentro da amargura da sua vida” (2013: 135).

Os bailes na roça e as festas tradicionais são de grande importância para se apreender o processo de constituição das culturas populares no Brasil à medida que condensam em um determinado espaço e tempo um conjunto de representações e práticas culturais variadas nos deixando ver, ao mesmo tempo, toda a dinâmica da cultura por meio das trocas simbólicas, das mestiçagens, das hibridações, dos sincretismos, das misturas e das invenções, numa palavra: processos de circulação de pessoas, objetos, sentidos, que possibilitam a formação de novas configurações morfológicas nas culturas populares. Espécie de “modelo reduzido da sociedade”, nas palavras de Valeri, na festa sobressai seu aspecto transgressivo que é, na verdade, “a criação de uma totalidade transparente de relações” (1994: 411), por meio das quais vemos a sociedade falando de si para si mesma, como ocorre nos ritos e nos mitos. Numa metáfora, os bailes e as festas então funcionam como espécie de “laboratório a céu aberto” no qual as danças e os cantos levadas ou trazidas pelos (i)migrantes vão sendo reinventados ao sabor da cor local.

O folclore dos bailes

O baile, na definição de Câmara Cascudo em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, é:

Dança, reunião de danças, bailado, baile das flores, baile das estrelas. Descompostura, agressão verbal pública, dar um baile. [...] O baile paulista, mineiro e do Rio Grande do Sul era o Fandango, com suas incontáveis partes. O baile da classe média era das danças europeias, valsas, polcas, *schottischs*, quadrinhas, lanceiros, agora com *fox-trots*, rumbas, congas, *swings*, *jiterburg*, etc. Difícil, no ponto de vista do povo, definir o baile, idêntico à batucada, aos *assustado* (se for improvisado), ao forrobodó, ao *arrasta-pé*. (...) Os pastoris e bailes pastoris são autos do ciclo de Natal, cantados e dançados por meninas e moças, em louvor do nascimento de Jesus Cristo. [...] O baile na acepção clássica é uma reunião de danças, bailados independentes um do outro e sem intenção temática. Trata-se, evidentemente, de mera, simples e poderosa expressão lúdica. Desde que apareça um motivo central, um enredo orientador da coreografia, será um auto, isto é, uma ação figurativa de assunto, uma representação, que psicologicamente ultrapassa o sentido real do baile, bailarino, bailar, sinônimos de folguedo. [...] nos finais do séc. XVIII e ao correr do séc. XIX, tivemos nos bailes pastoris pequeninos autos simbólicos de homenagens, sem interligação, todos convergindo para o presépio, hoje desaparecido porque os pastoris são públicos e dançam em tablados, ao ar livre, ao som de solfas diversas e com ampla porcentagem, alheias ao espírito votivo... (2012: 89).

No campo dos estudos de folclore, *Festas e tradições populares* (1979), de Mello Moraes Filho é, sem dúvida alguma, um livro exemplar. Embora não tenha se autointitulado folclorista, o autor é um dos mais originais e fecundos “cronistas” ou “etnógrafo” do folclore no Brasil da segunda metade do século XIX. De acordo com Martha Abreu, “na sua concepção a festa, católica e popular, tornava-se o local da criação do ‘povo’ que, formado pela união do português, do africano e do mestiço, era elogiado e valorizado em oposição a tudo que parecesse estrangeiro” (1999: 149). As festas e as tradições populares eram por assim dizer o núcleo das manifestações autênticas e, por isso mesmo, a base de constituição da identidade cultural brasileira. É nessa linha de concepção que Mello Moraes Filho além de descrever as festas religiosas inclui os bailes de casamento na roça ou realizados na época das colheitas por evidenciarem um dos momentos de maior importância na vida das pessoas que habitam as cidades do interior. Diz o nosso “etnógrafo”: “Errante de vila em vila, de cidade em

cidade, de província em província, em busca de nossas tradições que se extinguem, sem um reflexo sequer na história nacional, os *casamentos na roça* ressaltam à descrição de nossa pena, tão originais nos parecem as suas peripécias e os seus detalhes, como quadros da vida brasileira no interior” (1979: 15). Os bailes condensam, cronotopicamente, esse tempo-espaço no qual a tradição e a invenção são irmãs gêmeas, e andam *pari passu*.

Assim, após identificar três modalidades de bailes de casamento correspondentes aos estratos de classes alta, média e baixa, com aguda sensibilidade o folclorista observa que os setores intermediários da sociedade brasileira parecem, conforme suas próprias palavras: “definir melhor os costumes roceiros” pois “exornavam com mais largueza o cenário daqueles noivados ruidosos, e imprimiam um cunho mais tradicional na constituição da família” (1979: 15). O autor passa a descrever então, à exemplo dos ritos de passagem, todo o processo de preparação da festa até o cerimonial na igreja; na sequência tem lugar a festa propriamente dita com a casa cheia até que “no salão a flauta e a rabeça tocavam, dando sinal para a primeira quadrilha” (1979: 17); e não demorava muito para que os convidados se lançassem aos improvisos de saudação aos noivos e parentes tudo regrado com muita comida e bebida. “Finda as primeiras quadrilhas, as primeiras valsas, o elemento nacional e dominante –o chiba¹⁰– campeava absoluto, lânguido, peneirado, buliçoso, como a volúpia das nossas noites mornas e estreladas” (1979: 20). Aos poucos, o baile ia convidando outros ritmos para o salão ou para o terreiro, local preferencial para os batuques dos escravos. Com a aproximação do dia, “os convidados, na maior parte, não resistindo a tentação que lhes bulia n’alma” (1979: 21) se entregavam ao fado. Os bailes nas festas de casamento na roça eram, se se pode dizer, uma espécie de *pot pourri* de variados estilos de dança e cantos que muitas vezes atravessam noites e dias na “plenitude da abundância e da felicidade”, dirá Mello Moraes Filho (1979: 21). Em termos antropológicos, a qualidade ritual e performática que os bailes dramatizam na roça permite pensá-los com o apoio de Victor Turner

¹⁰ Em nota explicativa, Moraes Filho, parafraseando Silvio Romero, observa que o chiba em outras localidades recebe nomes diferentes como fandango no Sul, cateretê em Minas, e Ciranda no Rio de Janeiro, e constitui “uma função popular de predileção popular dos pardos e mestiços em geral, que consiste em se reunirem damas e cavalheiros em uma sala ou num alpendre para dançar e cantar” [E mais à frente, agora parafraseando Renato Almeida destaca:] “O chiba e a caninha verde são de origem lusa, mas os pretos as transformaram em samba” (1979: 20).

(1988) como uma “sequencia complexa de atos simbólicos” que nos deixa ver quão densos eles são pois nos dizem muito sobre a estrutura e processos de organização social sem perder de vista a tratar-se de momento liminar à instauração da *communitas* festiva.

Os bailes são um espaço-tempo privilegiado, o qual nos deixa ver modos de sociabilidade intergeracionais envolvendo os parentes, os amigos, os vizinhos; formas de expressões rituais performatizadas nas danças, nos cantos; registros corporais de qualidade gestual, técnica, rítmica; simbolismos materiais fixados nas indumentárias, nos instrumentos; além das representações morais e estéticas dramatizadas como nos aponta, por exemplo Bourdieu (2006), acerca dos bailes camponeses.

No Estado do Rio de Janeiro os bailes parecem ter ocupado grande parte do território de norte a sul. Na região sul, da Costa Verde, mais precisamente nas localidades de Paraty, ainda hoje ocorrem os bailes de Ciranda cuja presença já era observada desde o século XVIII. Em *Folguedos tradicionais*, publicação póstuma organizada por Vicente Salles, originalmente publicado em 1974 que reúne artigos de Edison Carneiro produzidos antes de 1970, nele encontramos “Os bailes de Parati”. Nesse, o folclorista aponta sua origem europeia e sua chegada ao Brasil com o predomínio dos sapateados e dos enlances performatizados pelos imigrantes portugueses que percorriam o Caminho Novo para as Minas Gerais em busca do ouro. Definido como “circulares”, Edison Carneiro apresenta a ciranda, o caranguejo, a marrafa e o tire-o-chapéu, como momentos que integram a roda. De um modo geral, os dançarinos formam dois círculos concêntricos que “giram no mesmo sentido na ciranda e no tire-o-chapéu e em sentidos opostos na marrafa; no caranguejo, mais próximo da cadeia medieval, há apenas um círculo, homens e mulheres de mãos dadas. Os participantes não dançam -deambulam, cirundeambulam. Os balanceios são um denominador comum nestes bailes. Ocorrem na ciranda quando se canta: vem dar meia volta/ volta e meia vamos dar” (1982: 81-82). A breve apresentação de Carneiro destaca, no conjunto, tratar-se de danças próximas à Quadrilha como a conhecemos hoje; confirmando a suspeita diz o folclorista: “restam em Parati alguns bailes do tipo popular, de diversão e entretenimento, cana-verde-de-mão, anu-de-seis, que anunciam e antecipam a quadrilha ou contradança...” (1982: 82). Observa que os bailes circulares de formato antigo

podem, eventualmente, dividirem o salão ou terreiro com formas modernas de “par enlaçado”, do tipo “social”, como marcha, valsa, moda-de-viola. Mas, o encerramento é sempre realizado com a tonta, “quando a aurora já avermelha o horizonte” (1982: 82), declara o folclorista.

Rumo ao norte do Estado do Rio, junto com a colheita e o corte da cana em várias cidades próximas à região dos lagos tinha início no mês de abril a festa da moagem. Além da fartura em comidas e bebidas no dia da festa “à exceção da gente do engenho, ninguém mais trabalhava: os escravos batucavam depois do jantar; os foreiros dançavam e cantavam; os senhores-moços presentavam as crioulas e mulatas de estimação com belo cortes de vestidos de chita ou de cassa, fios de corais, brincos de outro, etc” (1979: 189); e não demorava muito para que o baile começasse nos salões e, por vezes, passasse aos terreiros sob a “luz fumarenta dos candeeiros do muro externo das senzalas, ao fogo de pequenas fogueiras que ardiam tímidas, os escravos dansavam as suas dansas, cantavam as suas toadas, aos tinidos das violas, dos urucungos [berimbau] e das marimbas, tangidas na solidão” quando então alguém “sapateando na chula animada e fervente” cantava:

Cana verde, cana verde,
Cana do canavial;
Eu já fui mestre d’açucar,
Hoje sou oficial (Mello Moraes Filho, 1979: 190).

Os registros folclóricos nos mostram o quanto os bailes de casamento na roça, ao lado das festas religiosas, condensam todo um complexo sistema de trânsitos, trocas e interações que, no dizer de Mello Moraes Filho, o “caldeamento estético” por meio do qual se revela a dinâmica e a originalidade das culturas populares:

Num ‘casamento na roça’, no interior do Rio de Janeiro, para dar um exemplo da existência de diferentes identidades culturais entre o ‘povo’, os batuques dos escravos e as valsas e quadrilhas dos convidados dos noivos realizavam-se, de início, em espaços sociais nitidamente separados. Entretanto, mais tarde, os convidados não resistiam à tentação ‘que lhes bulia n’alma’ e acabaram caindo no fado, na chula e nos requebros ‘nacionais’, demonstrando a possibilidade de um significativo trânsito dos participantes por variados estilos musicais (percebe-se que os convidados não caíam no batuque! (1979: 152).

Nas festas religiosas, assim como, nos bailes da roça era comum a presença de ritmos, estilos, músicas, danças, como polcas, chulas, fados, lundus, chibas, todas performatizadas no curso dos folguedos. É preciso estar-se atento para o fato de que os nomes de muitas expressões culturais variam de um lugar a outro, produzindo variações terminológicas para descrever ou referir-se a fenômenos que guardam certa semelhança. Haja vista pequena mostra da profusão terminológica capturada pela folclorista An' Augusta Rodrigues:

Quadrilhas, lanceiros, valsas, a “valsaviana”, mazurca ou “manzuca”, “schottisch” ou “xote”, a polca universal, rancheira, chula e lundum, marchinha, o choro ou o “samba miúdo”, “miúdo” ou “miudinho”, eram eles que faziam os “bailes”. A brejeirice da chula e do lundum quase sempre acompanhavam e entremeavam-se ao fado; “calango” e “cambaleão” também. Além do que não prescindiam do cantador habilitado, “suficiente”. O jongo, com todo seu vigor e prestígio, restringe-se rigorosamente ao terreiro. Não atravessa a soleira para entrar nas casas (1973: 22).

E mesmo quando as descrições das manifestações apresentam aproximações, não significa que se possa estabelecer uma relação umbilical ou herança direta entre as referidas manifestações. Mas, quando se tem em mente o fato que a cultura é dinâmica e feita de trocas, interações, conflitos, reinvenções etc, não se pode esperar ou desejar que permaneçam “puras”, “intactas”, isoladas, imutáveis. Ao longo de tempo, inúmeros conceitos buscaram contemplar esses processos de trocas simbólicas e reinvenções culturais, desde os superados conceitos de aculturação aos sincretismo, marronismo, crioulisto, hibridismos e outros. O importante a destacar é o caráter dinâmico, criativo, vivo, das manifestações folclóricas e de cultura popular, ilustram a falsa impressão do folclore como “sobrevivência” do passado e sem sentido contemporaneamente.

A nostalgia, o comportamento restaurado e a pós-modernidade

Vivemos hoje um tempo de nostalgia (Robertson, 1999), cuja percepção histórica parece agravada com a pandemia da COVID 19, que assola o mundo nesse momento. Por muito tempo, a nostalgia foi vista como patologia até que se tornasse o índice de um mal estar da moderna civilização ocidental. E o tempo prometício passou a ser a medida de um progresso inelutável colocando em dúvida o significado das formas primitivas e tradicionais de sociedade e cultura.

Não se trata, nesse momento, de pensar proustianamente a nostalgia como a busca de um tempo perdido, mas sim como uma experiência de natureza temporal que nos remete a outros sentidos para além da melancolia, sentimento de desterro, saudade de casa, entre outros; afinal, vivemos hoje um mundo cada vez mais marcado pelos colecionismos, pelo fetichismo dos objetos, pela reinvenção dos museus, pelos registros patrimoniais, aponta Gonçalves (2007), entre outros.

Nessa perspectiva, me parece rentável analiticamente pensar os “bailes da roça” (e tantos outros) à luz da nostalgia; mas, a nostalgia entendida como experiência performativa que antes de ser tão somente uma ação no espaço, um desempenho, um acontecimento, é também um modo de dar corpo ao tempo. Um modo de performance cultural que se per-faz a cada vez que, ritualmente e miticamente, se “restaura o comportamento” no sentido atribuído por Schechner (2012). O que nos permite pensar a nostalgia então como um gênero de performance cultural. Com base na sugestiva e controversa proposta de Gilberto Freyre (1975), cuja formulação sociológica propõe que se veja no “tempo ibérico” um tempo outro -para além da modernidade, do tempo prometico ocidental, do tempo do progresso inelutável, tempo das civilizações-, como expressão de outra temporalidade, outro modo de se viver, de sentir e de pensar o tempo como experiência existencial, trágica (no sentido nietzscheano). Carpe Diem!

Referências

- ABREU, Martha. *O império do divino – festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro/Nova Fronteira; São Paulo, FAPESP, 1999.
- GRAÇA ARANHA. *Canaã*. Rio de Janeiro, Fundação Darcy Ribeiro, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. “Formas de tempo e de cronotopo no romance”. In: *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. 3 ed. São Paulo: Unesp-Hucitec, 1993. p. 211-362.
- BOURDIEU, Pierre. “O camponês e seu corpo”. *Rev. Sociol. Polít.*, Curitiba, 26, p. 83-92, 2006.
- CAMARA CASCUDO, Luiz. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 12 ed. São Paulo, Global, 2012.
- CARNEIRO, Edison. *Folguedos tradicionais*. 2 ed. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982.
- CARVALHO, Amanda. *Narradores do sagrado – a devoção popular nas Ladainhas de Paraty/RJ*. Dissertação mestrado PPCULT/UFF, 2020.
- FREYRE, Gilberto. *O brasileiro entre os outros hispanos*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1975.
- GONÇALVES, Jose Reginaldo. *Antropologia dos objetos – coleções, museus e patrimônio*. Rio de Janeiro, Garamond, 2007.

- LOPES, Antônio (org.). *Entre Europa e África –a invenção do carioca*. Rio de Janeiro, Casa Rui Barbosa-Topbooks, 2000.
- MAUSS, Marcel; DURKHEIM, Emile. “Algumas formas primitivas de classificação”. In *Ensaio de Sociologia*. São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 399-455.
- MARTINS, José de Souza. “A morte e o morto –tempo e espaço nos ritos fúnebres da roça”. In: MARTINS, José Souza (Org.). *A morte e os mortos na sociedade brasileira*. São Paulo, Hucitec, 1983, p. 258-269.
- MELLO MORAES FILHO, Alexandre. *Festas e tradições populares do Brasil*. Belo Horizonte/Itatiaia; São Paulo/Edusp, 1979.
- NASCIMENTO, Braulio (org.). *Bibliografia do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro, Divisão de Publicações e Divulgação da Biblioteca Nacional-Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, 1971.
- PADILHA, Viriato. *Os roceiros –histórias e lendas do sertão*. Rio de Janeiro, Livraria Quaresma, 1956.
- PEREIRA, Luzimar. “O diabo da dúvida -histórias de pactos com o demônio no norte e noroeste de Minas Gerais”. *Revista del Museo de Antropologia*, v. 11, p. 25-34, 2018
- PORTINARI, Candido. *O menino de Brodosqui*. PORTINARI, João Candido (Apresentação). Rio de Janeiro, Livroarte Editora, 1979
- ROBERTSON, Roland. “Globalização e paradigma nostálgico”. In *Globalização - teoria social e cultura global*. Petropolis, Vozes, p. 201-222, 1999.
- ROCHA, Gilmar. “A roupa animada -persona e performance na jornada dos santos reis”. *Cronos*, Natal, v. 15, n. 2, p. 8-34, 2014.
- ROCHA, Gilmar. “A morada da palavra – a casa como santuário em tempo de Reis”. Comunicação V Congresso Internacional Santuários, realizado entre os dias 08 a 13 de dezembro de 2020. Disponível em <https://santuarios.net/wp-content/uploads/2020/12/CADERNO-DE-ARTIGOS-DO-V-CONGRESSO-SANTUARIOS-2020.pdf>, p. 161-172.
- RODRIGUES, An’ Augusta. “Vamos ao baile dançar e brincar...”. *Revista Brasileira de Folclore*, v. 12, n. 36, p. 21-35, 1973.
- SCHECHNER, Richard. “Ritual” in LIGIERO, Zeca (org.). *Performance e antropologia de Richard Schechener*. Rio de Janeiro, Mauad X, p. 49-89, 2012.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole –São Paulo sociedade e cultura nos primeiros anos 20*. São Paulo, Companhia das letras, 1992.
- TAVARES, Luiz Juvenal. *A vida na roça*. Belém, s/ed., 1893.
- TURNER, Victor. *Anthropology of performance*. New York, PAJ Publications, 1988.
- VALERI, Valerio. “Festa”. In: *Enciclopedia Einaudi: Religião-Rito*, 30. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 402-414, 1994.