

SÁVIO DE LIMA IVO

**O ESPAÇO E A ATUALIZAÇÃO DO MITO NAS FESTAS DE REIS NEGROS
A MULTIFORME POÉTICA DA TRAVESSIA**

Dissertação

BRASÍLIA, DF – 2006

SÁVIO DE LIMA IVO

**O ESPAÇO E A ATUALIZAÇÃO DO MITO NAS FESTAS DE REIS NEGROS
A MULTIFORME POÉTICA DA TRAVESSIA**

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Arte.

Área de concentração: Teoria Crítica e História da Arte.

Orientador: Prof^o. Dr. Elyeser Szturm

BRASÍLIA, DF – 2006

Ao meu pai Ivo (in memorian), a minha mãe Josete e a
Christina Jucá, grande inspiração.

“Criando todas as coisas, ele entrou em tudo. Entrando em todas as coisas, tornou-se o que tem forma e o que é informe; tornou-se o que pode ser definido; e o que não pode ser definido; tornou-se o que tem apoio e o que não tem apoio; tornou-se o que é grosseiro e o que é sutil. Tornou-se toda espécie de coisa: por isso os sábios chamam-no o real.”

Vedas (Upanichade)

LISTA DE FIGURAS

1 - Desfile de carnaval na Candelária, Rio de Janeiro - 1963	5
2 – Moçambique: primeiro capitão. Terno de Moçambique São Benedito, do Jardim Santa Ifigênia, de Olimpia (SP). Foto José Sant´anna. 1978.....	7
3 – Parangolé capa 3 parangolé badeira 1 estandarte 1 - s data.	7
4 – Festa de N.sra. do Rosário patrona dos negros: Johann Moritz Rugendas, in Voyage Pittoresque dans le Bresil. Traduit de l'Allemand (Paris, 1835); reimpresso, Viagem Pitoresca Altraves do Brasil (Rio de Janeiro, 1972).	35
5 - Carlos Juliao, Riscos iluminados de figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio (Rio de Janeiro, 1960), plate 37.	36
6 – Imagem de N.Sra. do Rosário, Serro – Minas Gerais.	43
7 e 8 – Minkisis da região da bacia do Congo. Museu Etnológico de Berlin. Catálogo da exposição “Arte da África”.	44
9 – Crucifixo do séc. XVIII, Museu Etnológico de Berlin. Catálogo da exposição “Arte da África”.	45
10 e 11 – Vista da Capela do Rosário no ritual da Matina.....	49
12 – Caixa de Assovio apresentando a sua performance. Serro - Minas Gerais.	48
13 e 14 – Bandeira do Rosário e Mastro, Serro – Minas Gerais.	50
15 – Após a Matina, o “giro” do Reinado.	51
16 e 17 – Dança da fita e dança do lenço, coreografias do grupo de Caboclos no Largo do Rosário	52
18 – Figuras da Missa Conga realizada na Capela do Rosário, Serro – Minas Gerais.	53
19 – Figuras do Reinado. Rei, Rainha sob “palio”, Serro – Minas Gerais.	55
20 – Esquema gráfico da procissão do Rosário no Serro - Minas Gerais.	57

21 – Refeições na casa de um dos Juizes da festa do Rosário: Catopés consagra a mesa de doces, Serro – Minas Gerais.	58
22: – Refeições na casa de um dos Juizes da festa do Rosário: os Caboclos consagram a mesa, Serro – Minas Gerais.....	58
23 – Refeições na casa de um dos Juizes da festa do Rosário:: distribuição de doces para a população, Serro – Minas Gerais.	58
24 – Caboclos na dec. de 40”, Serro – Minas Gerais. Acervo do IPHAN.	60
25 – Caboclos. Coreografias dos “giros”; duas linhas, uma de cada lado. Ao centro os mestres do grupo, Serro – Minas Gerais	61
26, 27 e 28 – As figuras de Mamãe-Vovó e Papai-Vovô, Serro – Minas Gerais. .	62
29 e 30 – Mestre dos Caboclos. Em destaque o cocar e o colete.....	63
31 – Caboclo, Serro – Minas Gerais.....	63
32 e 33 – Instrumentos musicais dos caboclos, Serro – Minas Gerais.	64
34 e 35 – “Resinga”. Em destaque a figura do “caciquinho”, Serro – Minas Gerais.	64
36 e 37 – Figuras do Catopés. Foto 036, instrumentista e seu reco-reco. Foto 037 chefe dos catopés, Serro – Minas Gerais. Col. do autor.	65
38 – Vista da Ig. Bom Jesus do Matozinho	69
39 – Vista da capela de Sta Rita	71
40 – Mapa do Serro; circuito do cortejo.	72
41 – Mapa do centro histórico de Olinda	78
42 – Folião fantasiado de Boi.	80
43 – Foliões e as fantasias de “burras”.	82
44 – Foliã do bloco de sujos “Gogó da Ema”.	86

45 – Esquema de cortejo da procissão dos Passos. Fonte: Carnaval: cortejos e improvisos. Recife: Fundação Cultura da Cidade do Recife, 2002.	86
46 – Esquema de cortejo do Maracatu Leão Coroado.	87
47 – Esquema de cortejo do Maracatu Rural Cambindinha.	88
48 – Cortejo do Maracatu Rural.....	93
49 – Caboclos de Lança na rua do Amparo, Olinda.	95
50 – Caboclo de Lança na rua do Amparo, Olinda.	96
51 – Calungas do Maracatu Leão Coroado. Fonte	98

SUMÁRIO

Resumo	ix
Abstract	x
Introdução	
O argumento	1
1 – O nascimento da questão	4
2 – Conceitos fundamentais	12
2.1 – O conceito de espaço	12
2.2. – O caráter ontológico da representação – performances e festas.	17
2.2.1 - As performances	17
2.2.2. - A festa	25
2.2.3 - As performances como palco de operações culturais.	26
3 – A travessia.	31
3.1 - Matriz cultural: o princípio cultural de um enredo ou apropriação e subversão – a inversão da lógica dominante por meio da festa.	31
3.2 – Rei Negro em um mundo branco: dissimulação e táticas de sobrevivência.	34
4 – Congada do Serro.	47
4.1 – Enredos	54
4.2 – Os participantes.	60
4.2.1 – As personagens	60
4.2.2 – O desempenho	66
4.3 – O cenário.	68
4.4 – Para quem tem olhos de ver: o encontro com as almas – duas temporalidades e dois planos de referência.	73
5. – “Eu acho é pouco, eu quero é mais! Se não agüenta, por quê veio?” ou a imanência do corpo e a transcendência do limite no carnaval de Olinda.	76
5.1 – A cidade de Olinda	76
5.2 – O carnaval de Olinda ou o mundo do avesso.	84
5.3 – Os maracatus	88

6 – Conclusão	101
Referência Bibliografia	106
Anexos	113

Resumo

A dissertação é uma análise do fenômeno espaço e toma folguedos populares ligados às antigas irmandades do Rosário dos Homens Pretos como parâmetros. O argumento defendido é o da necessidade de uma análise do espaço que verifique os significados culturais implícitos nos seus usos e que, somente à partir dessa compreensão dos fenômenos culturais existentes em determinada situação, é que se terá uma aproximação das leituras dos conteúdos do fenômeno espacial. Para tanto se partiu de uma exposição do conceito espaço em momentos históricos específicos (iluminismo, revolução newtoniana), e de áreas também específicas do conhecimento humano a fim de se demonstrar que, diferentemente do espaço neutro preconizado por modelos baseados na geometria, base do entendimento moderno do termo espaço, as manifestações populares observadas demonstram que, além de uma configuração espacial baseada em um sistema de objetos, o fenômeno espaço é composto pela participação individual e coletiva. Essa participação compreende padrões colocados pela cultura de cada local, a tradição, e implicam em uma gama de estímulos que extrapolam os limites do espaço objetivo.

Abstract

This work presents an analysis of the space as a phenomenon, and takes popular festivities related to the ancient fraternities of the *Roisário dos Homens Pretos* (African-American Men's Rosary) as parameters. The points defended here are the necessity of an analysis of the space that asserts the cultural meanings underlying its usage; and that only throughout that comprehension of the cultural phenomena existing in a given situation, one will be able to approach conveniently the spatial phenomena's contents. In order to do so, we started from an explanation of the concept of "space" in several historic moments (such as the Illuminism and the Newtonian revolution) and of specific fields of human knowledge. The goal was to demonstrate that – differently of the neutral space asserted by models based on descriptive geometry, which are the basis of the modern comprehension of the term 'space' – the popular manifestations observed demonstrate that, beyond a spatial configuration based on a system of objects, the 'space' phenomenon is composed by both the individual and the collective participation. That participation involves patterns established by the local culture – the tradition – and implies a long range of stimulus that go far beyond the borders of the objective space.

Agradecimentos

Os agradecimentos são muitos e para muita gente. Alguns, por timidez ou humildade, nem gostariam de ver seus nomes aqui citados; outros tantos nem sabem que estavam me ajudando. Mas agradecer é sempre um prazer e uma honra.

Então agradeço primeiro ao povo lá de casa; aos amigos daqui e de outros cantos. Dos que posso citar os nomes, agradeço ao João Henrique Agrelli, João Vicente Adário, Vera Pugliese, Prof. Mário Roberto Bonomo, ao “amigo Fábio”, ao “amigo Noel”, ao João Eustáquio, Chico Leitão, Daniela Brilhante, a Zara e ao Paulão (Serro – MG). À Lygia Sabóia, um agradecimento muito especial.

Aos que sei do gosto pelo silêncio, meus sinceros agradecimentos e o anseio de continuarmos conversando em silêncio.

Introdução

O argumento

O presente trabalho tem por objetivo uma reflexão acerca do termo espaço. Para tanto é desenvolvida uma exposição das práticas associadas ao termo feita por profissionais da área de urbanismo e das práticas de populações que desenvolvem performances de rua. Com isso pretendo demonstrar que existe um descompasso entre a prática espacial dessas performances e o exercício erudito de manipulação do espaço urbano justo no que seja o fenômeno espaço. A percepção dessa diferença reside na minha experiência enquanto urbanista e de brincante de tantos folguedos em festas populares.

Tem o intuito de informar aos profissionais responsáveis pelo planejamento urbano da influência que o as intervenções urbanas têm na esfera da cultura popular e reivindicar estudos que permitam verificar práticas populares em áreas de intervenção de modo a viabilizar a sua continuidade e dinâmica próprias.

Num primeiro momento, para introduzir esta análise, esclareço que o exercício erudito de organização do espaço em sociedade, leva em consideração as relações entre o espaço da cidade e os meios de produção de capital. Neste sentido o espaço é alijado de possíveis extratos de significação em função de um desempenho específico – escoamento de veículos automotores, deslocamento de mercadorias, distribuição de usos específicos em áreas escolhidas. Implantação de serviços de infra-estrutura urbana. Em contrapartida, os exercícios de apropriação realizados pelos folguedos das festas populares operam dentro de esquemas consagrados pela tradição. O seu campo de atuação é o espaço qualificado pela

cultura. São táticas que visam um ganho psicológico dos sujeitos participantes do folguedo e sua platéia.

Para lançar uma luz sobre o tema, um aparato conceitual do campo das artes plásticas e cênicas, geografia, história e antropologia são utilizadas de modo a contrapor duas abordagens distintas – uma abordagem sócio-econômica e outra com base nos usos socialmente constituídos do fenômeno espaço sem, no entanto, tentar esgotar o tema.

A dissertação é, então, dividida em seis capítulos distribuídos de modo a traçar um panorama começando pelos motivos que deflagraram essa análise, premissas do urbanismo responsáveis por uma determinada postura diante do fenômeno espaço e contrapontos a essas premissas e, por fim, a análise de conteúdos socialmente constituídos de significados nos usos de espaços urbanos em situação de performances populares, no caso, performances de cortejos ligadas aos antigos auto de Reis Congo ligados às Irmandades do Rosário dos Homens Pretos.

O capítulo 1 relata as motivações que me levaram a escrever sobre o tema proposto: a minha prática como urbanista e como brincante. Neste capítulo faço considerações sobre o olhar técnico acerca da cidade e o planejamento dos seus espaços e sobre a apropriação desses mesmos espaços pela população, no caso específico, dos cortejos nas festividades consagradas à Nossa Senhora do Rosário.

O capítulo 2 trata dos conceitos fundamentais a serem trabalhados: conceito de espaço, performance e festa e finaliza relacionando as performances ao conceito de “*operações culturais*,” desenvolvido por Michel de Certeau. É um capítulo em que faço considerações sobre o conceito de espaço e suas atribuições a partir da revolução industrial e da revolução newtoniana; visão esta adotada pelos técnicos

urbanistas, até uma concepção mais abrangente formulada a partir do período pós-segunda guerra mundial, quando dos questionamentos sobre a modernidade articulando questões acerca da interpretação e apropriação desenvolvidas pelos grupos humanos, performance ritual e festa. É um capítulo que pretende mostrar um contraponto à visão tecnicista e instrumental do espaço em relação aos seus usos e apropriação por parte dos seus usuários.

No capítulo 3 está exposto o princípio cultural das performances de rua analisadas. É o capítulo que informa sobre as performances de coroação de reis negros no Brasil. São informações históricas e elementos determinantes para a montagem de um enredo que se estabeleceu e que atualmente se vê nas ruas das cidades analisadas: Serro e Olinda. São descritas especificidades relativas ao português colonizador e ao negro escravizado; elementos de apropriação e interpretação que cada grupo articulou de modo a constituir elementos formais das performances.

A descrição dos cortejos das festividades consagradas a Nossa Senhora do Rosário nas cidades do Serro, e de Olinda são objeto dos capítulos 4 e 5. A partir da descrição da festa são feitas considerações sobre significados dos cortejos; os aspectos constitutivos da cena e sua ligação com o imaginário religioso daquela comunidade, aliando o espaço concreto ao espaço cênico, a constituição dos enredos e significados apreendidos.

O critério da escolha das duas cidades é, primeiro, o fato de manterem seus cortejos e o fato de, nos dois exemplo, esses mesmos cortejos terem formas tão distintas, o que implica relações distintas com o fenômeno espaço.

O sexto capítulo trata das reflexões finais sobre o tema e da minha experiência ao desenvolvê-lo.

1 – O nascimento da questão

As questões deste trabalho têm sua origem nas minhas experiências com o planejamento urbano das cidades satélites do Distrito Federal – período de 1997 a 2002 – e com o meu convívio junto a folgedos populares de rua em vários lugares do país. Por um lado, o trabalho com modelos de configuração urbana que melhor respondessem às demandas sociais de emprego, moradia e qualidade de vida, questões ligadas ao mercado de imóveis e valorização do solo urbano e rural, organização das relações entre grupos sociais e indivíduos e, por outro, a forte expressão cultural das populações afetadas pela implantação de propostas de intervenção urbana como as que eu trabalho.

Como estratégia de intervenção, as considerações feitas por parte do corpo técnico a fim de viabilizar os interesses sociais e do capital implicavam em não abordar questões referentes às manifestações culturais. O tema das “*manifestações culturais*” é tratado como se estas sempre caminhassem independentes do planejamento urbano, manifestando uma incompreensão dessas manifestações, ou como se acreditasse que, frente à modernidade, estas viriam a desaparecer naturalmente em decorrência de um anacronismo inerente às mesmas; no máximo que se adequariam a uma nova situação sem maiores conseqüências. Tal fato se observa, por exemplo, na adoção de equipamentos urbanos capazes de disciplinar manifestações populares como os sambódromos. Esse tipo de equipamento não somente garante espaço dentro do tecido urbano – liberando áreas da ação dessas expressões – para determinado tipo de acontecimento, mas, por sua estrutura formal, interferem na própria apresentação em termos plásticos e cênicos alterando

a própria estrutura de organização das populações envolvidas em eventos abrigados por esse tipo de equipamento.



Figura. 1 - Desfile de carnaval na Candelária, Rio de Janeiro - 1963¹

No entanto, independentemente da lógica adotada pelo planejamento urbano, os folguedos continuam fortes, perambulando em diversos centros urbanos e pequenos aglomerados pelo interior do Brasil. Assim, abrem possibilidades de fruição e uso do espaço para além do sistema de produção econômico, primordial parâmetro de planejamento, limitado a gerir as relações ordinárias do cotidiano. Exemplo disso é o carnaval de Olinda, quando a natureza da experiência espacial da cidade é alterada em função das performances de grupos populares – Bois, Maracatus, troças, blocos de sujós. Continuam lá as casas, o calçamento, todos os elementos materiais, mas a experiência do espaço muda em função da apresentação. No caso, por mais que, comumente, compreenda-se o espaço levando-se como parâmetro para tal os objetos materiais dispostos em uma dada situação, alguma coisa estava acontecendo. Daí me restou perguntar: o que está acontecendo com a natureza da experiência desse espaço?

¹ Fonte: <http://liesa.globo.com/por/princi.htm>.

Num primeiro momento, relacionei esse fenômeno à apresentação. Entendia que a cena, de alguma forma, dissociava-se do fenômeno espaço, não sendo, portanto, pertencente a ele, mas que o afetava de modo misterioso. Entendia justamente ser “espaço” a relação entre distância e tempo estabelecida entre os objetos. No entanto, essa definição proveniente da física mecânica não encerra os significados do espaço. Essa é somente uma das diversas formas de se ver o fenômeno, e assim como outras tantas formas de ver, carrega em si uma ideologia inerente ao mundo que a criou. Mas esse é um viés a ser melhor desenvolvido a diante.

Ainda atento à apresentação, perguntava-me: o que esta acontecendo? É uma coreografia? É somente uma coreografia? Uma coreografia marcada ou aberta a improviso? Existe um enredo? Qual é o enredo? Onde se passa esse enredo? Qual o cenário? Qual a natureza desse cenário? Qual a relação entre este cenário e os espaços urbanos que ocupam essas manifestações? Que uso é esse? Pode-se entender isso como uso?

Observando os *parangolés* do artista plástico Hélio Oiticica, fui entender que a pergunta não era “o quê”, mas “quando” e “quem”. Estava aí configurado a questão que me levou a essa dissertação: a concepção do espaço como elemento físico e fixo e seu desempenho no tempo frente à ação desenvolvida pelos seus usuários. O Ricardo Nascimento Fabbrini, com base nas idéias de Merleau-Ponty, ressalta que:

“Em virtude das particularidades de cada situação, estímulos análogos não produzem reações análogas. (...) A percepção, no sentido fenomenológico, não é o produto do mundo exterior, ou o reflexo da vida interior, mas uma atividade que faz parte do real. O homem é um corpo fenomenal que elimina a dualidade entre sujeito e objeto estabelecendo por meio de um novo cogito a inerência da subjetividade ao

*mundo. Deste modo se deveria recusar a formalização da percepção em a priori, e a dissolução do corpo numa subjetividade transcendental separada de um meio*².



Figura 2 – Moçambique: primeiro capitão. Terno de Moçambique São Benedito, do Jardim Santa Ifigênia, de Olímpia (SP).³



Figura 3 – Parangolé capa 3 parangolé badeira 1 estandarte 1 - s data.⁴

A partir desse momento passei a observar os folguedos a fim de perceber sua história, constituição, a comunidade envolvida, os significados veiculados pela manifestação, a concepção de mundo que ilustram e a sua relação com o que está em volta. Então virei um brincante. No entanto, uma etnografia tradicional, fruto da compreensão dos códigos e significados apreendidos com as experiências dos grupos, é coisa que não me sinto confortável em me comprometer a apresentar. Mas ainda tenho a minha própria experiência de brincante e dessa experiência adquirida nesse convívio duas coisas ficaram patentes: a vida ordinária e o *extra-ordinário* dos folguedos. A vida ordinária compreende a esfera do trabalho, da produção de bens,

2 Fabbrini, Ricardo Nascimento: **O espaço de Lygia Clark** – São Paulo: Atlas, 1994. p – 100.

3 Fonte: Ribeiro, Maria de Lourdes Borges: **Cadernos de Folclore 32**. MEC; FUNARTE; Instituto Nacional do Folclore. Rio de Janeiro, 1981.p – 60. Foto José Sant’anna. 1978.

4 Fonte: **Programa Hélio Oiticica**,
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm

da esfera privada, a percepção das coisas enquanto elementos instrumentais. O *extra-ordinário* é o que extrapola essa esfera de percepção e vai mais além.

Segundo a tradição popular, sabe-se que não se devem comentar as experiências vividas nessa esfera do *extra-ordinário* por dois motivos: primeiro por não ser a experiência redutível a palavras ou mesmo a uma consciência da amplitude do fato e, segundo, que a experiência de cada sujeito trabalha somente com os conteúdos desse mesmo sujeito. Portanto, não serve de parâmetro para mais ninguém além dele próprio. No entanto, as formas e conteúdos gerais são compartilhados, devendo a natureza individual da experiência permanecer no silêncio. Essas formas gerais que, de certo modo, roteirizam essas experiências estão presentes em diversas modalidades de expressão plástica e literária. E é justamente dos estudos sobre a leitura que encontro instrumentos que me permitem estabelecer paralelos para analisar, no momento oportuno, a estrutura das apresentações e as experiências dos brincantes partindo do princípio que a *brincadeira* se trata, também, de um exercício de leitura de um enredo e de apropriação desse texto. O que convém mostrar agora é somente uma metáfora, que na impossibilidade da comunicação explícita, expressa a natureza da experiência dos brincantes: **a travessia**.

A fim de comunicar essa metáfora, elegi dois exemplos da literatura brasileira que me serviram de guia, ajudaram-me a distinguir, selecionar e delimitar dentre os vários fenômenos observados o que minhas intuições apontavam. São eles os livros "*Grande sertão: veredas*" de Guimarães Rosa e "*A paixão segundo G.H.*" de Clarice Lispector. Explico: cada qual a seu modo trata de uma mesma questão que vejo ilustrada nas *brincadeiras* de rua: a travessia. Tanto a personagem de Guimarães Rosa, Riobaldo, quanto à de Clarice Lispector, G.H., passam por

processos existenciais de descoberta de sentidos, de significados das coisas e dos fatos quando se colocam em movimento, partindo de um lugar até chegar a um outro ponto; daí a travessia. Riobaldo sai da casa da mãe no interior de Minas Gerais e acaba por se envolver em um grupo armado que atravessa os sertões de Minas e Bahia a fim de vingar a morte de um patriarca. G.H. atravessa, solitária, o universo do seu apartamento de classe média no Rio de Janeiro para fazer a faxina após a demissão da empregada doméstica e se depara com o quarto de empregada; um mundo que, dentro do seu, lhe é estranho. Ambos os processos são deflagrados por arrebatamentos que os conduzem a um mundo que sempre esteve lá, mas que a travessia carrega de sentido. Nesse processo o mundo passa de um conjunto de coisas inanimadas a um todo orgânico preñado de significados.

A condição para a travessia é o abandono da estrutura pragmática do tempo em prol de um *“tempo próprio que nos é conhecido de todos por experiência própria”*⁵. A diferença se dá quando se tem um objetivo a ser alcançado, característica do *tempo pragmático*, enquanto que o *tempo próprio* prescindido de objetivo, está-se disposto a ver no que vai dar. O tempo próprio é um tempo inteiro, não-dividido, diferente do tempo do trabalho, em que se tem o tempo em função de tarefas, objetivos, objetos, portanto, um tempo dividido em momentos. Segundo Gadamer, o tempo próprio é o tempo da festa, da celebração, da solenidade artística ou religiosa que se manifesta, por vezes, no silêncio solene que por si só se espalha e *“fulmina”* os participantes da celebração ou, por vezes, acompanha um ruidoso bloco de rua. O *tempo próprio* é intransferível e inalienável, próprio de cada sujeito⁶ e somente a ele diz respeito, mas a festa é de todo mundo.

5 Gadamer, Hans-Georg:: **A atualidade do belo: a arte como jogo símbolo e festa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985. p - 65

6 Clarice Lispector descreve essa experiência a que identifico como a experiência do tempo próprio particularmente nos contos reunidos em *“Felicidade Clandestina”* e *“Laços de família”*. Nesses contos o sujeito

A festa é um campo de jogo. Extrapola a previsibilidade. São as surpresas do caminho, a estrada que se reconfigura a cada curva. Na festa o espaço se reconfigura a cada instante. É uma troça que aparece ou desaparece na rua, no meio da multidão. Um bloco de rua que se encontra com outro e as duas massas se misturam e se separam sem que o andamento de cada um se perca. São as cores das fantasias, das fitas, dos espelhos, dos confetes e fogos. É o movimento da massa, da música, da dança. Da festa se levam fragmentos, *flashes* coloridos, pecinhas que se montam e se espalham.

Da experiência dos brincantes, quem conta são as músicas da tradição ou compositores modernos ligados a ela, escritores e gente de santo. Gilberto Gil chama de “meditação de rua” o bloco Filhos de Gandhi. Na minha experiência de brincante essa idéia de “meditação de rua” é a tradução mais fiel do que já vi. Reconheço nela a disciplina de corpo e mente necessária para se tocar um ganzá por horas a fio, sem perder o compasso. Reconheço a euforia “*que me alucina, que me joga e rodopia (...) que me acorda e me põe no meio da rua*”⁷. São elementos que denotam o que de transcendente existe nos folguedos. O que na disciplina do exercício extrapola a vontade pessoal, redimensionando cada sujeito que independentemente da vontade de parar de tocar, continua tocando: a música, o ritmo, o colorido, os enredos, o percurso, o novo e a repetição. O termo transcendente, tradicionalmente utilizado com uma conotação religiosa, aqui é utilizado apenas para denotar o que escapa à experiência ordinária do cotidiano, sem que se pretenda hierarquizar as experiências vividas, mesmo porquê não existe como classificá-las.

da narrativa se encontra em situações ordinárias e alguma coisa o desloca. No conto “Laços de família” o sujeito da narrativa se depara com um cego mascarando chicletes em uma parada de ônibus; em “O búfalo” é um búfalo no jardim zoológico; em “Perdoando Deus” é um rato morto no calçadão da praia de Copacabana.

7 Versos da música **Raça** (música e letra de Gilberto Gil e Milton Nascimento).

Nessas ações realizadas por sujeitos existe uma interdependência entre sua estrutura ontológica, seu ser no mundo, e a ação que o mundo, pela sua materialidade, impõe a esse sujeito. Essa ação altera todo corpo perceptivo, então é de se supor que a percepção que este tenha do espaço se altere de alguma forma. Então em que base se dá o fenômeno espaço?

2 – Conceitos fundamentais

2.1 – O conceito de espaço

O termo espaço possui várias acepções. Os conceitos que se tornaram instrumentais em projetos de arquitetura e urbanismo, o espaço tridimensional, tem sua origem no período pós-renascentista com a retomada de teorias da antiguidade clássica como o espaço euclidiano. O desenvolvimento de representações com base na perspectiva cúbica com um ou dois pontos de fuga, o “vão de pássaro” ou o desenho cartográfico estabelecem parâmetros abstratos de controle do território. O foco que interessa nessa análise compreende o universo semântico definido pela geometria descritiva e suas relações matemáticas, onde espaço é a resultante de um volume tridimensional, que pode ser limitado e definido. Ainda decorrente de princípios matemáticos a física clássica estabelece que o espaço é uma estrutura definida por um conjunto de "relações espaciais" entre objetos, um conteúdo limitado e definido por sistemas de coordenadas – espaço euclidiano – capaz de localizar um ponto em um esquema abstrato com base na figura geométrica do cubo; é ainda a entidade que separa os objetos e impede que eles entrem em contato direto, ou a condição dentro do domínio da existência que permite quaisquer manifestações como o movimento e os fenômenos da dinâmica.

Milton Santos, geógrafo brasileiro, defende que a constituição da **noção** de espaço é um dado decorrente dos avanços técnicos dos diversos grupos humanos através da história. Esta noção varia em função das necessidades e possibilidades dos grupos. Tal variação pode ser verificada através dos documentos técnicos de notação espacial, os mapas, que em sua evolução podem denotar uma relação mais intuitiva e interpretativa ou mais abstrata e universalista.

No caso de uma população leiga, a experiência do espaço se dá de modo disperso: distraída, inadvertida. É um dado associado aos elementos concretos de configuração territorial, em outras palavras à noção disseminada nas populações leigas identifica na construção-edificação o fenômeno espaço. O crítico italiano Bruno Zevi defende que o espaço se trata do vazio entre-paredes. No entanto, elementos ligados a práticas instaladas na configuração urbana, a implementação de uma política de transporte público, por exemplo, não é identificada como um processo ligado ao espaço, mas a um sistema legal ou a interferências de novas tecnologias no cotidiano das cidades. O espaço, segundo esta noção, no entanto, não se altera em função de uma prática. Se uma avenida não cresce ou diminui, portanto, não houve alteração na sua constituição espacial. Mas, se uma nova frota de ônibus passa a oferecer serviços nessa mesma avenida, essa ação é identificada como uma ação política, econômica, até cultural, mas não como uma alteração espacial. Então se pode identificar nessa noção do espaço uma identificação apenas física e material, ou seja, com o sistema de objetos que o constitui.

Por outro lado, se tem uma apreciação erudita do espaço realizada por profissionais ligados ao planejamento do espaço da cidade, os urbanistas particularmente. Nesse segmento da sociedade a abordagem do espaço urbano é calcada em fatores econômicos, ambientais, políticos e históricos, sendo expressos em termos de macro-estruturas, segundo estilos de épocas determinadas ou tipologias. Essa é uma visão construída a partir do Renascimento e o desenvolvimento da perspectiva cônica que permitia uma visão geral, mesmo aérea, do território. No séc. XVII René Descartes⁸ define o que existe segundo suas propriedades físicas – largura comprimento e profundidade – e posteriormente, com

⁸ Vide o **Discurso do Método** e as **Meditações Metafísicas**.

a revolução iluminista, o espaço é entendido segundo uma natureza instrumental ao espaço com base no modelo newtoniano de um espaço mecânico e passível de apreensão e representação em termos matemáticos e universais. O urbanismo, campo profissional constituído no séc. XIX é uma disciplina que privilegia uma orientação pragmática. Tem-se, então, um componente político, científico, comportamental e estético em função da determinação de estruturas formais. Nele não cabe uma análise que escape ao âmbito da macro-estrutura de um aglomerado social, mesmo que todas as ações desenvolvidas afetem a micro-estrutura. Extrapolando a disciplina, portanto, uma análise que não seja fundada em termos materiais. A disciplina urbanismo, então, diz mais respeito ao instrumental de planejamento e controle do espaço que, propriamente, a uma disciplina que tem os aglomerados urbanos como objeto de estudo e se pretenda capaz de responder aos comportamentos humanos para além da notação estatística. Ela responde somente ao que é passível de notação e avaliação.

O olhar técnico identifica, além de objetos construídos espalhados dentro de uma configuração territorial dada pela natureza, práticas associadas a esses. Para esses profissionais a alteração de configuração espacial implica na alteração de práticas existentes em detrimento de outras projetadas. Sob esta ótica, o espaço tem que ser um elemento passível de notação e controle. É o espaço cartográfico, o espaço mapeado, o espaço objetivo, o espaço matemático, enfim, o espaço instrumental. Pela sua intrínseca relação com as práticas que se dão no espaço, entendo que para os profissionais arquitetos e urbanistas o fenômeno espaço se dá em duas instâncias: o sistema de objetos e o sistema de ações.

Então, até este ponto, se tem dois sistemas como indicativos do fenômeno espaço: o sistema de objetos e o sistema de ações. No entanto, em nenhuma

dessas duas noções, mesmo quando associadas, como no caso do profissional urbanista, se faz algum comentário de modo a compreender o papel da significação do fenômeno espaço, o que se faz necessário esclarecer.

Avançando no entendimento do fenômeno espaço, Milton Santos, conceitua o fenômeno como sendo *“formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá”*.⁹ Este fenômeno tem o corpo como veículo de percepção: é na corporeidade que se dá o fenômeno espacial¹⁰.

Segundo o autor, o sistema de objetos corresponde à soma das *“coisas”* – configuração territorial – e dos objetos – fatos das culturas e tecnologias associadas à presença do homem, sendo também o homem parte desse conjunto; enquanto que o sistema de ações, por sua vez, compreende *“uma situação sobre a qual se projeta a ação”*. Esta ação, portanto, tem a característica de alterar a configuração do espaço, da situação na qual interfere. Milton Santos ainda chama atenção para o fato de ser a ação *“um processo, mas um processo dotado de propósito – portanto se inscreve dentro do campo da racionalidade – (...) e no qual um agente, mudando alguma coisa, muda a si mesmo”*.¹¹

Ainda sobre a ação, o autor vem argumentar sobre a sua natureza quanto a sua subordinação e forma. A ação seria, então, condicionada ao sistema de normas assim como ao seu campo relacional. Como agente dessa ação, é destacado o papel do *“decididor”* como aquele que decide o que vai ser difundido. São esses os poderes institucionais e das parcelas organizadas da sociedade.

9 Santos, Milton: **A natureza do espaço. Técnica e tempo. Razão e emoção**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1996. p. 51.

10 Idem, p – 63.

Contido no sistema de ação, existe o agir simbólico também denominado sistema simbólico. Este é um modo de ação que *“não é regulado por cálculo e compreende formas afetivas, emotivas, rituais, determinadas pelos modelos gerais de significação e representação. – e – (...) se confunde com as formas culturais de apropriação e utilização das técnicas”*.¹²

Diferente do urbanista e do leigo, Milton Santos aponta para o fato da significação como um dos determinantes do fenômeno espaço e admite um coeficiente ontológico indissociável da experiência humana. Em função desse diferencial, este conceito de espaço é o que vem a ser adotado nessa dissertação, inclusive seguindo uma tendência das atuais teorias desenvolvidas na área do urbanismo em que se observa a influência de pensadores ligados à história da cultura. A questão da história da cultura é um ponto importante a ser assinalado pelo fato de levantar questão acerca de condicionantes da recepção-interpretação de textos, o que abre a possibilidade de se montar metodologias acerca da apreensão dos fenômenos das diversas configurações urbanas em função dos aparatos culturais montados pelas comunidades.

11 Idem, p – 64.

12 Idem pp. – 66 e 67.

2.2. – O caráter ontológico da representação – performances e festas.

“Mas não quero me meter com gente louca”, Alice observou.

“Oh! É inevitável”, disse o Gato: “somos todos loucos aqui. Eu sou louco. Você é louca.”

“Como sabe que eu sou louca?” perguntou Alice.

“Só pode ser”, respondeu o Gato, “ou não teria vindo parar aqui.”

Alice no País das Maravilhas.

Lewis Carroll

2.2.1 - As performances

As performances de rua foram escolhidas por apresentarem, em seu desenvolvimento, aspectos ligados ao sistema de objetos – elementos físicos que configuram o espaço –, ao sistema de ações – as ações, comportamentos e regras sociais estabelecidos para o gerenciamento do espaço social – e ao sistema simbólico – valores projetados, representações e significados inscritos no espaço¹³.

São elementos que reúnem o coletivo – tradição e memória, organização e execução – e também um universo individual marcado pela identificação pessoal, pela devoção e por uma rotina corporal que demanda controle e dá suporte ao improviso dos participantes, desenvolvendo e aprimorando vocabulários corporais partilhados pelo grupo.

Tendo em vista fatos observados nas performances de rua em Olinda e outras cidades brasileiras, os conceitos enunciados por Chartier – a serem explicitados mais adiante – vieram ao encontro das minhas inquietações acerca da

13 Os termos *sistema de objetos*, *sistema de ações* e *sistema simbólico* são utilizados nos estudos geográficos para designar os elementos componentes do espaço. Estes termos serão aqui desenvolvidos mais adiante.

configuração do espaço em situações específicas de performances. Sob a perspectiva da história da cultura, um dos componentes para a apreensão da experiência espacial vinha colocar elementos da constituição cultural dos *performers* e mesmo da minha própria constituição histórica.

As performances que se vêem no meio das festas populares de rua, diferente da *performance-art*, estão associadas a eventos de caráter ritual. Em Olinda, um vocabulário formal caracteriza as apresentações. As saudações nas encruzilhadas, as apresentações nos largos das igrejas, as passagens por pontos-chaves da história dos grupos – o mercado da Ribeira, o largo do Amparo, os “Quatro Cantos” – carregam de sentido a experiência. Os sons dos tambores impõem um ritmo ao corpo dos instrumentistas e dos espectadores alterando o próprio corpo perceptivo de cada um; o coração acelera, a batida das alfaias se faz sentir na região do torax, bem no diafragma. Nesse momento o fenômeno espaço está sujeito a outro tipo de enunciação que altera as suas qualidades de recepção, diferentemente da experiência cotidiana. A situação que envolve a todos os participantes da performance passa ao largo do espaço instrumental organizado pelos urbanistas e dos condicionantes do sistema econômico gestor do espaço produtivo da cidade. Nesse momento, informações como o enredo, o cenário, a ocupação do espaço pela multidão, o peso das roupas, a dança, todos os elementos da situação contribuem para que a fruição do espaço seja distinta.

É uma vivência que associa à conceituação dada por Milton Santos acerca do fenômeno espacial. Diferente de uma experiência dissociada do ser, por abandonar o caráter puramente instrumental da ação, como no caso da experiência ordinária, do tempo instrumental, a situação apresentada exige do participante o contato com o tempo próprio. É um momento de gestação de significados, quando o

mundo é concebido, representado. É a travessia, quando o sujeito reconhece, no mundo, significados que lhes são próprios articulando vivências pessoais e os códigos da cultura.

No caso dos processos cognitivos, de percepção e significação do espaço, as representações apresentam elementos distintos das situações cotidianas, das configurações das atividades ordinárias de usos da configuração urbana. A identificação desses elementos distintos parte do pressuposto que há alteração do caráter do próprio sujeito *performer* e do público afetado pela ação performática. Sobre essa mudança de caráter o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer argumenta sobre a natureza da representação.

Segundo Gadamer a dinâmica das representações coloca uma questão de caráter ontológico passível de verificação na dialética que se estabelece entre um sujeito e o objeto artístico. Esta relação se estabelece quando o sujeito observador reage ao objeto e esse lhe rebate a “*jogada*”, responde com uma reação. Para analisar essa dialética o autor recorre à figura do jogo.

Na argumentação apresentada por Gadamer, através do conceito de jogo se articula a posição de um sujeito diante de algo – uma alteridade – com que mantém uma relação dialética e delinea esse sujeito como participante de uma outra coisa, outro lugar onde o que existe é o jogo¹⁴. O jogo aparece, então, como uma alteridade, um outro. Diante desse, o sujeito se desdobra em jogador criando uma distância entre ele mesmo e esse desdobramento, uma terceira instância, um outro patamar de existência.

14 “o espaço lúdico em que se desenrola o jogo é mensurado a partir de dentro do jogo pelo próprio jogo e limita-se muito mais pela disposição que determina o movimento do jogo do que por aquilo contra o que se choca, isto é, os limites do espaço livre que restringem o movimento a partir de fora. (...) o jogo humano exige seu próprio espaço de jogo. A delimitação do campo de jogo (...) opõe sem qualquer transição e intermediação o mundo do jogo, enquanto um mundo fechado, ao mundo dos fins, sem transição e sem intermediação”

Gadamer, Hans-George: **Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. p – 161.

Diferentemente do que se possa supor, segundo o autor, o sujeito do jogo seria o próprio jogo, não o jogador. O jogo, pela delimitação de seus procedimentos, duração no tempo, distanciamento do cotidiano, somente é possível como representação. É um sistema que orienta o sentido daquela realidade vivida. Tem um sentido encerrado em si mesmo. O jogador em função do jogo seria sempre atualizado na situação pelo “*seu modo de ser (...) auto-representação (...) aspecto ontológico universal da natureza*”.¹⁵ Através desse procedimento quem joga transforma o mundo em que se vive. A este fenômeno ele denomina **transformação em configuração**. Abandonado ao jogo, o sujeito jogador está em função da representação, o próprio jogo, dentro das necessidades que este suscita. Nesta operação o jogador mantém uma continuidade consigo mesmo, mas reconfigura suas relações com o mundo, entendendo seu espaço de ação como o espaço lúdico. Nesse processo de **transformação em configuração** as realidades ordinárias, cotidianas cessam sua continuidade. Não se trata simplesmente da transposição de uma realidade para outra, é a constituição, já que configuração, de um mundo próprio que encontrou “*sua medida em si mesmo e não se mede com nada que esteja fora de si mesmo*”¹⁶. É nesse ponto que o autor aponta similaridades entre a realidade do espetáculo com a ação cultural e acrescenta comentário sobre a irrelevância da determinação dessa dentro da realidade ordinária, sendo que esta não mantém “*mais nenhuma comparação com a realidade como se esta fosse o padrão secreto de toda semelhança figurativa (...) porque por ela está falando uma verdade superior. (...) A alegria ante o espetáculo que se oferece é em ambos os casos a alegria do conhecimento*”.¹⁷

15 Idem p – 162

16 Idem p – 167

17 Idem p – 167

O sentido que Gadamer dá a essa experiência tem relação com o absoluto presente da ação. O sentido do jogo, da representação, é ele mesmo. É um ser em si, sem um horizonte de futuro de possibilidades desejadas, temidas, e, em todo caso, não decididas; de modo que, quando ocorre, é um caso especial onde um nexo se fecha e se realiza no real, de modo que os encaminhamentos de sentido cessam de terminar no vazio. Então, uma tal realidade passa a ser como um espetáculo¹⁸, se encerra em si. Na dialética do jogo, que desloca a hierarquia de relações de significado da realidade material para uma esfera lúdica, é que a experiência do conhecimento se dá de modo exemplar. A representação toma um caráter cognitivo eminente que acaba por relativizar a história como realidade linear frente “a simultaneidade e essa presencialidade do ser estético”.¹⁹

No fato representação estão inclusos ator e platéia. Do fato cognitivo participam todos os que são por eles afetados de modo a sofrerem (*pathos*) uma atração, ter seu olhar dominado pela visão daquilo que se coloca a sua frente e que o assistir, enquanto uma produção subjetiva do comportamento humano, tem o caráter de estar-fora-de-si:

*Na verdade, o estar-fora-de-si é a possibilidade positiva de se estar inteiramente dentro de alguma coisa. (...) O estar entregue a uma visão, totalmente esquecido de si, é constitutivo da natureza do espectador. Aqui, o auto-esquecimento pode ser tudo, menos um estado privativo, pois procede da dedicação total à causa, que constitui a contribuição positiva própria do espectador.*²⁰

Esta condição ontológica de se ser ator ou platéia é derivada da própria natureza da representação. Segundo Patrice Pavis no livro *Análise do Espetáculo* “o ator se constitui como tal assim que um espectador, ou seja, um observador externo,

18 - Idem p – 168

19 - Idem p – 178.

o olha e o considera 'extraído' da realidade ambiente e portador de uma situação, de um papel, de uma atividade fictícia ou, pelo menos, distinta de sua própria realidade de referência".²¹

No caso das **performances rituais**, os enredos que o ator e espectador experimentam como esfera lúdica, realidade estética, podem funcionar de modo distinto dos modelos de representação ocidental de origem européia em que se dissocia, nas palavras de Patrice Pavis, "*o papel social e a verdadeira persona em função (de ser) o ego concebido como um núcleo interior 'verdadeiro', o preexpressivo inalienável, que se mantém na pessoa apesar das mudanças constantes das personagens*".²² Sob este aspecto da ação performática apontada por Patrice Pavis observa-se que a ação dramática dos brincantes vem a se distinguir por ser uma ação que o sujeito desenvolve como ele mesmo, não finge ser um outro ou se faz passar por tal aos olhos de observadores eventuais, de modo que o autor vem a conceituar o performer como "*aquele que está presente de modo físico e psíquico diante do espectador*".²³ Então com base no exposto pode-se inferir que há alteração do caráter do próprio sujeito *performer* e do público afetado pela ação performática.

Na performance, no jogo, a sua constituição como evento se dá em função de sua própria formatividade, ou seja, pela própria ação de constituição. Em se tratando do jogo, não existe uma predefinição. O que existe é uma limitação de possibilidades definidas pela regra do jogo ou pelo argumento da performance. Um e outro orientam sentidos. A experiência do conhecimento apontada por Gadamer não é um absoluto, é uma situação específica que aponta, em si, um pressuposto: as

20 Idem p – 183.

21 Pavis, Patrice: **A análise do espetáculo**. – 1ª ed. – São Paulo: Ed Perspectiva, 2003. p – 51.

22 Idem p - 271

condições dadas pela cultura. Daí que a experiência do espaço no contexto das manifestações ligadas aos folguedos traz consigo valores, estratégias e táticas oriundas dos vários grupos étnicos que lhe deram origem, variando, inclusive, em função da assimilação dos vários conteúdos segundo condições regionais. Nesse sentido, a experiência do espaço compreende uma gama de matizes culturais constituídos historicamente. São esses matizes que articulam as estratégias e táticas utilizadas pelos diversos grupos a fim de manterem suas identidades ou se rearticulem em um contexto específico. Então cabe verificar a constituição desses significados e a presença dos mesmos nos contextos analisados. O instrumento que se impõe à situação é a história da cultura.

Nesse sentido, tomando como referência a definição do historiador francês Roger Chartier, a história da cultura pode ser definida como uma história das representações, isto é, a história da maneira como os indivíduos e a sociedade concebem (representam) a realidade e de como essa concepção orienta suas práticas sociais. Segundo Chartier, o método da história cultural significa a substituição da tradicional história social da cultura, que privilegia as chamadas estruturas econômicas e sociais na análise da produção material e cultural das civilizações, por uma história cultural do social, que, ao contrário, considera o imaginário social como a fonte das ações individuais e coletivas, materiais e culturais. De modo que toda prática individual ou coletiva tem uma matriz cultural e, portanto, só pode ser compreendida como produto de uma determinada representação do mundo.

Observando o fenômeno espaço sob esta ótica, a ele se agregam fenômenos de interpretação da realidade cultural de uma comunidade como

determinante da experiência. Se admitida esta hipótese como verdadeira, os usos do espaço não se submetem a uma suposta objetividade instrumental que não observem os vetores culturais que atuam nas sociedades. Chartier ainda aponta que *“as relações complexas entre as formas impostas, mais ou menos restritivas e imperativas, e as identidades afirmadas, mais ou menos ríspidas ou contidas”* assumem um grau de complexidade não previsto o que relativiza o termo projeto. Analisando a ação desenvolvida pelo Antigo Regime na França do séc. XVII, o autor postula que *“existe uma separação entre a norma e o vivido, a injunção e a prática, o sentido vivido e o sentido produzido – uma separação em que se podem insinuar reformulações e desvios”*,²⁴ de modo que *“a vontade de inculcação dos modelos culturais não anula jamais o espaço próprio de sua recepção, uso e interpretação”*.²⁵

No referente às performances ligadas à Irmandade do Rosário cabe, então, se perguntar acerca de condicionantes presentes na cultura que delimitam o campo de representação e interpretação. Os seus conteúdos, os condicionantes históricos que influíram na sua configuração, sua inserção na sociedade em suas várias épocas. Esse tema que, aparentemente, se restringe a uma análise de fatores ligados à religiosidade, acaba por se mostrar a base das concepções de mundo dos povos ligados às irmandades de homens pretos no Brasil colonial e que até hoje sobrevivem no interior de rituais ligados à tradição que, a partir das comunidades, se formou e que serão expostos mais adiante.

24 Chartier, Roger: **Formas e sentido. Cultura escrita: entre distinção e apropriação**. Campinas, SP: Mercado das Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003. – (Coleção História da Leitura). p. – 147.

25 Idem, p – 156.

2.2.2. - A festa

A esfera de temporalidade diferenciada da vida cotidiana funciona, socialmente, sob um termo específico: festa. Para além da situação específica do *performer*, o grupo social se vê envolvido em uma situação distinta: o tempo de festa. E o que é a festa?

No carnaval de 1995 ouvi pelas ruas de Olinda um mestre de boi cantando uns versos de improviso, uma loa, como se diz. Era uma louvação a Deus agradecendo a proteção dada para poder, “*no tempo do mundo virado*”, estar vendo as coisas bonitas sem se meter em confusão. Desde então é esta a noção de festa que carrego. Independente dos adjetivos aplicados às diversas comemorações – festas cívicas, religiosas – a festa marca o tempo das coisas bonitas; é a isso que se comemora: as coisas bonitas. É um tempo que não se preenche, é um tempo do qual se participa. Diferente do tempo ordinário, não existe passado ou futuro, somente um presente pleno, obliterado, em si mesmo.²⁶

Ainda hoje é comum nas várias localidades do Brasil ser o cotidiano o período *entre-festas*. O tempo é pautado em função das comemorações de São João, do Natal, do carnaval, a festa do Rosário. Do dia comum se perde a data, mas as datas do Natal todos sabem. O clima do carnaval começa com meses de antecedência, seja pelo planejamento pessoal ou socialmente compartilhado nos gritos de Carnaval²⁷.

26 “Isso parece-me agora também característico para a festa: o fato de que ela, pela sua própria festividade faz parar o tempo e leva-o a demorar-se – isto é o festejar”. Gadamer, Hans-Georg: **A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa**. – Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985. p – 65.

27 “espero um ano inteiro / até ver chegar fevereiro / para ouvir o clarim clarinar / e a alegria chegar / essa alegria em mim parece que não terá fim / mas se o frevo acabar acho que vou chorar” **De Chapéu de sol Aberto**, frevo canção de Capiba em parceria com Ferreira dos Santos, gravadora Marcus Pereira, 1972;

“*No tempo do mundo virado*” estão suspensas todas as regras ou obrigações do cotidiano. Todo um conjunto de estratégias aplicadas para administrar o tempo ordinário é substituído por uma série de táticas aplicadas a um novo contexto de vivências em que o futuro a Deus pertence, em que o passado se faz presente. O que existe é a festa e na festa interessa o ritmo do próprio sujeito e o ritmo do todo. É o imponderável.

O tempo da festa é o tempo da representação marcado socialmente. Nesse contexto as performances, então, denotam as várias formas de experimentação do espaço conjugando o sistema simbólico com o sistema de objetos, aliando o caráter ontológico da experiência a toda uma gama de matizes culturais que permitem localizar estratégias montadas dentro de matrizes culturais.

2.2.3 - As performances como palco de operações culturais.

As performances escolhidas para análise de caso são a congada do Serro e os remanescentes dos autos de Reis Congo – Maracatus e Afoxés – que se apresentam no carnaval de rua de Olinda. As duas manifestações derivadas dos antigos Auto de Coroação de Reis-Negros são performances que representam a coroação de um rei negro convertido ao cristianismo. Fenômeno de natureza basicamente urbana se caracteriza pela apropriação de determinada situação como cenário para uma dramatização que tem como enredo primeiro a batalha entre cristãos e mouros ou povos gentílicos na conquista da península ibérica e a conversão do inimigo à cristandade. São encenações que contam com uma complexa rede de referências tanto afro-americanas quanto de raiz cristã, aliando

elementos cênicos de origem ibérica a um contexto ritual afro-americano que encontraram nas festas em louvor à Virgem do Rosário o seu primeiro lugar de configuração à partir do séc. XVII e, no caso dos atuais Maracatus e Afoxés, depois deslocados para o carnaval.

Durante a sua história, a congada reconfigura a tradição religiosa africana dentro de um vocabulário cristão europeu, tema do próximo capítulo. O elemento africano reorganiza um sistema de uso do espaço colonial de modo a que se faça caber nele. Se o espaço público destinado ao negro no sistema colonial se limitava à praça do mercado e ao pelourinho, através da ação performática esse espaço é ampliado tomando conta da situação urbana. Mais que uma conquista de território, é um código de significação do mundo que engendra maneiras de sobreviver e se perpetuar na cultura do dominador.

Essa operação é freqüentemente associada ao fenômeno do sincretismo. No entanto, o conceito de sincretismo trata mais de uma resultante não esclarecendo o seu processo. Esse processo, que vem a se instalar até o fato sincrético ser reconhecido, é uma resultante de articulações de códigos culturais dentro do tecido social, ao que o filósofo francês Michel de Certeau denomina “*operações culturais*”.

As operações culturais vêm a circunscrever um domínio de pesquisa e com a montagem de um modelo teórico para se trabalhar esse campo delimitado das práticas cotidianas, particularmente dentro de um mundo contemporâneo ligado à lógica de mercado capitalista. “(...)‘*operações culturais*’ são ‘*movimentos*’ cujas trajetórias não são indeterminadas, mas insuspeitáveis’ constituindo aquilo cuja formalidade e modalidades se devem estudar para dar-lhes o estatuto de *inteligibilidade*”, pois que os métodos utilizados são insuficientes para a apreensão dessa realidade efêmera. “A estatística ‘*apreende o material destas práticas e não a*

*sua forma; ela põe à mostra os elementos utilizados e não o ‘fraseado’ devido à bricolagem, à inventividade ‘artesanal’, à discursividade que combinam esses elementos, todos ‘recebidos’ e de cor indistinta”*²⁸.

Nessa relação entre um sujeito e os sistemas de controle socialmente construídos, Certeau lança seus conceitos de estratégia e tática. Estes conceitos vêm distinguir o campo de operações dentro das relações estabelecidas entre sujeito e sistema formal e normativo socialmente estabelecidos, sendo assim, estes conceitos servem para que se delimite o tabuleiro do jogo, o lugar da atuação. Segundo Certeau estratégia e tática são:

A estratégia é “(...) o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um ‘ambiente’. Ela postula um lugar de ser circunscrito como um próprio e, portanto capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta. A nacionalidade política, econômica ou científica foi construída segundo esse modelo.

*Denomino, ao contrário, ‘tática’ um cálculo que não pode contar com um próprio, nem, portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos. Preparar suas extensões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O ‘próprio’ é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato do seu não-lugar, tática depende do tempo, vigiando para ‘captar no vôo’ possibilidades de ganho. O que ele ganha não guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para transformar em ‘ocasiões’. (...) a sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a ‘ocasião’.*²⁹

O conceito de tática utilizado por Certeau abarca práticas de uso da linguagem que denotam a construção de uma coleção de “ganhos”, astúcias, de lugares onde vivências de conteúdos diversos vêm a se legitimar no processo

²⁸ Certeau, Michel de: **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**; trad. Ephraim Ferreira Alves. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. pp – 13 e 14.

²⁹ Idem. pp. – 45 e 46

histórico. Tem-se aí o uso da gíria que se instala no léxico da língua oficial. Tem-se o manuseio de alimentos, o trato social que distingue grupos denotando uma história coletiva pregressa – sotaque *relax* dos surfistas, os cumprimentos de capoeira em mesa de bar – enfim, uma série de comportamentos que se instauram a fim de que a expressão de conteúdos reprimidos ganhe contorno, de modo a que indivíduos criem uma política de gestão dessas astúcias.

Tem-se então que mesmo dentro de sistemas delimitados, mapeados e submetidos a uma legislação normativa – a cidade, por exemplo –, se vêem abertas possibilidades de manipulação tanto do território quanto dos sistemas normativos que incidem sobre ele: está-se dentro de campos de estratégias e táticas frente a mecanismos de controle que garantem a possibilidade de deslocamentos de significado dentro de uma rede de controle normativo. São essas formas de uso que vêm a caracterizar, nesse trabalho, o espaço urbano como livre espaço de performance. Isso porquê a apropriação e a expropriação são sentidas como *pathos* tanto em sentido coletivo como individual; veículo de dor ou prazer, identidade e alienação. É exatamente pelos efeitos dessas práticas – o ganho psicológico das táticas e a atualização do sujeito frente às relações de uso e troca – que a prática performática adquire além de um caráter ontológico, um caráter político que não visa romper o sistema normativo, mas o extrapola guardando formas e estruturas de relacionamento diferenciado com o mundo àquele preconizado pelo sistema dominante, modificando-o. Essa manipulação de códigos de linguagem analisados por Michel de Certeau vem construir, então, uma pesquisa em que o olhar sobre o cotidiano é colocado não nos produtos do mercado, mas nas “*maneiras diferentes de marcar socialmente o desvio operado num dado por uma prática.*”³⁰

30 Certeau, Michel: apud, Giard, Luce, in Certeau, Michel de: **A Invenção do Cotidiano: 1. Artes do fazer.** - Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p – 32.

No caso específico das congadas, essas performances têm suas razões de ser não na manutenção de conteúdos intelectuais, mas, sobretudo nas vivências: são experiências que têm o corpo como índice; experiências abertas ao entendimento e alcance de cada participante dentro de suas vivências individuais marcando, a partir daí, uma pertença, uma identidade e uma identificação que tem em conteúdos compartilhados a sua base. É um folguedo que tem na memória o seu ponto de afirmação como expressão popular, mas que articula uma rotina em que os brincantes são submetidos a uma disciplina corporal a fim de trazê-los ao presente de sua significação em um processo de desalienação do corpo condicionado pelas atividades cotidianas.

3 – A travessia.

“Bichano de Cheshire (...) poderia me dizer, por favor, que caminho devo tomar para ir embora daqui?”

“Depende bastante de onde quer ir”, respondeu o Gato.

“Não me importa muito para onde”, disse Alice.

“Então não importa que caminho tome”, disse o Gato.

“Contanto que eu chegue em algum lugar”, Alice acrescentou à guisa da explicação.

“Oh, isso você certamente vai conseguir”, afirmou o Gato, “desde que ande bastante”

Alice no País das Maravilhas
Lewis Carroll

3.1 - Matriz cultural: o princípio cultural de um enredo ou apropriação e subversão – a inversão da lógica dominante por meio da festa.

Na montagem do enredo, do enredar, de se deixar cair na rede, cativar, o que se vê nas ruas quando passam os cortejos é uma série de cores, gestos, ritmos, danças, figurinos e o envolvimento dos brincantes. Tudo é montado no sentido do encantamento, próprio ou dos outros. Todos esses elementos contribuem de formas específicas para seduzir, arrebatá-lo, tanto à platéia como aos performers. A música, por exemplo, é capaz de alterar toda a percepção de uma cena ou mesmo de um lugar. Com a aceleração dos batimentos cardíacos, com a vibração do som no corpo, a música seria tema de um trabalho específico; o fenômeno da multidão sob o efeito da música, o contato corporal, o suor, o grito, as diversas vozes em coro, o jogo de vida e morte que se desenrola nas ladeiras no meio do carnaval; cada item citado merece uma análise mais atenta. No entanto, um elemento que me permite, aqui, o desenvolvimento de uma análise, mesmo que preliminar desse universo é o enredo. O enredo é o recorte que me permite tomar contato com os diversos

elementos da performance, da sua gênese aos adereços de mão. No entanto, o enredo muitas vezes não correspondente ao uso tradicional da narrativa teatral. A começar pela trama da história contada, muitos cortejos, na sua evolução, perderam elementos da narrativa, criaram outros, preservaram somente alguns pontos ou funcionam sob outra lógica que não uma estrutura dramática prévia. Das manifestações ligadas à irmandade do Rosário dos Homens Pretos, somente congadas muito tradicionais do interior do país preservaram seus enredos e suas rotinas. Os cortejos das áreas litorâneas – salvo as congadas do litoral do Espírito Santo e São Paulo – sofreram grandes alterações. Das coroações de Reis-Congo de Salvador, sobraram os cortejos dos afoxés. Nem mesmo as figuras de reis e rainhas resistiram.

No entanto, a estrutura ritual continua lá e cada montagem das performances é uma origem.³¹ Cada origem, um afloramento de conteúdos subterrâneos rompendo camadas sobrepostas, camadas geológicas. Esses conteúdos são o insondável que marca o material denso dos folguedos. São comportamentos que deslocam a percepção, alterando a constituição sensível do mundo material, abrindo outro tipo de relação do indivíduo – *performer* e público – com o espaço que o circunda. É através desses elementos insondáveis que a relevância do objeto se permite perceber. São estes traços na superfície, na

31 Conceito desenvolvido por Walter Benjamin e utilizado por Didi-Huberman para indicar o mecanismo de ação das imagens em um sujeito suposto sendo o termo “origem” utilizado não como princípio mas como porvir de descendência. Funciona da mesma forma que uma nascente, que antes de ser o início do rio é o ponto de afloramento do leito subterrâneo do rio mesmo. Didi-Huberman, citando Walter Benjamin, indica a significação do termo nos seguintes termos:

“A origem, embora sendo uma categoria inteiramente histórica, nada tem a ver porém com a gênese das coisas. A origem não designa o devir do que nasceu, mas sim o que está em via de nascer no devir e no declínio. A origem é um turbilhão ‘no rio do devir, e ela arrasta em seu ritmo a matéria do que está em via de aparecer. A origem jamais se dá a conhecer na existência nua, evidente, do fatural, e a sua rítmica não pode ser percebida senão numa dupla ótica. Ela pede para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição, de outro lado como algo que por isso mesmo é inacabado, sempre aberto. (...) Em consequência a origem não emerge dos fatos constatados, mas diz respeito à sua pós-história.”

Benjamin, Walter, **Origine du drame baroque allemand** (1928), trad. S. Miller, Paris, Flammarion, 1985, pp, 43-44, apud Didi-Huberman, Georg: in **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 170.

epiderme, que denotam uma situação interior: a relação entre os participantes existentes e os tais “*elementos insuspeitáveis*”.

Este insuspeitável se percebe no convívio com os brincantes. É quando se percebe uma articulação de conteúdos culturais relativos à manutenção de uma religiosidade popular barroca³² dentro da contemporaneidade; a articulação de elementos de cultura africana e indígena em um contexto, ainda, de repressão, frente a um ideário católico e demonstrações de antigas devoções católicas dentro de uma manifestação, a *priori*, pagã, compondo assim um quadro de sobrevivência de rituais africanos e rituais católicos imbricados um no outro, perdidos nas reformas litúrgicas do séc. XIX e XX. Estão aí elementos que remetem ao romance de cavalaria ibérico, à devoção às almas, à Coroação do Mani Nkongo (Rei Congo) e da religiosidade dos grupos oriundos da região de Angola, os primeiros a se apropriarem dos cultos autóctones. Essa referência indica as raízes dos atuais folguedos. Indica seus elementos constituintes.

32 O termo religiosidade barroca vem a delimitar um campo de manifestações particular dos séc. XVI a XVIII, período da contra-reforma, em que a devoção popular era manifesta através de procissões e expressões fora da edificação igreja, elementos agregados de outras culturas que não elementos europeus e a não observância dos preceitos católicos definidos no séc. XIX que vem abolir essas manifestações da comunidade católica além de uma série de rituais e devoções que não mais existem - a missa e devoção às almas, por exemplo

3.2 – Rei Negro em um mundo branco: dissimulação e táticas de sobrevivência.

Partindo de um princípio, enunciado por Bakhtin, a respeito dos charlatões de feiras e festas populares – “(...) *não importa o que afirmasse, desde que se exprimisse de modo bufo*”.³³ – torna-se possível traçar um panorama do lugar onde as práticas africanas tivessem vazão na sociedade escravista: a festa popular.

Por meio de táticas e apropriações de conteúdos próprios das festas populares europeias, se viu em todo o novo mundo a propagação das festas de reis negros. É a dinâmica da operação cultural enunciada por Michel de Certeau em pleno funcionamento. No entender europeu, tais manifestações vinham ao encontro das comemorações de Momo, com as festas de sentido carnavalesco onde a inversão, o travestimento, a farsa pública eram toleradas. Nessas festas, havia até mesmo a participação do aparelho censor, como descrito por Bakhtin, quando se refere às procissões de Corpus Christi, na Espanha do séc. XVI. Nessas procissões eram carregados estandartes e gigantões das tradições populares, monstros – misturas de animais e humanos caricatos – e imagens de mouros e negros – “*desvios grotescos em relação ao corpo normal*”³⁴ por si só.

33 Bakhtin, Mikhail: **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de Rabelais**; Editora Hucitec/Annablume: São Paulo, 2002. p 141.

34 Tal afirmação comparece em textos de viajantes do séc. XVIII e XIX.

“Não há escravo que atenda amo, que obedeça a senhor nesse minuto de desabafo e embriaguez. É uma loucura! O que ele quer, o negro, é aturdir-se na folia, mergulhar na folgança, integralizar-se no ritmo do samba, fazendo um pião do tronco, e das pernas dois molambos, que se confundem em delírio coreográfico. É um desengonço macabro, em que a gente sente o negro desanatomizar-se todo, desarticulando o braço, cabeça, pé, perna, pescoço e mão. Isso tudo aos guinchos, aos assobios, aos berros, aos aia! oia! eia! São as congadas. (...) Dominando a massa, no alto, em vistosos andores. O rei e a rainha, sob pálios carmesins, as pontas das varas enfeitadas de plumas e laçarotes. Vestem seda, tanto um como outro. Para isso, tirou-se uma licença especialíssima no Senado da Câmara, uma vez que a aplicação das leis suntuárias é rigorosa, quando se trata de gente de cor. Negro e mulato, segundo a pragmática de 1749, na verdade, não podiam sequer usar lãs e algodões de certa categoria. Sedas, então... Nem sedas, nem ornatos de ouro e prata, embora falsos”.

Luiz Edmundo. **O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis**

“Ficamos parados à porta, quando apareceu um numeroso grupo de negros e negras, vestidos de algodão branco e de cor, com bandeiras ao vento e tambores soando. Quando se aproximaram, descobrimos, no meio,



Figura 4 – Festa de N.sra. do Rosário patrona dos negros: Johann Moritz Rugendas.³⁵

Por sua vez, a imagem do negro que já era vista como bizarria³⁶ e as danças tidas como licenciosas, por sua sensualidade, tinham seu lugar garantido em meio às procissões religiosas; particularmente na tradição das festas ibéricas. Nessas festas era comum a apresentação de grupos organizados das sociedades – corporações de ofícios, ordens terceiras, clero e o corpo administrativo –

o rei, a rainha e o secretário de estado. Cada um dos primeiros trazia na cabeça uma coroa de papel colorido e dourado. O rei estava vestido com uma velha roupa de cores diversas, vermelho, verde e amarelo, manto, jaleco e calções. Trazia na mão um cetro de madeira, lindamente dourado. A rainha envergara um vestido de seda azul, da moda antiga. O humilde secretário ostentava tantas cores quanto seu chefe, mas era evidente que sua roupa provinha de várias partes, umas muito estreitas e outras demasiado amplas para ele”.

Koster, Henry. **Viagens ao nordeste do Brasil**. In Carneiro, Edison. **Antologia do negro no Brasil**, p; 236-237.

³⁵ Fonte: , in **Voyage Pittoresque dans le Bresil**. Traduit de l'Allemand (Paris, 1835); reimpresso, Viagem Pitoresca Altraves do Brasil (Rio de Janeiro, 1972).

³⁶ Bakhtin. Op. cit. p - 199.

simbolicamente em igualdade de condições. Particularmente, a autoridade máxima acumulava um papel temporal e secular; ao papel do rei correspondia a fertilidade, a fartura das colheitas. No sentido bufo, o rei é a representação da empáfia, do exagero, da morte, a quem não cabe respeito, somente o escárnio. Sua figura é o bufão, rei que não cabe nas roupas, que ostenta a decadência e que expressa a insanidade, a patifaria.

Outro elemento de ligação com elementos bufos da festa popular era o travestimento³⁷, no caso das coroações de reis-congo, representado pelas roupas do reinado, freqüentemente descrito com sarcasmo nos relatos de viajantes, e geralmente associadas às roupas da nobreza ou apropriações de outras festas tradicionais da igreja católica como, por exemplo, a festa do divino.



Figura 5 - Carlos Julio.³⁸

Aprendendo a representação dos autos dramáticos de coroação de reis negros como uma bizzaria, até mesmo a reverência prestada pelos negros a figuras de autoridade era entendida como demonstração de uma idiotice intrínseca da raça.

37 Idem. p - 141.

38 Fonte: **Riscos iluminados de figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio** (Rio de Janeiro, 1960), plate 37

Em trecho do *Áureo Trono Episcopal*, crônica do século XVIII relatando a criação do bispado de Mariana, se lê sobre a participação dos negros como estranha demonstração de vassalagem:

*“E he para admirar o concurso, que se ajunta de cada repartição, entrando pela Cidade, formados em duas alas, com bandeiras, tambores, e instrumentos, e cantos a seu modo, e se encaminhão ao Palacio de S. Excellencia, e em hum pateo largão a lenha, que em grande quantidade tem conduzido. He inexplicavel o contentamento, que recebem, em S. Excellencia lhes apparecer, a cuja vista se põem todos de joelhos debaixo das janellas, e com as mãos levantadas ao Ceo pedem com grandes vivas, e alegrias a benção, que Sua Excellencia lhes dá”.*³⁹

Essa visão europeia das manifestações de outras culturas abriu a possibilidade para que indígenas e negros tivessem encontrado um espaço de reconfiguração. A permeabilidade aberta ao convívio com grupos diversos, próprios a vida urbana, faz com que o vocabulário dos cortejos se mescle com outras manifestações populares. A coroação de um rei “*bufo*” abria caminho para a ação dos líderes religiosos africanos em terras brasileiras.

Tem-se registro da realização da coroação de reis-congo em Recife desde 1674 na Igreja de N.Sra. do Rosário⁴⁰. Esses cortejos perdem força nos grandes centros urbanos a partir do séc. XIX, com o colapso do sistema escravista e o projeto de modernização urbana instalado principalmente na cidade do Rio de Janeiro e que se espalha para o restante das cidades de maior porte e centros geradores de capital. Os cortejos tradicionais ligados às irmandades de homens pretos são, então, entendidos como perigosos em função da aglomeração de negros

39 In Ávilla, Affonso: **O lúdico e as projeções do mundo barroco II - áurea idade da áurea terra**. Editora Perspectiva: São Paulo, 1994. P. 85.

40 In Cascudo, Luis da Câmara: **Dicionário do Folclore Brasileiro** – 10ª ed. ilustrada – São Paulo: Global, 2001. p-150.

e por serem associados a um modelo social ultrapassado – a sociedade colonial barroca –, segundo os padrões de gosto europeus. Nos grandes centros, esses cortejos sofrem alterações na sua configuração conservando elementos dos antigos autos e dando forma a cortejos como o maracatu – em Pernambuco e Ceará – os afoxés – principalmente na região do Recôncavo Bahiano – e, no Rio de Janeiro os ranchos e, posteriormente, as escolas de samba. No interior do país, as populações conservam seus cortejos, e mesmo as ordens terceiras às quais estão vinculados, como é o caso do Serro.

A performance da congada faz parte dessas táticas montadas dentro de processos históricos complexos: o processo de êxodo africano; a presença do elemento indígena; o desenvolvimento da sociedade escravista no Brasil; o catolicismo africano – fenômeno que se deu no final do séc. XV, quando do contato entre europeus e povos da África subsaariana –; a inserção do elemento escravo no ideário católico; e a possibilidade da manutenção de tradições africanas e nativas no Novo Mundo. Nesse contexto, as possibilidades de reorganização sócio-espacial e de inserção do negro no sistema colonial escravista foram limitadas a um elemento dentro do sistema institucional: as irmandades leigas destinadas a negros e gentios.

Originalmente organizadas por “nação”, termo utilizado pelo colonizador para determinar a etnia e procedência dos indivíduos escravizados, estas irmandades tinham várias funções: ajuda mútua entre os irmanados, socialização e diversão. No entanto, a eficácia das ordens de homens pretos se dava em função das atividades desenvolvidas pelas ordens terceiras, como o princípio de zelar pelos ritos funerários dos irmanados, ou seja, assegurar ao irmanado o conforto na morte, velar pela sua

alma⁴¹ e prestar-lhe homenagens fúnebres. Esta era uma questão de máxima relevância dentro do universo *Bantho*, nome associado a um tronco lingüístico de povos localizados na África Saariana e Subsaariana, indo da região do antigo Moçambique até o golfo da Guiné. Esse tronco lingüístico compreendia várias etnias dentre eles os Fon da região da Nigéria, os Nagô, os Keto entre outras. Tinham elementos fortes da cultura árabe e, por esse intermédio, lendas, mitos e tradições orientais vieram nas suas memórias. Os negros do Congo tiveram permissão para eleger um rei e uma rainha, coroados com fausto dentro das igrejas, e visitados pelo povo. Esses soberanos percorriam em procissão as ruas da cidade, acompanhados de música e danças. Tinham por princípio a crença na ancestralidade, coincidindo nesse ponto com os católicos que prestam reverência à seus mortos na figura das almas do purgatório.

Nos compromissos das irmandades consta ainda uma série de normas quanto ao comportamento para com a comunidade civil e para com os irmanados, além de elementos que roteirizam as procissões e rituais. Por ser instância da igreja católica, a ordem terceira tinha caráter pedagógico na conversão dos gentios, proibindo aos seus membros atos de “feitiçaria” e uso de ervas. Nesse sentido, a

41 A justificativa para a criação das irmandades de pretos vem freqüentemente associada ao fato de os escravos serem abandonados por seus senhores depois de velhos e doentes, tendo seus cadáveres jogados nas praias e nas portas das igrejas:

(...) e da mesma sorte acontece freqüentemente lançarem os defuntos corpos nos adros das Igrejas principalmente de religiosos os quais se vêem precisados a dar-lhe sepultura, pois tem os senhores por mais barato esta inumanidade do que experimentar as demoras, e embaraços das averiguações da sua pobreza, com q. muitas vezes, além de se corromper primeiro o cadáver, fica totalmente dificultada a sepultura [...]

(...) Essa aparente mistura de devoções – São Elesbão, Santa Efigênia, N. Sra do Rosário etc –, locais de sepultamento e mortalhas mostra de um lado a diversidade de opções na forma de tratar o morto e de outro aponta para uma infinidade de combinações, rompendo com qualquer exclusivismo, por determinados santos e também grupos de procedência. É, portanto, uma religiosidade que combina vários contratos de prestação de serviços religiosos que são administrados de forma a maximizar as condições da salvação da alma de cada um.

apud: Soares, Mariza de Carvalho: **Devotos da cor: identidade étnica, religiosa e escravidão no Rio de Janeiro, século XVIII**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. pp – 144 e 145. Trecho de petição da Irmandade de São Domingos do Convento de São Francisco da cidade de Salvador ao rei. AHU, Lisboa, 1735. Apud Mulvey, Patrícia Ann: *The black lay brotherhoods of colonial Brazil: a history*. City University of New York, Ph. D. 1976. Xerox University Microfilms. Ann Arbor, Michigan 48 108.

ação das Irmandades foi a de diluir a contribuição das culturas africanas, substituindo valores herdados e mesmo o culto à memória de seus ancestrais.

A atividade de vigilância dessas organizações se apresentava como método empregado para impedir as manifestações religiosas africanas, de modo a uniformizar as práticas segundo os preceitos ideológicos da classe dominante. As cláusulas dos compromissos das Irmandades previam não somente a repressão a qualquer prática gentílica, mas a admissão somente de práticas instauradas pela igreja. Uma prática em particular admitida pela igreja católica era a arrecadação de esmolas por meio de batuques e apresentações públicas de grupos de pau e corda. Junto a essa permissão, se juntou a preservação do costume da eleição de reis negros fundada na eleição de Dom Afonso I, primeiro rei convertido ao cristianismo na África centro-ocidental.⁴²

Em termos ideais, esses líderes religiosos dividiam-se em duas categorias: os *itomi*, que se comunicavam diretamente com as forças naturais, trabalhavam pela comunidade, eram responsáveis pela fertilidade, guardiões das relações entre o homem e a natureza, e das instituições sociais mais importantes, como a família. Eram eles que legitimavam a ordem política ao entronizar o novo chefe. Como distintivo de seu poder, carregavam apenas um bastão, – como os dos chefes de Moçambiques, tradicional grupo de congado da região sudeste do Brasil – com o topo esculpido. A outra categoria era dos *nganga*, que prestavam serviços privados e trabalhavam com a ajuda de *minkisi*, objetos mágicos indispensáveis à execução dos ritos religiosos, criadores da noção de fetiche.⁴³

42 Vide SOUZA, Marina de Mello e: **Reis Negros no Brasil Escravista: história da festa de coroação de Rei Congo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

43 Soares, Mariza de Carvalho o.cit. p - . 30

Com a celebração da coroação de Rei Congo, uma série de obrigações religiosas africanas havia de se realizar. A ação dissimulada na esfera do invisível garantia uma visão de mundo diferente da do modelo dominante. Sem entrar em características rituais e mesmo na natureza dessas ações o que interessa aqui é denotar um estado de percepção necessário para tal, pois, mais importante do que uma estrutura dramática ou elementos isolados, essas performances são responsáveis por um dispositivo de vivências. Este conteúdo quando tem rebatimento nos sujeitos, estabelece uma relação dialética em que essas duas temporalidades se encontram e se relacionam. Muito mais do que partituras coreográficas fechadas ou reminiscências, essas práticas contêm em si sua historicidade, e é esse encontro de temporalidades que pode ser percebido por meio de reações observadas em sujeitos que se permitam tal experiência, quer seja uma comoção, ou em termos platônicos, o entusiasmo. O legado preservado desses dispositivos e suas temporalidades montam um cenário onde comparece o invisível.

Dentro de uma concepção de mundo *bantho*, os ancestrais são a base da civilização. Esses ancestrais, para além dos antepassados dos quais se tem uma memória direta em função do convívio, são os que constituem a memória coletiva dos vários grupos. São eles os responsáveis pela tradição, o que corresponde ao somatório de todo o conhecimento adquirido por uma população em sua história. Nisso estão compreendidas normas que asseguram o comportamento moral dos indivíduos nos devidos grupos; tecnologias desenvolvidas para toda a esfera de atividades da cultura; a língua e modos de se interferir nos ciclos da natureza. Esses ancestrais têm mesmo manifestação física no mundo dos vivos, e o mundo dos vivos pode, por meio de ação ritual, entrar em contato e exercer influência no mundo dos

mortos. Essa ação, em contrapartida, se manifesta materialmente no mundo dos vivos. A essa noção se dá o nome de universo recíproco.⁴⁴

Dentro de uma perspectiva católica os antepassados são entendidos como as almas do purgatório — que têm sua salvação garantida mediante a expiação dos seus pecados — e as almas santas, que já expiaram suas penas. Em virtude da “comunhão dos Santos”, a Igreja recomenda os defuntos à misericórdia de Deus e oferece em favor deles sufrágios, particularmente o Santo Sacrifício Eucarístico. Ou seja, pela ação do fiel em prestar sacrifícios, as almas dos antepassados podem ascender ao paraíso. Essa ação gera, por sua vez, uma ação das almas que vem a agradecer as orações feitas, intercedendo pelos fiéis junto a Jesus e a Nossa Senhora que intercede junto a Deus pelas almas dos vivos. O encontro dessas duas noções se dá num fenômeno denominado catolicismo africano.

O catolicismo africano foi uma prática utilizada pelos missionários que, a fim de catequizar os povos africanos, estabeleceram relações simbólicas entre o ideário africano e o ideário cristão. Essa prática tem por base um vocabulário ambíguo que, por analogia, designava termos das culturas locais para se referir a códigos correspondentes à cultura portuguesa. Foi então desenvolvido um “*diálogo de surdos*”⁴⁵ travado entre os missionários e os povos da África Ocidental, possibilitando que os rituais católicos fossem lidos a partir de códigos culturais bancongós⁴⁶, fazendo com que diferenças se transformassem em similitudes. Então o catolicismo africano vem a ser o encontro entre esses códigos que “*aceita vários elementos do*

44 Macgraffey, Wyatt: **Art and healing of the bankongo commented by themselves: minkisi from the Laman Colletion**. Stockolm: Folkens Museum-etnografiska, 1991 (apud) Jungle, Peter: **Arte da África** (catálogo), Centro Cultural Banco do Brasil e Museu Etnológico de Berlim. 2004

45 Soares, Mariza de Carvalho o.cit. p - 66.

46 Termo que designa os grupos étnicos da bacia do Congo.

cristianismo e combina de forma dinâmica as diferentes cosmogonias".⁴⁷ Esse é um processo que não foi somente uma apropriação do vocabulário por analogia, mas resultado *"da forma de interação e validação de revelações ocorridas"*⁴⁸ quando da conversão das elites congolezas ao cristianismo. São, portanto, comportamentos, dinâmicas corporais.



Figura. 6 – Imagem de N.Sra. do Rosário, Serro – Minas Gerais.

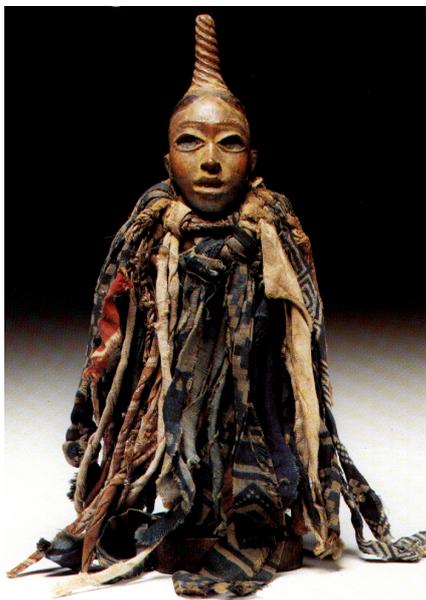
Particularmente sobre o culto a N.Sra. do Rosário, sabe-se, por meio da literatura, que foi um culto desenvolvido pelos Dominicanos e difundido na Europa (séc. IX) e na África (a partir do séc. XV). Na Europa, N.Sra. do Rosário é reconhecida pelo Papa Pio V (1566-1572) como a *"nossa querida Senhora da*

47 Souza, Marina de Mello e. o. cit. p - 67.

48 Idem, idem.

Vitória”, instituindo as comemorações à Santa. Na África, o culto se desenvolve a ponto dela se tornar a padroeira dos negros em função da aparição de uma imagem da Santa em Argel, “possivelmente no deserto, inaugurando, em relação a essa divindade católica, todo um processo de reelaboração mítica, que se estende da África ao Brasil”.⁴⁹

Ainda em relação ao universo do catolicismo africano, os usos das imagens católicas foram apreendidos tendo por referência os Minkisi da cultura Bantho. Os Minkisi são também imagens preparadas, bentas, por sacerdotes chamados Ganga podendo ser de caráter público ou privado. A sagração dessas imagens se dá quando nelas é inserido algum elemento ritual – ervas, minerais, terra de cemitério. De modo similar às igrejas na Idade Média, eram consagradas quando nelas eram depositadas relíquias dos santos.⁵⁰



Figuras 7 e 8 – Minkisis da região da bacia do Congo. Museu Etnológico de Berlin.⁵¹

49 Martins, Leda Maria: **Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997 – (Coleção Perspectiva); p – 37.

50 Jungle, Peter: **Arte da África** (catálogo), Centro Cultural Banco do Brasil e Museu Etnológico de Berlim. 2004

51 Idem.



Figura 9 – Crucifixo do séc. XVIII, área do baixo Congo. Nesta peça estão associados o princípio de crença cristã e os princípios *banthos*. As três figuras que aparecem além do Cristo, em uma visão católica são Maria, Madalena e São João. Segundo os princípios *bantho*, a figura ilustra a influência do mundo dos mortos no mundo dos vivos. Museu Etnológico de Berlin”.⁵²

Essas imagens são entendidas como portais entre os mundos e funcionam através de acúmulo de materiais – sementes, pedrarias, tecidos – depositados pelos crentes ou pelo sacerdote para marcar uma ação a ser correspondida: o processo do universo recíproco. São curas, proteção e benesses que se pede. Essa dinâmica foi utilizada para a implantação do culto católico na África e Américas quando

associadas a imagens do imaginário católico, preservando o entendimento do universo *Bantho*. Exemplos dessa relação são as calungas do maracatu nação e do maracatu rural. As imagens de N.sra Aparecida e N.sra do Rosário se tornam, por analogia, *Minkisi*.

Esse modelo adotado vem a ser criticado pelas instituições clericais romanas no séc. XIX, quando são entendidas como perniciosas às práticas que associavam cultos católicos a ações de caráter gentílico, mas sem sucesso no Brasil.

4 – Congada do Serro

Em Minas Gerais, foram catalogadas oito guardas de congos⁵³, sendo que no Serro somente se apresentam tradicionalmente três delas: os Caboclos, os Catopês e os Marujos; e um grupo de pau e corda chamado Caixa de Assovio. Dentro do entendimento local, essas três guardas representam grupos étnicos; respectivamente, os índios, negros e portugueses. A Caixa de Assovio corresponde ao gemido dos escravos.

A festa que acompanhei – já como pesquisa de campo – foi realizada no primeiro final de semana de julho do ano de 2003. O comentário que se circula é que existe relação entre a festa local de congo e as colheitas feitas na região, diferente de outras localidades em que se festeja N.Sra. do Rosário em 07 de outubro, dia de N.Sra do Rosário.

As comemorações no Serro estão dentro do período do ciclo do Rosário que vai da Páscoa ao mês de outubro, indo da última semana do mês de junho e tendo seu ápice na primeira semana de julho quando saem os grupos de congo pela cidade. No período das comemorações das festas do Rosário, a cidade se transforma em um grande palco a céu aberto e passa a obedecer a lógica da performance. Os largos são ocupados segundo a marcação das cenas dos vários enredos apresentados. O espaço urbano é, então, lido não em função das suas atividades cotidianas, mas em função da transmissão de significados das

53 A fraternidade de Nossa Senhora do Rosário e dos Santos pretos, entre os quais São Benedito e Santa Efigênia, são constituídas, em Minas, por oito guardas, a saber: candombe, moçambique, congo, vilão, marujos, catopês, cavaleiros de São Jorge e caboclinhos (em certos lugares, estes últimos são denominados tapuios, caiapós, botocudos ou caboclos).

In Martins, Saul: **Folclore Brasileiro: Minas Gerais**. Rio de Janeiro: MEC-SEC: FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore; Belo Horizonte, UFMG, 1982. p – 39.

performances. O sistema de objetos passa a carregar os significados do sistema simbólico impresso pelos brincantes, pelos seus corpos.

As atividades de culto a Virgem se dividem em duas partes: sacra e profana. A parte sacra consiste nas atividades desenvolvidas dentro da igreja, no caso a Capela de N.sra do Rosário. A parte profana tem como cenário as ruas e casas dos festeiros. O termo 'festa' é aplicado somente à parte profana dos festejos.

A parte sacra compreende a novena anterior ao início dos cortejos. A novena compreende missas realizadas à noite, seguidas de orações em louvor à Virgem, esta sim, novena. Nesse período, se dão os ensaios das guardas que levam uma cruz de prata da igreja à casa de um dos festeiros e a missa se dá quando a cruz retorna à capela para, depois das orações em louvor da Virgem, seguir em cortejo para a casa de outro dos festeiros.

Os festeiros são escolhidos entre os membros da Irmandade do Rosário no mês de maio. Esses escolhidos são os responsáveis pela realização da festa e serão os membros do novo Reinado, por um período de um ano, a partir do primeiro domingo de julho em que a comunidade está sobre a regência de um Rei Congo. Sua corte é formada por uma Rainha, dois Juízes, duas Juízas e Mordomos. Serão responsáveis por angariar fundos para a realização da festa e promoverem os almoços e jantares para os grupos e a comunidade que os acompanham durante os dias de festa. As refeições acontecem na casa, ou local preparado pelo festeiro, e compreendem um café da manhã, três almoços e três jantares acontecendo simultaneamente na casa de cada festeiro. Existe ainda uma divisão de cardápios servidos no domingo e na segunda-feira; no domingo são servidos salgados e na segunda, doces.

A parte profana, a festa, começa com a celebração da Matina, ritual que compreende a primeira missa da manhã – tradicionalmente a missa das almas – no primeiro sábado do mês de julho. Esse ritual acontece antes do nascer do sol. Os grupos voltam às ruas para buscar os festeiros em suas casas e trazê-los à capela do Rosário, onde será celebrada a missa. Essa é uma cerimônia onde se abrem as portas da igreja para os participantes da festa. A Caixa de Assovio se coloca na porta da frente da capela do Rosário, ainda fechada, para cantar e tocar a fim de que sejam abertas as portas. Quando são abertas, é tida como iniciada a festa do Rosário. A Caixa de Assobio, nesse contexto, representa os lamentos dos escravos. São as vozes das almas ou, por outro lado, são quem chamam as almas para a festa. No ano de 2003 houve a entrada da Caixa de Assovio na capela junto com os fiéis.



Figuras 10, 11 e 12 – Vista da Capela do Rosário no ritual da Matina. A figura 12 mostra o grupo da Caixa de Assovio apresentando a sua performance. Serro - Minas Gerais.

Logo após a missa, os grupos conduzem o Reinado de volta à casa de cada um para o café da manhã. No sábado, os grupos se dispersam pelas ruas da cidade tocando e cantando, visitam casas de pessoas, e fazem sua folia.

À noite, acontece o cortejo do mastro. Os grupos saem às ruas com seus instrumentos – em geral instrumentos de pau e corda havendo também a presença de sanfonas. Em 2003, a bandeira saiu da escola secundária da cidade e o mastro estava no largo do Rosário, em frente à igreja.



Figuras 13 e 14 – Bandeira do Rosário e Mastro, Serro – Minas Gerais.

O mastro é uma tora de madeira de cerca de 10 metros de comprimento ornamentada com fitas e papel colorido em tons de azul e branco. Em seu topo, é colocada a bandeira do Rosário, uma moldura de madeira que encerra uma imagem – escultura – da Virgem do Rosário. Após a missa do final da novena, os grupos seguem da capela do Rosário até o local combinado e carregam a bandeira até o pátio da igreja para que se faça o hasteamento do mastro pelos grupos. Essa cerimônia é acompanhada por grande queima de fogos.

Nesse período de festa, parte da cidade alta é tomada por vendedores que montam uma enorme feira livre, onde são vendidos todos os tipos de mercadorias, de material de construção a roupas, de CDs a mantimentos. Próximo ao largo do Rosário, é montado um parque com brinquedos elétricos para as crianças. As

atividades dessa feira não têm limite de horário. Grande massa de pessoas que moram na periferia e nas áreas rurais vem a essa feira comprar supérfluos e artigos de necessidade para lavoura, pecuária e artigos domésticos. Existem barracas que vendem comidas e bebidas variadas e, durante a noite, quando os grupos se recolhem, muita gente ali permanece bebendo e comemorando ao som de alto-falantes que tocam músicas de sucesso. O repertório é muito variado, indo do trance a música regional, do pagode a música de rodeio.

Na manhã do domingo, por volta das seis da matina, os grupos saem às ruas novamente, dessa vez caracterizados com indumentária tradicional, para compor o primeiro Reinado. Os grupos vão às casas de cada membro do antigo Reinado para escoltá-los até a igreja do Rosário para missa solene.



Figura 15 – Após a Matina, o “giro” do Reinado.

Os Catopês ficaram responsáveis por acompanhar o Rei, a Rainha e as Princesas; os Caboclos acompanharam os Juízes e os Marujos, as Juízas. O resto do dia foi consagrado às visitas dos grupos aos membros do Reinado e

performances específicas de cada grupo pelas ruas da cidade. O grupo que acompanhei mais de perto foram os Caboclos. No largo do Rosário eles dançaram duas coreografias específicas: a dança das fitas e a dança dos lenços. Ainda no largo do Rosário, aconteceu uma performance dos Marujos em que membros do grupo se enfrentam num duelo de espadas. Nesses duelos grande importância se dava à capacidade de cada duelante de tirar faíscas da espada.



Figuras 16 e 17 – Dança da fita e dança do lenço, coreografias do grupo de Caboclos no Largo do Rosário

Na segunda-feira, último dia da festa e feriado municipal, acontece a reunião do segundo Reinado, nos moldes do dia anterior. Concentrados no largo do Rosário acontecem várias performances específicas de cada grupo e, em particular, a Resinga que conta com a performance de grupos antagônicos em batalha, no caso, Marujos e Caboclos. Na capela do Rosário será realizada a Missa Conga. Nessa celebração acontece a eucaristia misturando elementos católicos com elementos da cultura afro-brasileira: músicas e instrumentos de percussão e roupas de estilo africano. São ofertadas frutas e comidas no momento do ofertório, e os hinos cantados misturam hinos católicos a temas consagrados pela tradição popular.



Figura 18 – Figuras da Missa Conga realizada na Capela do Rosário, Serro – Minas Gerais.

No decorrer do dia, são realizadas as visitas ao novo Reinado, cada membro em um lugar específico, e a noite é marcada pela descida do mastro e despedida da

imagem da Virgem do Rosário, realizada pelos dançantes, denominação local aos membros dos grupos de congos.

Na escola primária da cidade ficou a nova Rainha. Os Caboclos e Marujos repetiram as performances mostradas no largo do Rosário no dia anterior. Os Catopês apresentaram ritual fechado ao público e somente aberto à Rainha e aos membros presentes da irmandade ligados ao Reinado. O local da apresentação foi o salão da escola onde estava entronizada uma imagem da Virgem.

4.1 – Enredos

Na congada do Serro, existem diversos enredos simultâneos sendo encenados nos dias de festa pelos grupos de Congos. No entanto, existe uma hierarquia entre as narrativas. O enredo figura como estrutura primeira, organizador de todas as narrativas, é uma lenda local⁵⁴ sobre o surgimento da imagem de N.Sra. do Rosário. A lenda contada fala de uma imagem de N.Sra. do Rosário surgida no mar. Essa imagem fora encontrada por um grupo de Caboclos, já catequizados pelos jesuítas, que teriam visto de longe o brilho do resplendor da virgem. Esse grupo se reuniu na praia para cantar, tocar e dançar a fim de trazer a imagem para a margem. A imagem se deslocou em direção ao grupo, mas não chegou à margem.

54 São várias as lendas da aparição de N. Sra. do Rosário na região de Minas Gerais, estendendo-se inclusive, ao estado de Goiás. Essas lendas são o princípio de organização dos cortejos e dos grupos participantes estabelecendo inclusive a hierarquia entre esses grupos em relação a Virgem e definindo sua posição no cortejo. Em regiões como a grande Belo Horizonte a lenda fala de grupos como os moçambiques, marujos e congos e conta ainda com a presença do candombe; no sul de Minas e sul de Goiás a imagem da Virgem sequer é encontrada no mar, mas no meio de um deserto. Nesse caso específico não existe o deslocamento da imagem mas um fluxo de peregrinação até a imagem.

O enredo encontrado na região do Serro tem uma estrutura dramática somente encontrada naquela região do centro norte de Minas Gerais, diferindo de outros mitos em pontos referentes a constituição dos grupos e quanto ao deslocamento da imagem da Virgem.

Depois dos Caboclos, veio um grupo de Marujos. Também tocaram, cantaram e dançaram para a imagem e, mais uma vez, ela se moveu, mas não chegou perto o bastante da margem para ser resgatada. Vieram os Catopês, que eram um grupo de negros escravos, vestidos em andrajos, para tocar, cantar e dançar para a imagem da Virgem. Quando a imagem estava próxima o bastante da margem, os escravos fizeram uma corda com os andrajos que portavam e resgataram-na.



Figura 19 – Figuras do Reinado. Rei, Rainha sob “palio”, Serro – Minas Gerais.

Essa história é uma versão corrente na cidade, conhecida por boa parte da população. Faz parte da tradição oral local desde o séc. XVIII e está registrada no livro do estatuto da Ordem Terceira da Irmandade de N.Sra. do Rosário dos Homens Pretos do Serro. Segundo os entrevistados, as congadas do Serro tiveram seu início com a aprovação do estatuto da Irmandade de N.Sra. do Rosário no ano de 1728. A lenda estabelece a hierarquia entre os grupos em relação à imagem e compõem a estrutura dos cortejos que tem como ponto principal a imagem da Virgem do Rosário

que é carregada pelas ruas da cidade no último dia de festa. Como na lenda, os Caboclos aparecem à frente como um abre alas. Os Marujos compõem uma segunda guarda a acompanhar a imagem e por fim vem os Catopês como guarda de honra da imagem e responsáveis, inclusive, por carregar o andor em que a imagem é deslocada. Somente depois aparecem os membros do Reinado e figuras públicas acompanhados da banda municipal.

Paralelamente a esse enredo, existe a coroação do Rei-Congo e sua corte que remonta aos Autos de Reis-Congo comemorados em todo o Novo Mundo. Além dessas duas estruturas narrativas, ainda se dão performances específicas entre os grupos, representando conflitos de ordem étnica e religiosa com base nos autos de Cristãos e Mouros, particularmente dos autos navais, principalmente a Nau Catarineta⁵⁵ da qual se conservam nomes de personagens, “roteiros” e elementos de

55 A Nau Catarineta é um episódio épico que lembra a Odisséia. É uma ode romanceada que pelo fascínio do seu enredo dramático e pelos mirabolantes efeitos pictóricos da coreografia, se transforma em um bailado. A história desenvolve-se a bordo de um navio que parte do Recife para Lisboa, na época das conquistas marítimas (1565), e que depois de cruentos combates e lutas dolorosas, chega, afinal, a um porto seguro.

Indumentária: característica de navegadores.

Coreografia: O auto da Nau Catarineta divide-se em três partes:

1.^a parte: Surge um navio sobre rodas, arrastado pelos marujos. Formam-se em filas, de braços dados, e balançam o corpo, como se estivessem a bordo. O Comandante da nau avista o emissário do navio dos mouros, que lhe traz intimação para que se renda. Recusa-se. Travam-se combate entre os dois navios. Vencem os cristãos e exigem que o filho do Sultão se converta ao Catolicismo, sob pena de morte. Ele, para não morrer, concorda em mudar de religião. Eis que chega o sultão e desespera-se ao saber que o filho se converteu. Amaldiçoa-o e suicida-se em seguida. Seu corpo é atirado ao mar.

2.^a parte: Esgotam-se os víveres da Nau Catarineta e grassa a fome entre a tripulação. O Capitão resolve tirar a sorte para decidir quem deverá ser comido, e o seu próprio nome é sorteado. Preparam-se para a execução e o Capitão manda o gajeiro, (que é o diabo, em figura de gente), ver se avista terra. O gajeiro galga o mastro, mas da primeira vez só avista sete espadas para matar o seu superior; este insiste, e finalmente o gajeiro informa:

“Já vejo terras de Espanha, / Areias de Portugal! / Também vejo três meninas / Debaixo dum laranjal.”

O comandante declara que são as suas próprias filhas e as oferece a ele se se salvar. O gajeiro, entretanto, exige como recompensa a Nau Catarineta. O outro responde que lhe dá todas as 3 filhas, suas terras, todo o seu ouro e prata, menos a Nau, demonstrando que é uma parte de si mesmo, como se fosse sua alma. Então, o gajeiro exige sua alma para levar para o inferno. O Comandante diz que sua alma pertence a Deus, e atira-se ao mar. Três anjos o salvam.

3.^a parte: Os marujos consertam as velas e realizam outras tarefas normais de bordo, enquanto cantam melodias ligadas às suas vidas aventureiras, de almas errantes. Sobrevivem a uma tempestade e a Nau quase vai a pique, mas é salva pela arrojada tripulação. Trava-se uma discussão entre o capitão e o piloto, lutam, e o último ferido, desfalece. Pedem a prisão do responsável. Mas, quando o Capelão vem para ministrar os sacramentos grita que ele ainda vive. A viagem continua e, afinal, a Nau Catarineta alcança seu destino. No desembarque, descobrem um contrabando dos guardas-marinhas que são presos e a mercadoria apreendida.

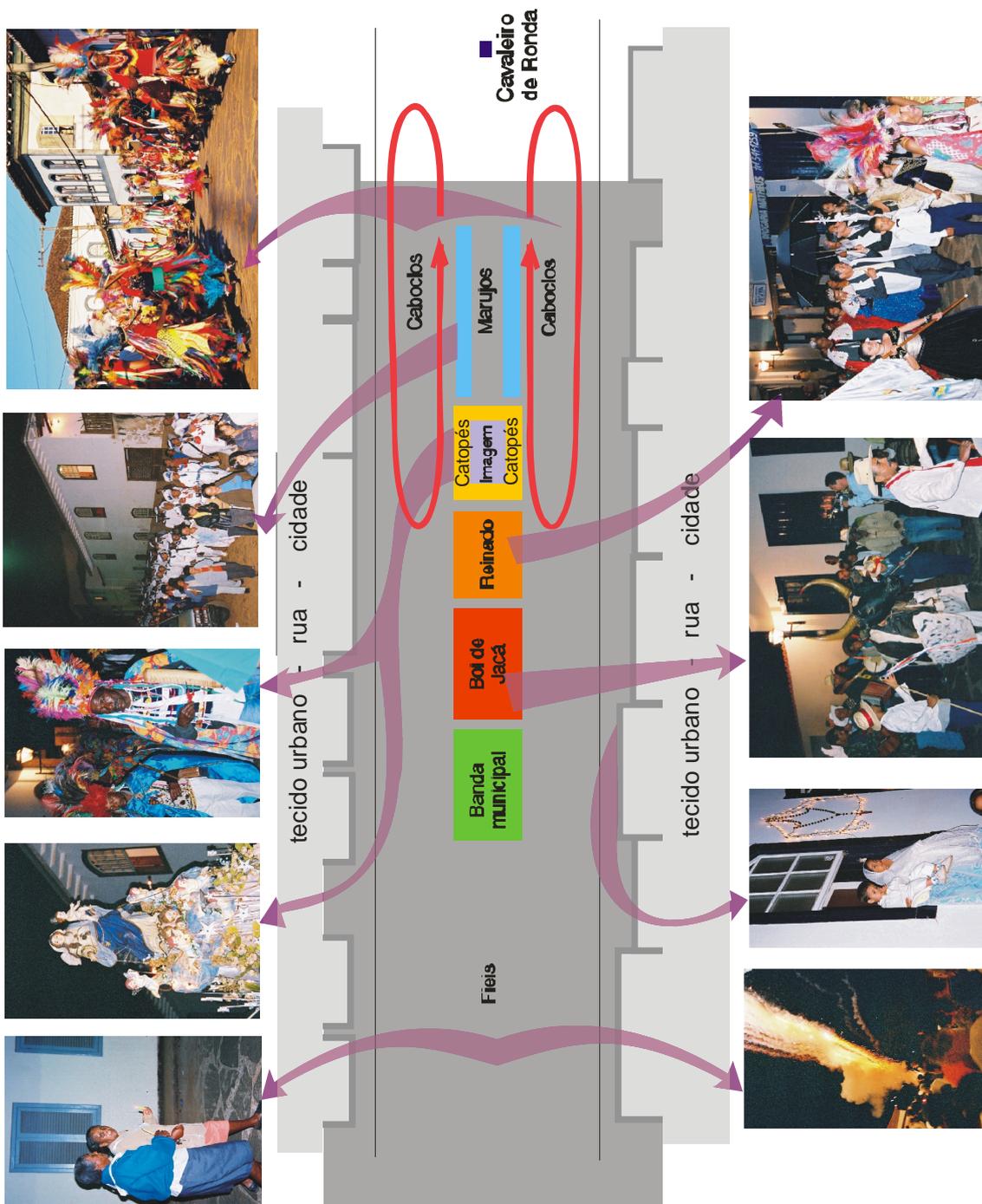


Figura 20 – Esquema gráfico da procissão do Rosário no Serro - Minas Gerais.

Os marinheiros cantam alegres e felizes, com o fim da jornada, depois das peripécias, nas quais a vida parecia chegar ao fim.

Disponível em publicação eletrônica na Internet, via WWW. URL:
<http://www.terrabrasileira.net/folclore/regioes/5ritmos/nau.html>
 Capturado em 31/01/2004.

cenas. Performances apresentadas são, por exemplo, a luta entre Caboclos e Marujos: a Resinga. Essa última é uma performance que trata da negociação do resgate de um membro de um dos grupos. A trama se resolve quando os grupos se reconhecem como iguais em fé, o que suplanta qualquer outra diferença em relação à etnia ou interesses de ordem econômica ou cultural.



Figuras 21, 22 e 23 – Refeições na casa de um dos Juizes da festa do Rosário. Foto 021: o Catopés consagra a mesa de doces; foto 022: os Caboclos consagram a mesa; foto 023: distribuição de doces para a população, Serro – Minas Gerais.

Junto a essas performances ligadas diretamente aos grupos citados na lenda da N.Sra. do Rosário, existe ainda um quarto grupo que começou a participar da festa durante o séc. XX e foi incorporado aos cortejos. Trata-se do Boi de Jacá – como denominado na região, diferente do Boi de Jaca, também encontrado na região de Minas Gerais – que monta um enredo dentro da tradição dos Bois brasileiros. Na versão encenada no Serro, o boi é sacrificado pelo dono a fim de evitar uma predição feita por um feiticeiro que dizia da morte do filho único que morreria pelos chifres do boi. O patrão, então, mata o boi, e joga a carcaça do

animal no terreiro. Então, a criança, brincando no terreiro, cai nos chifres e morre. Vem então o ritual para a ressurreição do boi, a fim de se reverter a morte da criança. Segundo o recolhido em entrevista, o fundo moral da história seria o inevitável do destino, e a irreversibilidade dos fatos.

Os textos são consagrados pela tradição e compreendem os cantos próprios de cada grupo e textos em versos, estes utilizados na Resinga. Nos almoços e momentos de descanso do grupo de Caboclos, foram observados velhos temas de desafios e canções de trabalho – visungos – abertas a improvisos e brincadeiras entre os participantes. Nas performances desenvolvidas nas ruas o mesmo não foi observado.

4.2 – Os participantes.

4.2.1 – As personagens

O universo de participantes não está restrito aos dançantes e às figuras do reinado. Participantes são todos aqueles afetados pelo folgado. Quanto aos dançantes, termo utilizado na região para designar os brincantes do folgado, muitos entraram nos grupos a fim de cumprir promessas à Virgem, por devoção pessoal ou por influência de familiares que participam ou participaram das congadas. O povo serrano é um povo muito comprometido com a manutenção dos seus grupos e com a disciplina exigida aos participantes. São regras a serem cumpridas: o cuidado com as roupas, restrição ao consumo de bebida alcoólica e presença nas missas e ensaios.



Figura 24 – Caboclos na dec. de 40”, Serro – Minas Gerais. Acervo do IPHAN.

Em função da constituição da população do Serro, hoje não se exige que os membros dos grupos sejam negros. Mas, a congada representa ainda uma

manifestação de consciência de grupo, quer seja em função da cor ou do grupo social de determinada localidade.

O público somente segue os grupos quando esses vão às casas dos eleitos para compor o reinado e durante as procissões do mastro e de N.sra do Rosário. Na ronda, circuito dos grupos pelas cidades, os grupos performam coreografias específicas e nunca contam com a participação de pessoas de fora. Os encontros com o público se dão somente nos locais marcados e no largo do Rosário.



Figura 25 – Caboclos. Coreografias dos “giros”; duas linhas, uma de cada lado. Ao centro os mestres do grupo, Serro – Minas Gerais

Dentro dos grupos existem hierarquias específicas. A caboclada, por exemplo, é dividida em Mestres, Motinadores e as filas. Os Mestres são: Caboclo Mestre e Pantalão responsáveis pela parte da frente da caboclada, Doutorzinho e Zé de Freitas ficam atrás, na parte posterior caboclada. Os Mestres são responsáveis pela harmonia do conjunto, comandam as coreografias e mantêm o andamento do ritmo. Os Motinadores são responsáveis pelas filas de Caboclos. São os segundos

na escala hierárquica. Em número de dois, são quem puxam as filas dos Caboclos. Existem ainda papéis específicos: o filho mais novo do chefe que é chamado de Caciquinho e as figuras de Papai-Vovô e Mamãe-Vovó.

Papai-Vovô e Mamãe-Vovó são figuras de mascarados que vêm fechando a caboclada. São os que mantêm um contato diferenciado com o público; figuras cômicas que assustam as crianças e brincam com as pessoas. Representam os senhores mais velhos, os mais idosos da caboclada. Dentro da dinâmica desenvolvida entre os grupos, essas duas figuras seriam membros do Catopês que entravam para o grupo dos Caboclos devido à idade. Usam máscaras para esconder o rosto. No ano de 2003 a Mamãe-Vovó portava uma máscara de borracha usada em festas de *Halloween*, vestido longo de chita e lenço amarrado na cabeça. Papai-Vovô usava chapéu máscara de tecido preto e pintada de vermelho no lugar da boca, com furos no lugar dos olhos e barba de pelo de animal.



Figuras 26, 27 e 28 – As figuras de Mamãe-Vovó e Papai-Vovô, Serro – Minas Gerais.

Os Caboclos apresentam personagens que têm nomes e funções que remetem aos da Nau Catarineta; no caso, Doutorzinho, Pantalão e as figuras de

Papai-Vovô e Mamãe-Vovó, particularmente essas duas últimas, que remetem às personagens de Vassoura e Ração, também mascarados.

Como adereços de mão usam um arco-e-flecha de madeira utilizado como instrumento de percussão. Têm ainda adornos de penas no pescoço, braços e pernas, além de um cocar de penas e mechas de fitas coloridas. Pintam o rosto com temas variados. São corações, listras, círculos. Usam também um saiote feito de papelão revestido de tecido e ornamentado com penas. A cor predominante é o vermelho.



Figuras 29, 30 e 31 – Mestre dos Caboclos (029 e 030). Em destaque o cocar e o colete. Foto 031 caboclo, Serro – Minas Gerais.

Da indumentária dos Caboclos, há que se destacar os coletes decorados. Esses coletes são usados por cima de camisetas e são montados com uma coleção de objetos coloridos e brilhantes das mais diversas procedências. São vidros coloridos, espelinhos, bijuterias, pequenos *biscuits* que vão sendo recolhidos e costurados nas fantasias e adereços, por vezes em um processo de anos.



Figuras 32 e 33 – Instrumentos musicais dos caboclos, Serro – Minas Gerais.

Os instrumentos utilizados pelo grupo são os arcos de madeira, sanfona e dois bumbos. Os chefes não batem flecha, ficam com o arco e a flecha empunhados. Só os usam para corrigir o andamento do ritmo, enquanto os membros das filas tocam.



Figuras 34 e 35 – “Resinga”. Em destaque a figura do “caciquinho”, Serro – Minas Gerais.

A Marujada usa uma roupa mais simples: calça branca, blusa branca e um gorro, também branco. Os chefes empunham espada e levam medalhas. Usam

chapéus estilizados de oficiais da marinha. São comandados por quatro chefes: Patrão, Contra-Mestre, Madigueira e Piloto, que usam espadas e possuem uniformes diferentes dos demais, iguais aos dos comandantes da esquadra portuguesa. Os dançantes levam os instrumentos: xique-xique, violão, flauta, agogô e tambores, geralmente seis. O filho mais novo do chefe na Marujada é chamado de Gajeiro e vai ao meio, junto com o chefe.

Cenas de lutas entre os oficiais fazem parte da performance dos Marujos. São duelos de espada entre os oficiais. Não existe um vencedor que venha a tomar o lugar um do outro, mas o tema do motim dos Marujos aparece como uma memória de autos marítimos antigos; a Nau Catarineta, quando do motim a fim de se tomar a comida do navio.



Figuras 36 e 37 – Figuras do Catopês. Foto 036, instrumentista e seu reco-reco. Foto 037 chefe dos catopês, Serro – Minas Gerais. Col. do autor.

Os catopês representam os negros e, historicamente, são caboclos em idade avançada. Seu uniforme é formado por capacete com penas de ema, capa de

chitão de várias cores, peito enfeitado com espelhos, bijuterias, colares e adereços. Seus instrumentos são o tamborim, a caixa de couro, o xiquexique e o reco-reco, entre outros. São obrigados a acompanhar o reinado, pois sem Catopês o reinado não sai. São comandados por dois chefes: o Mestre e o Contra Mestre; e desfilam sempre em filas, cantando seus cânticos durante a procissão. São o grupo mais misterioso, de contato mais restrito. São os menores em número de participantes. A hierarquia parece ser definida pelos instrumentos musicais. A formação do conjunto é feita em duas linhas – filas – em que vão os bumbos, depois os chocalhos e por fim os reco-recos. No meio vão os caixeiros. A indumentária se constitui em um cocar de penas e fitas coloridas, capas de chita, colete e diversos colares de contas coloridas. No mais, os integrantes usam calça e camisa. Somente os Caixeiros tem nas capas um diferencial: enquanto todos os membros usam tecidos estampados nas capas, os caixeiros usam capas lisas de cor clara. É o único grupo em que se comenta haver uma participação de religiosidade afro-brasileira declarada.

4.2.2 – O desempenho

O que se vê nas ruas do Serro é algo distinto da dualidade presente no teatro ocidental do teatro psicológico como aponta Patrice Pavis⁵⁶, em que existe uma pretensa dualidade entre corpo e espírito, corpo e rosto. Pelo contrário, não existe o binômio corpo e espírito, mente e corpo, emocional e mental. A ação se desenvolve tendo o corpo dos performers como um bloco, onde corpo e espírito estão em ação conjunta em função de uma energia a ser propagada de modo a se

56 Pavis, Patrice, o. cit.p – 270.

ficar “*sensível ao espetáculo, sobretudo como ação real (e não como produção de imagens, signos e metáforas). O corpo do ator, assim como o do espectador, é o corpo de um ser real e encarnado e não o de um espectador-modelo, abstrato*”.⁵⁷ A ação individual assume um caráter de timbre do momento em que, dentro da coreografia desempenhada pelo grupo, os movimentos de cada um assumem características próprias de cada sujeito. É um determinado impulso, um giro, um bater de pé. É um ritmo marcado pelos instrumentos de percussão e uma correspondente densidade de movimento. Essa densidade se propaga para a platéia pela ação do som percutido pelos participantes dos grupos. A manutenção dessas densidades é uma ação coletiva, não existe uma figura ou papel que venha a destacar um indivíduo em particular fora as figuras do Reinado. Mesmo as figuras de comando existem somente em relação ao coletivo do grupo cuidando para que o coletivo não desande. Somente na Resinga é que uma figura específica dos grupos assume uma voz, ainda assim, a voz que fala pelo grupo, não uma individualidade em cena. É importante perceber como essa relação se rebate nos grupos e na platéia, em como se constitui uma dialética entre todos os participantes, brincantes e público. As imagens representadas são potencialidades reconhecidas e se apresentam como “*interstícios topológicos, corpóreos e fantasmáticos*”.⁵⁸ Apresenta-se não como rompimento com uma realidade ordinária, mas a extrapola.

Esse tipo de relação que se estabelece entre performers e conteúdos insuspeitáveis tiveram amplo desenvolvimento e aceitação na estratégia católica do séc. XVI ao XVIII de entender a experiência mística como a mais eficiente maneira de ação contra a reforma protestante. Através das representações dos místicos, das visões, das aparições e de própria ação material dos santos na vida terrena pregava-

57 Idem p. 216.

se a impossibilidade de se experienciar Deus por meio do intelecto. A experiência do contato com Deus se dá pelas sensações despertadas por uma disciplina e devoção que marcam a deificação das almas. Especificamente falando dos métodos utilizados por Santo Ignácio de Loyola em seus exercícios de meditação, a contemplação ou composição mental do lugar – imaginar uma imagem detalhada –, consistia em imaginar um lugar, em detalhes físicos de modo que a recepção da imagem composta se fizesse tátil; a imagem deveria ser sensibilizada. A experiência do sujeito deveria ser fruída de modo tão marcante que fosse carregada por toda a vida a fim de que se estabelecessem parâmetros da ação devota e da ação ordinária.

4.3 – O cenário.

O elemento cenário aqui se desenvolve em dois níveis: num primeiro instante o próprio tecido urbano que se impõe pelas suas qualidades físicas; em um segundo instante, o cenário sugerido pelo enredo desenvolvido pelos grupos congadeiros e os subtextos das tradições acumuladas nesses folgedos que pontuam o espaço de forma absolutamente diversa do espaço ordinário, trazendo à tona significados inscritos na cultura, não materialmente construídos, mas que compõem a cena, interferindo no desempenho e continuidade da ação performática. Segundo a lenda do Rosário o cenário é composto por três elementos distintos: a faixa costeira onde a imagem foi encontrada; a floresta ou sertão em que se dá o deslocamento das tropas e, por fim, a cidade onde a imagem seria entronizada.

58 Idem p. 13.

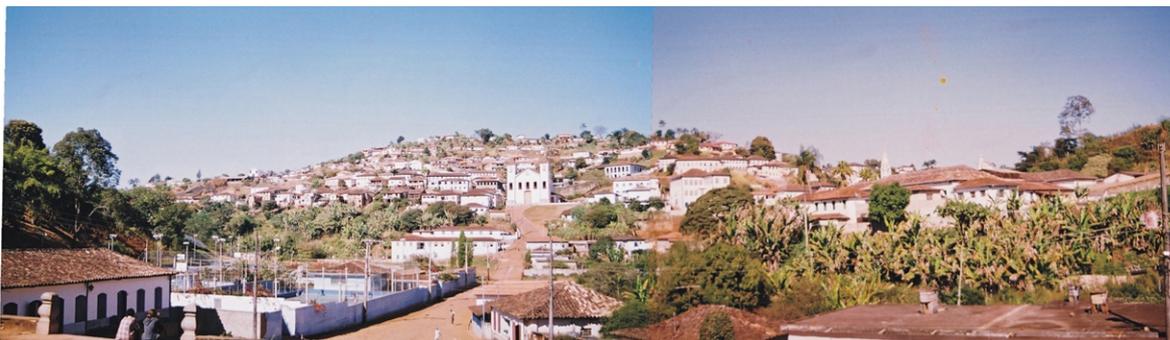


Figura 38 – Vista da Ig. Bom Jesus do Matozinhos

A cidade do Serro teve a sua formação decorrente dos assentamentos dos garimpeiros que correram para a região no começo do séc. XVIII. A cidade se divide em cidade alta e cidade baixa, sendo a primeira a mais recente. No seu princípio a cidade era dividida em arraiais próximos às lavras de ouro do ribeirão do Lucas. Dessa configuração se formaram as ruas e os largos da cidade seguindo o relevo da região.

A leitura das hierarquias viárias (vias primárias, secundárias e locais) não tem como índice a caixa da via, mesmo havendo variação entre cinco à sete metros de largura. São ruas de traçado irregular, todas calçadas com pedras.

O casario remonta à arquitetura do séc. XVIII e XIX, sendo poucas as construções realizadas no séc. XX, muito em função do tombamento da cidade ainda na década de trinta do século passado. O adensamento que ocorreu na região do centro histórico no séc. XX, pelas suas características plásticas, corresponde a uma ocupação de arquitetura vernácula: casas térreas em sua maioria, localizadas nas partes mais altas da cidade e distantes das áreas mais antigas. São exemplos dessa ocupação as áreas próximas ao largo do Rosário e nas proximidades do cemitério da cidade. Os terrenos variam muito em tamanho e forma. As edificações no centro histórico são, geralmente, sobrados construídos no séc. XVIII. Em relação

ao nível da rua não foi observado nenhum exemplo de edificação acima de dois pavimentos, apesar de fotografias expostas no edifício do IPHAN na cidade, mostrarem a existência de casarões de até três pavimentos no Arraial de Baixo.

Apesar de, pelas suas construções, mostrar ser um centro de grande atividade econômica no seu passado, o Serro é, hoje, uma cidade que concentra na sua região rural a base da economia do município. É também na área rural que a maior parte da população do município esta localizada. Hoje o principal produto do município é o queijo produzido na região. Na cidade a principal atividade é a moradia. O comércio está localizado, principalmente, na rua Antônio Honório Pires, a rua da prefeitura. Lá, em cerca de trezentos metros lineares, estão concentradas lojas de roupas, agências bancárias, restaurantes e serviços públicos. No centro histórico se encontra ainda uma santa casa e uma unidade da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, próxima à capela de Sta. Rita, com cursos de administração e direito.

No Serro os percursos são feitos a pé. Próximo à prefeitura existe uma certa concentração de carros e motos, mas no resto da cidade não foi observado volume de tráfego significativo. O principal meio de transporte interurbano são os ônibus interestaduais e intermunicipais.

O relevo da cidade e seus largos são os lugares onde as cenas e coreografias especiais se desenvolvem. O largo do Rosário é o principal palco. Lá os Caboclos apresentaram a Trança Fitas e a Trança Lenços ou Cipó. É o lugar onde se concentra mais gente. É próxima à feira montada e onde o relevo é mais visivelmente aproveitado nas performances. Na ladeira do Rosário se desenrola a Resinga e lá o cenário proposto pelo enredo é um lugar da costa brasileira onde existe uma fortaleza dos Caboclos e onde está atracada a fragata dos Marujos. Os

Caboclos se concentram no alto da ladeira e os Marujos na parte mais baixa. Como elemento de cena, um barquinho de madeira revestido de plástico é utilizado para a troca do Caciquinho pelo Gajeiro, motivo da embaixada.



Figura 39 – Vista da capela de Sta Rita

Danças tradicionais como a citada Trança Fitas são também executadas nas casas dos festeiros quando os grupos se apresentam na frente de algum membro do reinado. Também em ambiente fechado os Catopés realizam performances restritas aos participantes do reinado e membros da irmandade.



Figura 40 – Mapa do Serro; circuito do cortejo.

4.4 – Para quem tem olhos de ver: o encontro com as almas – duas temporalidades e dois planos de referência.

No Serro essa prática-tática vem a ser construída a partir de situações que estabelecem a ordem de relações entre os participantes e a festa. Momentos que vêm marcar a instauração dessa relação com a memória, com o invisível, com os ancestrais, são desenvolvidas e reafirmadas, primeiramente, com a celebração da Matina, que coincide com a prática da missa das almas, a primeira homilia do dia. Aí se estabelece o primeiro contato com a presentificação do invisível. A Caixa de Assovio encarna os gemidos dos negros que vêm pedir misericórdia à frente da igreja. Quando se abrem às portas para os ditos gemidos, adentram a nave da Capela do Rosário. Por um lado, elas vêm do purgatório das almas, por outro lado, elas atravessam a calunga grande, lugar dos antepassados africanos, dos mortos. São ainda as almas santas que já ascenderam do purgatório para instâncias de mais luz. Nossa Senhora do Rosário é a advogada de todos nós quando da morte de cada um – afirmação da Salve Rainha e da Ave Maria – e é sob a tutela das almas que a festa acontece. São as almas que a tudo vêm e que tudo ensinam. O campo do acaso, do fortuito, do sem-motivo, está suspenso. A partir do som da Caixa de Assovio que se tenha olhos para ver e ouvidos para escutar.

Na noite do sábado quando acontece o levantamento do mastro se inaugura o estado de alerta ao qual os corpos dos dançantes são submetidos durante toda a festa.

No Serro, acontece do mastro ficar no largo do Rosário e da bandeira ser buscada em cortejo pelos grupos de dançantes e pelos devotos que vêm participar da festa. A bandeira é uma moldura de cerca de 50x70cm que encerra uma

escultura da Virgem do Rosário (fig. 013 e 014). O caminho da procissão foi o mesmo da procissão da Virgem do Rosário. A saída do cortejo se deu no largo do Rosário e chegou ao centro educacional onde a bandeira estava sendo preparada. No ano de 2003, a bandeira foi enfeitada com papel colorido azul e branco na antiga escola Normal da cidade, atualmente centro de ensino secundário. Os grupos, sem as suas roupas de festa, entraram no prédio e receberam a bandeira com queima de rojões e durante o trajeto que a leva até o largo do Rosário muitos dos que acompanham o cortejo queimam fogos “chuva de prata” como se carregassem tochas.

No levantamento do mastro, os dançantes ainda não estão com suas roupas de festa, mas a partir da concentração dos grupos que saem do largo do Rosário em busca da bandeira para montar o mastro, os dançantes se submetem à disciplina corporal que a festa exige. Carregar o mastro, em diversas partes do Brasil, é um processo de iniciação quando, perante o grupo, um sujeito se eleva em relação a um estágio anterior. É quando o adolescente passa para a fase adulta, e esta passagem significa, entre tantas coisas, o fato de que este está apto a entrar em contato com o mundo espiritual. O mastro erguido é a materialização da ponte entre o mundo dos vivos com o mundo dos ancestrais e quem passa a ter este contato é, primeiramente, quem carrega o mastro e, depois, a comunidade.

Quando da chegada da bandeira ao largo do Rosário, os grupos de dançantes se reúnem para montar e fincar o mastro. O grupo de caboclos aproveita a situação para imantar os seus arcos tocando no mastro. Em vários locais do país, os devotos costumam tocar no mastro e pedir benção. Em Olivença, Bahia, lascas do mastro de São Sebastião são usados para remédios e beberagens. Em Pirenópolis, na festa do Divino, a tradição diz que o mastro escolhe os festeiros e

que sempre a bandeira aponta para a casa do escolhido. Provavelmente o comportamento dos Caboclos segue esse princípio. Depois do mastro erguido segue-se uma grande queima de fogos. Os grupos se recolhem para buscarem os representantes do reinado logo cedo, pela manhã. A partir desse momento serão dois dias de grande desgaste físico dos dançantes que vão começar suas atividades matinais, indo até à noite, se deslocando pela cidade várias vezes até finalizar sua rotina na procissão do Rosário.

Com o levantamento do mastro e a queima de fogos, está sinalizado para toda a região que é tempo de festa. A partir desse momento na cidade passam a coexistir o espaço urbano e o litoral onde é encontrada a imagem da Virgem. Os caminhos abrigam os perigos da mata e a capela do Rosário passa a ser em Salvador – na Bahia. Coexistem com os vivos, os antepassados, as almas e a própria Virgem do Rosário. A sua presença é confirmada pelo desempenho dos brincantes. A matéria é impermanência e o passado, ilusão do tempo. É a Virgem a origem da força e é das almas o mundo real.

5. – “Eu acho é pouco, eu quero é mais! Se não agüenta, por quê veio?” ou a imanência do corpo e a transcendência do limite no carnaval de Olinda.

5.1 – A cidade de Olinda

A cidade de Olinda, particularmente o seu centro histórico, e seu carnaval têm uma particular relevância devido à peculiaridade da sua espacialização e pelas influências advindas das antigas Irmandades do Rosário dos Homens Pretos. Dessas organizações subsiste ainda os maracatus nação e os maracatus rurais ou de orquestra. Comparada à do Serro, a festa em Olinda é absolutamente distinta na participação do público, e na forma como se desenrola a cena, a performance. No Serro a festa é um acontecimento que envolve uma população local, em Olinda o número de pessoas que se concentra no centro histórico faz com que a população da cidade se multiplique a ponto de comprometer as redes de infra-estrutura urbana. Para lá se deslocam turistas, tanto brasileiros como estrangeiros, e populares de toda região metropolitana do Recife. No Serro existe uma história a ser contada com começo meio e fim, em Olinda, dos antigos autos de Reis Congo, somente sobreviveu o cortejo. No Serro a religiosidade francamente afro-brasileira é dissimulada, em Olinda ela é exaltada, sempre reafirmada pela participação da população que canta e dança junto com os grupos que se apresentam pelas ruas. Essa participação, inclusive, distingue os grupos entre si. No Serro a festa manteve firme seu caráter religioso ligado a uma data dentro de um calendário de celebrações católicas, mesmo que regional. Os cortejos de Pernambuco foram deslocados para o carnaval, em decorrência da decadência dos auto de Reis Congo

nas capitais litorâneas a partir do séc. XIX e a forte tensão social entre brancos de origem européia e as populações de baixa renda, majoritariamente compostas por negros e seus descendentes. Testemunho dessa tensão é a proibição das manifestações da população negra e a forte repressão policial relatada nos documentos oficiais, boletins de ocorrência no final do séc. XIX e primeiras décadas do séc. XX.⁵⁹

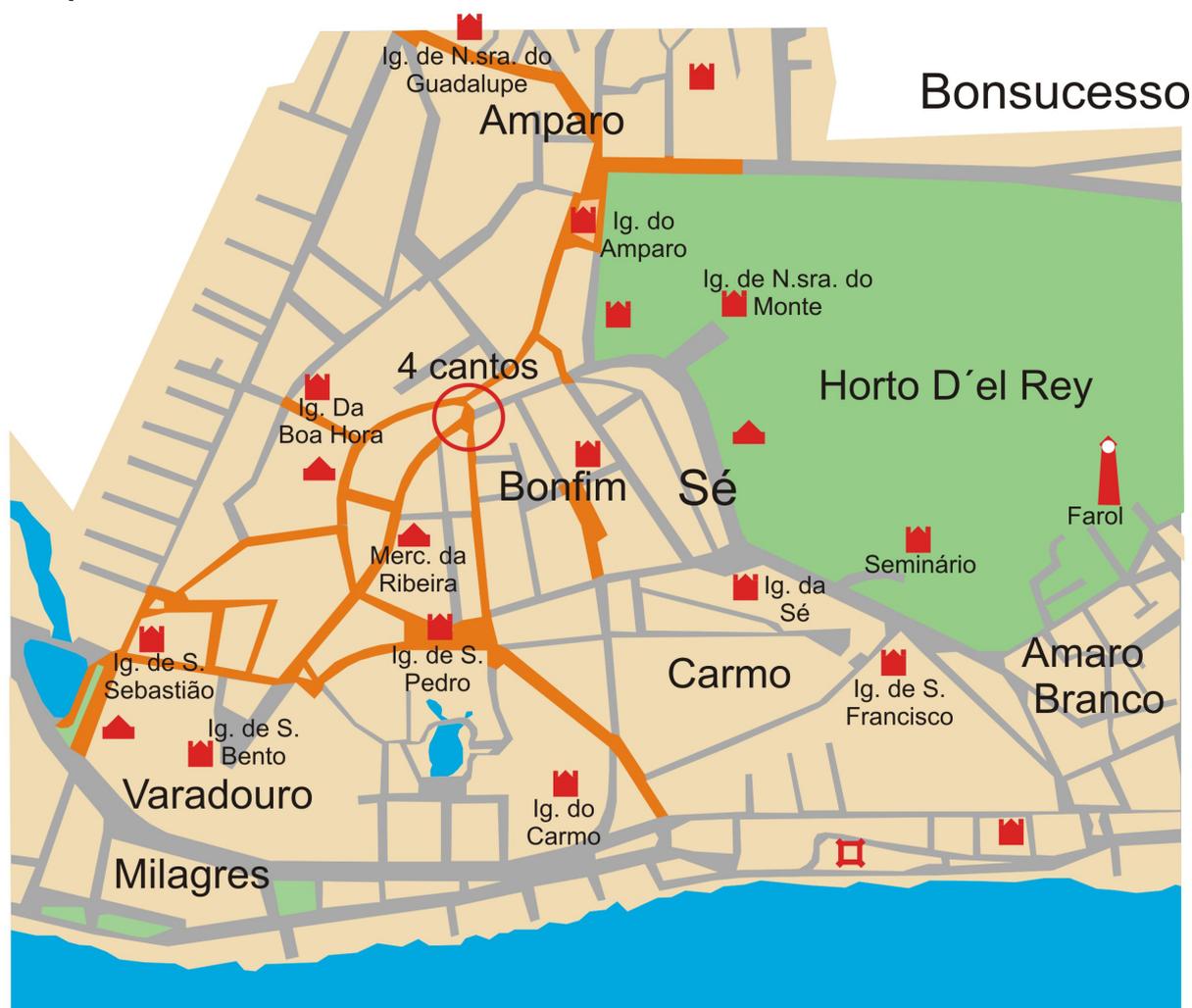
Olinda hoje é um município do grande Recife com cerca de um terço do seu território tombado pelo IPHAN e reconhecido pela UNESCO como patrimônio cultural da humanidade. O centro histórico também conhecido como cidade alta teve o começo de sua formação no final do séc. XVI e sua preservação como sítio histórico data da década de trinta do séc. XX com o começo das atividades da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN.

A cidade de Olinda, como também o Serro, tem um traçado irregular, segundo o modelo português pré-pombalino de ocupação territorial, e apresenta o formato tradicional de cidade alta e cidade baixa. O relevo é acidentado, composto por morros entre cursos de água fluvial e o mar. As caixas de rua variam de três a sete metros e são de difícil acesso a veículos automotores, ora pelo dimensionamento da via, ora pela inclinação do terreno. Foi um grande centro de escoamento de mercadorias até o séc. XIX. De grande importância no cenário cultural da capitania de Pernambuco, foi sede da primeira faculdade de direito e abrigou diversas ordens religiosas responsáveis pela formação de uma classe letrada ainda no séc. XVII. Elegante ponto de encontro da população do Recife até a

59 “Maracatu! Não precisa ser descrito, todos nós podemos falar de experiência, o maracatu é uma cousa infama, estúpida e triste! Estamos todos acordos, mas por quê consentimos nisto? Pois o povo (se é o povo, senão uma 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? Pois estamos ainda em estado de consentir que o maracatu continue a servir de termômetro a nossa civilização e aos nossos costumes? Isto não! Estamos em plena Abyssinia, não há dúvidas”. (A Província, 16/2/1877)

primeira década do séc. XX teve a sua orla urbanizada nos moldes do passeio público do Rio de Janeiro. Ainda nas primeiras décadas do séc. XX viu o seu património arquitetónico e urbano ameaçado pelas obras do porto do Recife. No bairro de Milagres, no início da orla, em dois momentos (1958 e 1963), perdeu uma fileira de casas para o mar e hoje tem outras tantas edificações ameaçadas, inclusive a histórica Igreja dos Milagres, cuja primeira capela foi construída no início do século XIX.

Mapa do Centro Histórico de Olinda



Área de maior concentração de foliões no carnaval

Figura 41 – Mapa do centro histórico de Olinda⁶⁰

60 Fonte: material de divulgação da Secretaria de Turismo da Prefeitura Municipal de Olinda.

O centro histórico é cercado por favelas e apresenta uma população de média e baixa de renda. Pelas restrições do tombamento que não permite reformas que descaracterizem as fachadas dos imóveis, não é uma área onde incida grande interesse imobiliário e pelas suas limitações – falta de infra-estrutura urbana e serviços, difícil acesso de veículos e problemas de transporte coletivo e de segurança pública – as propriedades tendem a permanecer nas mãos dos mesmos proprietários que as alugam à população.

O centro histórico tem como principal atividade o uso residencial e um comércio de pequeno porte, prestação de serviços e produção de artesanato e objetos de arte manufaturados. É uma área de intensa movimentação cultural suscitadas, por um lado, pelo fluxo de turistas e ações do governo municipal e estadual; por outro, pela concentração de uma população fortemente ligada às suas tradições musicais, de artesanato e religiosas. Na cidade alta e bairros limítrofes existe uma grande concentração de ateliês tanto de artistas populares como eruditos.

Dessa população boa parte se desloca da cidade nessa época para que os imóveis que habitam sejam alugados a grupos de turistas ou para evitar a confusão da festa. O aluguel das casas para turistas no carnaval é uma prática comum, mesmo porque a propriedade dos imóveis não é dos moradores que se vêem forçados pelos proprietários de quem locam o imóvel a sair de suas casas.

A posição da comunidade em relação ao carnaval é muito crítica em função do que a festa traz de prejuízo à cidade. Em uma semana, a população do centro histórico se multiplica acarretando problemas nas redes de infra-estrutura de água e esgoto local; o patrimônio arquitetônico é ameaçado pela ação dos foliões além do lixo acumulado nas ruas e praças.

Em termos físicos, o centro histórico de Olinda tem todo o funcionamento ordinário alterado em função do evento. Ruas são fechadas ao acesso de veículos; é instalada uma série de equipamentos de apoio à população – banheiros públicos, postos policiais, área de alimentação, valas de escoamento de água e esgoto, pontos de transporte coletivo. Áreas de estacionamentos pagos são montadas por particulares que aproveitam os terrenos baldios nas imediações do centro histórico. A cidade é dotada de um acréscimo temporário de rede de iluminação pública. Algumas áreas consagradas pela tradição, como é o caso da Ribeira, do largo do Amparo, dos Quatro-Cantos, da rua 13 de maio, o largo da prefeitura, o largo da Pitombeira, recebem uma decoração especial que varia segundo o tema escolhido para cada carnaval, ano após ano. Estas áreas são todas ocupadas pela multidão de foliões, do sábado à terça-feira gorda.



Figura 42 – Folião fantasiado de Boi.

Em Olinda, o carnaval é comemorado de dia. A noite somente algumas agremiações saem às ruas, como é o caso do “Homem da Meia-Noite”. A festa começa oficialmente no chamado sábado de carnaval, mas uma semana antes já existe no largo do Varadouro apresentação de artistas locais em palco armado pela prefeitura. No sábado anterior é o dia das “Virgens de Olinda”, tradicional bloco de travestis que tomam a rua do Sol com carros alegóricos e bandas de frevo e trios elétricos. A partir do sábado de carnaval as troças e blocos tomam às ruas disputando lugar com os foliões.

A programação da festa não é fixa. Existe a tentativa da prefeitura em estabelecer um itinerário das agremiações e grupos organizados, mesmo para a informação dos populares que se concentram em determinado local a fim de acompanhar seu bloco de preferência, mas funciona apenas como indicativo. Boa parte da programação do carnaval é estabelecida pela tradição. Por exemplo, na segunda-feira de carnaval é o dia dos “ensaboados”; é o dia em que os blocos de sujeitos saem. A brincadeira mais corrente é jogar água com sabão nos passantes como nos jogos de entrudo do séc. XIX. Nesse dia nenhum grupo que porte fantasias bem trabalhadas aparece em Olinda.

Na quarta-feira de cinzas, quando os turistas abandonam a cidade, é o dia em que a população local que passa o carnaval trabalhando sai em folia. É quando Dona Selma do Côco, famosa cantora de côco de Pernambuco, sai com o seu bloco. É a noite em que sai o “Segura a Coisa”, bloco pró descriminalização da maconha, muito festejado e sempre acompanhado de uma tensão entre foliões e a polícia local. É a noite do encontro de afoxés e maracatus na frente da igreja da Boa Hora para prestar homenagem à Dona Dá, figura tradicional do carnaval olindense e fundadora do “Mulher na Vara” e madrinha de inúmeros folguedos. É um dos mais

animados dias do carnaval, no entanto, não faz parte do calendário oficial de comemorações.



Figura 43 – Foliões e as fantasias de “burras”.

Nesses dias, toda lógica espacial utilizada no cotidiano da cidade se altera. A ocupação da cidade pelos foliões configura barreiras físicas móveis e dentro dessa realidade mutável é que se tem de lidar quando se pretende chegar de um lugar a outro. É uma época de aplicação de táticas de deslocamento em função das inúmeras configurações espaciais criadas pela multidão. Pelo movimento dos foliões, uma avenida pode se transformar em um beco sem saída em questão de minutos e vice-versa, de modo que não se tem garantido um percurso fixo.

Todas as coisas acontecem no movimento pela rua. Do conhecimento prévio da configuração da cidade e suas formas de funcionamento é exigido não somente uma manipulação de sua malha urbana – saber se localizar, ter em mente as possibilidades de combinação dos vários caminhos, perceber os sons das folias – mas um jogo de corpo especial para enfrentar a multidão, aproveitar os tempos das

músicas para se deslocar entre as pessoas, adaptar o corpo ao calçamento irregular e aos vários elementos imprevistos com que se depara.

A natureza desses “imprevistos” é tanto interna como externa. Além dos fatores externos de configuração espacial, conta a própria estrutura corporal de cada um, a ginga e a adaptabilidade de cada pessoa. Essa estrutura individual pode, ainda, ser alterada pelo uso de uma fantasia ou adereço. Existe ainda a reação de cada um ao calor, à bebida alcoólica, à alimentação. Todas essas variantes alteram a qualidade da experiência espacial e o carnaval pode acabar por ser uma provação.

É dentro dessa realidade que os cortejos de Reis Negros têm que se deslocar, sempre se adaptando a situações não previstas e mantendo sua unidade, seu conjunto. Diferente do que ocorre na cidade do Serro, Olinda se caracteriza pelo corpo-a-corpo travado entre o cortejo e os foliões. O desenvolvimento de uma cena tradicional em que se estabeleça uma relação ator-platéia espacialmente distinta somente acontece no largo de algumas igrejas como no largo da igreja de Nossa Senhora de Guadalupe, tradicional ponto de apresentação dos Maracatus e Afoxés. No mais, a luta entre os brincantes dos cortejos não é metafórica, é uma luta travada entre o grupo e os foliões que não preservam a deferência dos cidadãos do Serro.

5.2 – O carnaval de Olinda ou o mundo do avesso.

Carnaval do Recife

Meteram uma peixeira no bucho da Colombina
Que a pobre, coitada, a canela esticou!
Deram um rabo-de-arraia em Arlequim,
Um clister de sebo quente em Pierrô!

E somente ficaram os máscaras da terra:
Parafusos, Mateus e Papangus...
E as Bestas-Feras impertinentes,
Os Cabeções e as Burras-Calus...
Realizando, contentes, o carnaval do Recife
O carnaval mulato do Recife

(...)

Ascenso Ferreira

O carnaval é uma festa de inversão. O domínio de um estado de natureza, de não-civilização, do baixo corpo – os instintos, o sexo, a violência, a morte – travestido, burlesco. É uma época em que as convenções que norteiam a vida ordinária estão suspensas. O princípio de identidade pessoal não vale, a face está sob fantasias. As igrejas estão fechadas e os santos cobertos. Dentro do mundo cristão, é uma época em que não se tem a quem apelar. É tempo dos danados. Ao mesmo tempo é uma época em que o mundo se apresenta como encantado-encantador, apesar de toda danação.

Diferente do imaginário romântico e nostálgico do carnaval de bloco do Recife antigo, ligado a manifestações de uma classe média branca, o carnaval de rua é uma demonstração de truculência. Muito do que se participa é a afirmação de uma imagem guerreira ligada à figura dos caboclinhos, dos índios, das lutas entre mouros e cristãos, ou mesmo da violência decorrente do consumo de álcool e substâncias psicotrópicas e estimulantes pelos foliões. São muito distantes os

universos simbólicos, por exemplo, entre uma troça de rua e o Bloco das Flores; entre as brincadeiras de “a la ursa” e o Bloco da Saudade. É a diferença entre o entrudo e as batalhas de confete dos carnavais de salão do Clube Português.

As manifestações de truculência no carnaval caracterizam o cenário da travessia dos grupos populares. Exemplo dessa prática é, por exemplo, o “passo”, dança característica do carnaval pernambucano, é derivado da capoeira. Foi uma forma de dissimular a prática da luta proibida desde meados do séc. XIX. Os passistas de frevo no final do séc. XIX iam à frente dos blocos de sua preferência, a fim de se digladiarem com os passistas do bloco rival armados com esporas nos tornozelos. O nome Maracatu é também decorrente dessa tensão. Segundo a imprensa local de meados do séc. XIX era o toque de retirada frente à aproximação da polícia. Hoje essas manifestações de agressividade estão presentes na saída do Homem da Meia-Noite, o Segura a Coisa e o dia dos ensaboados, freqüentemente marcada por conflitos violentos.

Por outro lado, talvez pela presença dos indivíduos ligados aos cultos afro-brasileiros, o comportamento de uma certa parte dos foliões assume uma tônica devocional. Nesse sentido, das duas metáforas apresentadas anteriormente – “A paixão segundo G. H.” e o “Grande sertão: veredas” –, o carnaval é o grande sertão, que eventualmente se apresenta como vereda.

Em uma loa de um mestre de boi no carnaval de 1994, ouvi uma louvação ao deus pela proteção dispensada ao grupo; uma louvação pelas coisas bonitas que estavam ali; uma louvação pela graça de ver o que é bonito e não se ter pelo caminho o torpe, o torto, o engano e a loucura, imagens relacionadas ao carnaval. Era uma louvação à lucidez. Naquela situação percebi que, sob a aparente danação, sob a aparente brincadeira, existe a intenção de alguns em extrapolar, em

transcender. Existe uma predisposição a encontrar, no carnaval, o princípio transcendente das festas de mouros e cristãos – a iluminação na travessia obtida pela manifestação dos santos e anjos enviados para ajudar os cavaleiros em reconhecimento de seus méritos –, dos romances de cavalaria, em que a experiência de reprodução de elementos de uma realidade ordinária – a própria luta cotidiana – apresenta o extra-ordinário. Nesse sentido, o carnaval é a época de se experimentar o limite físico e psicológico e, em grupo, superá-lo. A experiência do carnaval, então, mais revela a verdade reprimida pela norma e liberta tensões sociais e simbólicas do que trabalha com conteúdos ficcionais. O carnaval amplia.



Figura 44 – Foliã do bloco de sujos “Gogó da Ema”.

A situação de superação física e psicológica anteriormente descrita envolve a todos os participantes dispostos a esse enfrentamento. Conheci muitos foliões que

mantêm rituais particulares no carnaval; ritos de passagem. No meu caso particular, em algum momento do carnaval me joga no meio de um bloco a fim de atravessar os Quatro Cantos em Olinda. Os Quatro Cantos é o ponto de maior tensão no carnaval. Faz parte de um percurso tradicional que vem do largo do Amparo e sobe para a Ribeira onde está o mercado dos escravos. É um cruzamento – encruzilhada – de ruas estreitas em que boa parte de tudo de mais violento acontece. É comum surgir um tiro, uma briga, uma correria da multidão. Quando se vem acompanhando um bloco e esse resolve passar por ali, o efeito da multidão é tal que não se tem mais controle dos movimentos; se é arrastado pela multidão. É uma situação de risco de morte. O que acontecerá não se sabe. Em dado momento se tem a plena sensação de não se ter controle do seu destino. Ou alguma coisa maior o sustenta, ou o sujeito sucumbe e é afogado no fluxo da multidão. É um batismo, e esse ritual tem eficácia até o próximo carnaval.

5.3 – Os maracatus

Em Pernambuco a presença da tradição de Reis Congo foi documentada desde a segunda metade do Séc. XVII, na Igreja do Rosário dos Homens Pretos em Recife. Assim como no Serro, as irmandades tinham o objetivo de prestar assistência e de zelar pela conduta dos irmanados no que diz respeito ao cumprimento das obrigações perante a igreja católica e na manutenção da ordem pública. O antigo cortejo, desaparecido desde antes da abolição da escravatura, era composto por batedores, acrobatas e músicos, o rei e a sua companheira, uma guarda de honra. Dirigiam-se até a Igreja, onde o vigário lhes impunha a coroa, logo após a missa. E, quando o rei voltava à rua, tinham início às homenagens, os comes-e-bebes, as danças, a ruidosa alegria com que os negros comemoravam o acontecimento.

Desde fins do séc. XIX, tanto em Pernambuco (maracatu e afoxés) como na Bahia (afoxé), o cortejo real passou a constituir um acontecimento carnavalesco, mantendo o rei e a rainha – depois extintos nos Afoxés – a guarda de honra, a banda de instrumentos de percussão, mas entoando cânticos de xangô e candomblé.⁶¹ Hoje saem às ruas os Afoxés e dois tipos específicos de cortejo de Maracatus; os Maracatus de Baque Virado ou Maracatus Nação e os Maracatus de Baque Solto, ou Maracatus Rurais.

61 Carneiro. Edison. **Desfiles e cortejos populares. Brasil Açucareiro.** Rio de Janeiro, agosto de 1969, nº 2, ano 40, v.70

Disponível em publicação eletrônica na Internet, via WWW. URL:
<http://www.jangadabrasil.com.br/revista/janeiro62/fe62001b.asp>

Esquema do cortejo da Procissão dos Passos (em 2001)

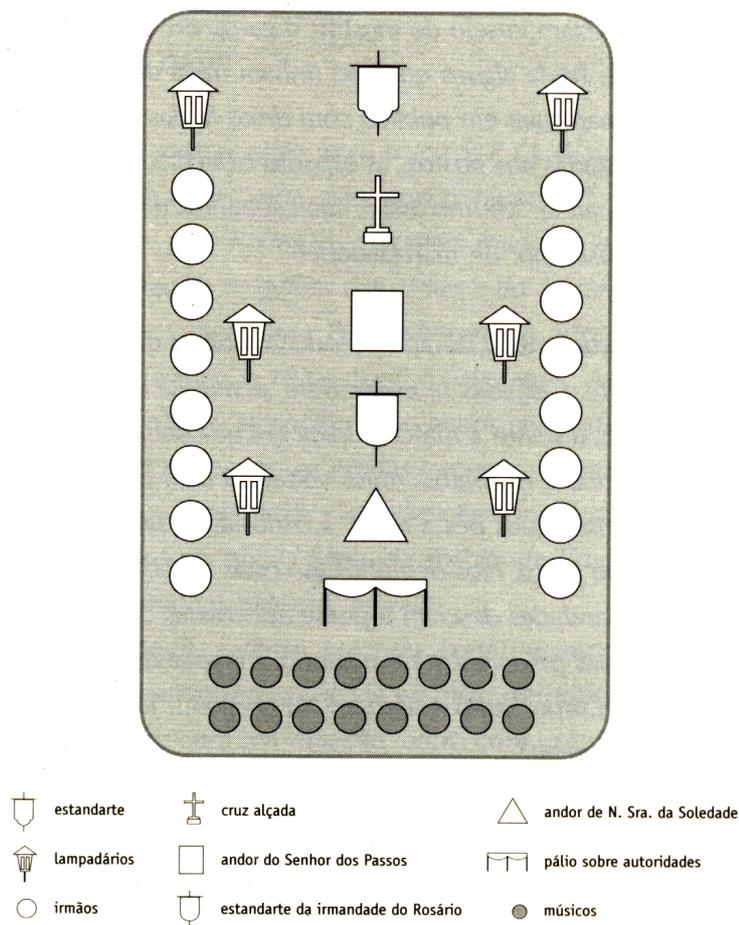


Figura 45 – Esquema de cortejo da procissão dos Passos.⁶²

Pelo contexto de sua formação e deslocamento das datas festivas, os cortejos de reis de Congo em Olinda assumem um caráter bastante diferente do que se vê no Serro. Se, no Serro, o cortejo obedece a um roteiro bastante pormenorizado, na Região Metropolitana do Recife, da qual Olinda faz parte, o que existe é um ponto de saída – a sede do maracatu ou terreiro – e um de chegada – geralmente o pátio de alguma igreja – onde coreografias e toadas específicas acontecem. Não existe mais um enredo, uma história a ser contada; cenas que se

⁶² Fonte: **Carnaval: cortejos e improviso**. Recife: Fundação Cultura da Cidade do Recife, 2002.

sucedem; somente existe o cortejo, a travessia de um ponto a outro, no molde das Entradas Reais⁶³ portuguesas.

Esquema do cortejo do Maracatu Leão Coroado (2001)

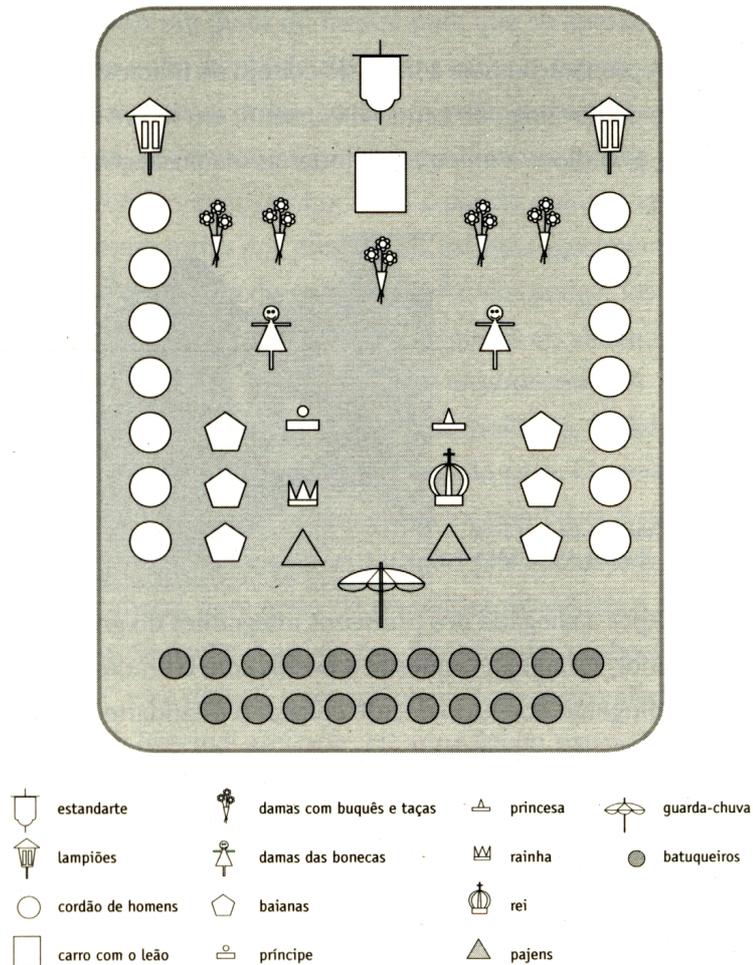


Figura 46 – Esquema de cortejo do Maracatu Leão Coroado.⁶⁴

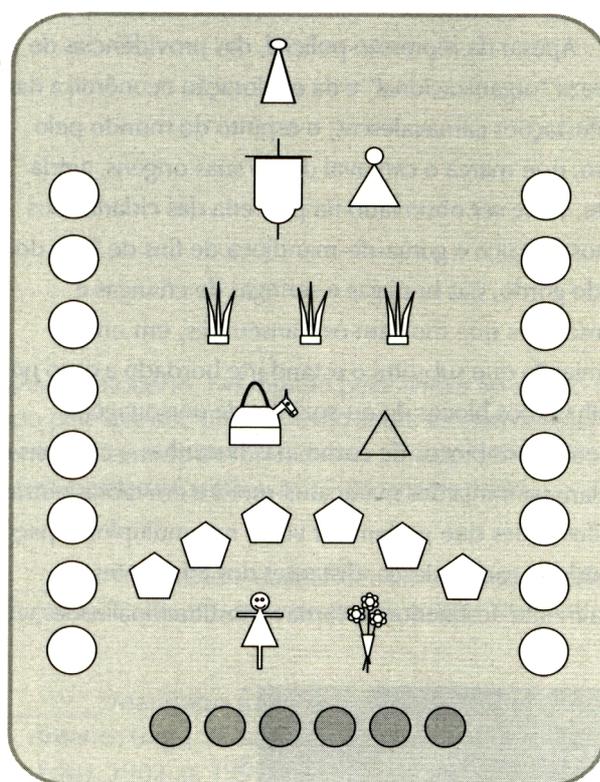
Roberto Benjamin no livro ***Carnaval: cortejos e improvisos*** comenta ter sido o modelo oficial português adotado nas comemorações civis e religiosas, únicas manifestações festivas admitidas nas ruas do Brasil colonial, a matriz da composição dos cortejos de Maracatus (fig. X, y e z). No entanto, cada saída do cortejo é uma aventura singular. A performance se desenrola em meio a improvisos, em um jogo

63 Costume da realeza portuguesa de cruzar em cortejo os portões das cidades e se dirigir a igreja matriz.

64 Fonte: idem.

de ação e reação com a platéia que, por vezes, não é amistosa e contrita como no Serro. O uso de pistolas de água e spray de neve artificial, muito utilizados nas ruas pelos brincantes, já afastou de Olinda o Bloco da Saudade no carnaval de 1995. Vários Maracatus Rurais que se reuniam no pátio da igreja de N.Sra. de Guadalupe em Olinda resolveram ficar somente nas cidades da zona da mata em represália aos fotógrafos que atrapalhavam a evolução das coreografias.

**Esquema do cortejo do Maracatu-Rural
Cambindinha (em 2001)**



- | | |
|--------------------------|--------------------------------|
| ○ caboclos de lança | ◡ baianas |
| ◡ estandarte | ◡ ◡ damas da boneca e do buquê |
| ◡ caboclos de pena | ● músicos |
| ◡ mestre tirador de loas | ◡ ◡ ◡ Mateus, Catirina, burras |

Figura 47 – Esquema de cortejo do Maracatu Rural Cambindinha.⁶⁵

⁶⁵ Fonte: idem.

Tradicionalmente o Maracatu de Nação tem como seguidores os devotos dos Cultos Afro-brasileiros. As personagens do cortejo são as figuras: rei, rainha, dama-de-honra da rainha, dama-de-honra do rei, príncipe, princesa, ministro, embaixador, duque, duquesa, conde, condessa, vassallos, damas-de-paço, porta-estandarte, escravo sustentando o pálio – espécie de guarda-sol ou chapéu-de-sol que protege o casal real sempre em movimento giratório –, guarda-coroa, corneteiro, baliza, secretário, lanceiros, um guarda-costas do grupo – o brasabundo – e percusionistas.⁶⁶ Figuras de animais, caboclos de pena, baianas e personagens sujos (Mateus, Catirina e burras) aparecem nos cortejos de Maracatus de Baque Solto, provavelmente influência de bumbas-meu-boi e cavalos marinhos.

Na mão das damas do passo vão as Calungas, bonecas que encarnam o axé dos antepassados do grupo e dos orixás – Iansã e Oxum. Em sua honra são cantadas, ainda dentro da sede, as primeiras loas, quando a Calunga é retirada do altar pela dama-do-paço e passa às mãos da rainha, que a entrega à baiana mais próxima e assim se sucede, de mão em mão até retornar novamente às mãos da soberana.

A música vocal denomina-se “toada”. O começo e o fim de cada toada é marcado pelo som de um apito. O tirador de loas é o cantador das toadas. A cada loa entoada, os integrantes respondem ou a repetem ao seu comando. O instrumental, cuja execução se denomina toque ou baque, é constituído pelo gonguê, tarol, caixa de guerra e zabumbas.

Os Maracatus de Baque Solto aparecem na primeira metade do séc. XX. Sua origem é controversa, mas se concorda que se trata de uma espécie de fusão de elementos dos vários folguedos populares que vêm às ruas das cidades próximas

⁶⁶ Cláudia M. de Assis Rocha Lima. Disponível em publicação eletrônica na Internet, via WWW. URL: <http://www.fundaj.gov.br>

aos engenhos de açúcar, tais como Goiana, Nazaré da Mata, Carpina, Palmares, Timbaúba, Vicência, durante o carnaval, com características e colorido próprio. O cortejo do Maracatu de Baque Solto diferencia-se primeiramente do Maracatu tradicional, pela ausência do rei e da rainha.



Figura 48 – Cortejo do Maracatu Rural.⁶⁷

A sua percussão é composta de ganzás, tarol, surdo, cuíca e gonguê. Acompanha um naipe de metais, que juntos, dão ao conjunto características

musicais próprias e bem diferenciadas dos maracatus tradicionais. A toada começa com o apito de comando do puxador e mestre do folguedo. O naipe de metais toca um tema simples até o momento da loa, quando o instrumental pára e só volta a tocar depois da resposta do grupo. O Maracatu desfila num círculo compacto, tendo ao centro o estandarte, rodeado por baianas, damas-de-buquê com ramos de flores de goma, boneca (calunga) de pano ou plástico e caboclos de pena. Rodeando este primeiro círculo vem o caboclo de lança, que se encarrega de abrir espaço na multidão, com seus saltos e malabarismos, com as compridas lanças de madeira enfeitadas com fitas coloridas, protegendo o grupo e as lanternas de papel celofane que, geralmente vêm representando o símbolo da agremiação⁶⁸.

A figura do caboclo de lança é a que recebe a maior atenção por parte dos populares. Sua indumentária é composta de uma lança de madeira com uma ponta fina e uma enorme cabeleira de papel celofane cobrindo o chapéu-de-palha, o rosto tingido de urucum ou por outras tintas, lenço estampado cobrindo a testa, camisas e calças de chitão, meiões e sapatos de lona, gola bordada e surrão. A gola de sua fantasia, feita em tecido brilhante, de cores vivas, é totalmente rebordada com vidrilhos e lantejoulas. A gola representa o maior orgulho e a vaidade do caboclo de lança, sendo fruto de todas as suas economias. O Surrão é como se fosse uma bolsa, é confeccionado em couro de carneiro, cobrindo uma estrutura de madeira, onde são presos chocalhos do mesmo tipo que se coloca em rezes de gado, sendo colocado na altura das nádegas, daí também chamar-se estas figuras de Bunda-alegre e Bunda-de-guizo, provocando um barulho forte que lembra a passagem de uma boiada quando da evolução dos caboclos de lança. Cada fantasia pesa em média 20 kg.

67 Fonte: **Rhodia, Projeto Cultural: Danças Populares Brasileiras**. 1989 p – 42; foto: Pedro Ribeiro.



Figura 49 – Caboclos de Lança na rua do Amparo, Olinda.

Os caboclos de lança são cercados de grandes mistérios. Tidos como caboclos de Ogum, muito se comenta dos ritos de iniciação dos caboclos de lança e caboclos de pena nos canaviais da região. A dieta especial de macaxeira sem sal e cachaça com pólvora é outro assunto que chama muito a atenção do público e ajuda a criar uma aura mística em volta dessas figuras. Nas evoluções feitas pelos caboclos, estes carregam um cravo à boca, o que segundo se acredita, sinaliza o estado de transe que é alcançado durante a performance.

Por ser uma obrigação de terreiro, a rotina dos Maracatus é muito intensa. Essa obrigação é prestada em homenagem às almas dos antepassados, como fica evidente no ritual da Noite dos Tambores Silenciosos, nas ruas do Recife antigo, quando os Maracatus e Afoxés da região metropolitana do Recife se reúnem na frente da igreja do Terço para homenageá-los. Esse ritual teve seu começo ainda no

séc. XIX e seu desenrolar culmina quando, à meia-noite, todos os tambores param de tocar e as luzes do centro do Recife antigo são apagadas em homenagem aos escravos mortos. Alguns minutos depois, sob o comando de um babalorixá escolhido, todos os tambores tocam ao mesmo tempo e os cortejos continuam.

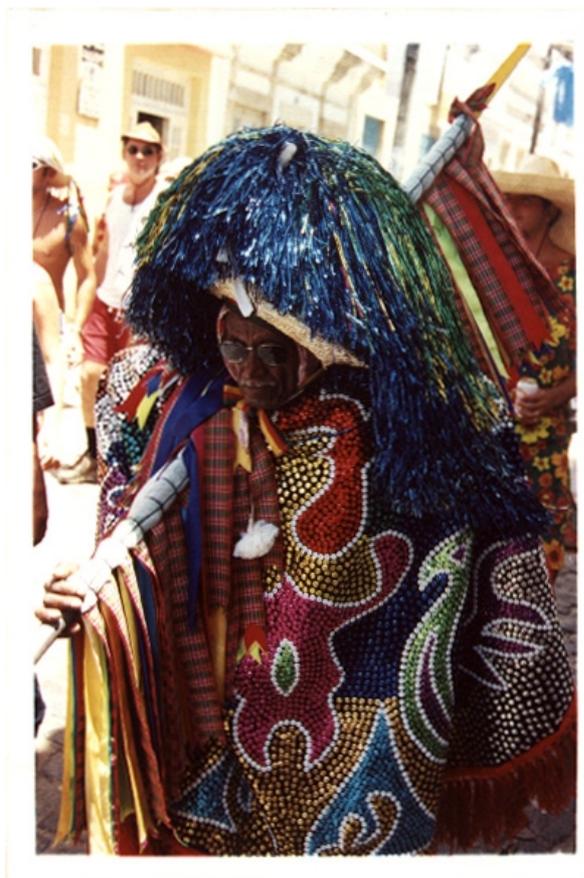


Figura 50 – Caboclo de Lança na rua do Amparo, Olinda.

A fim de se ter sucesso nessa travessia, os grupos de cortejos contam com um aparato ritual capaz de prepará-los. Na saída do cortejo são realizadas as “defesas” necessárias para espantar as confusões e os perturbadores. Na tradição popular nordestina, além de rituais, objetos reluzentes são utilizados nas fantasias com o mesmo fim de refletir o mal de volta a quem o mandou.

O ritual da retirada das calungas é um exemplo dessas defesas. A calunga, boneca de pano e madeira, dona do axé dos antepassados é de tradição angolana. Funciona como um Inkise e dessa energia participam todos os membros do grupo. E nessa viagem proporcionada por esse portal que são as calungas, Guerra Peixe dá a seguinte indicação do destino simbólico: Luanda, Aruanda, Aluanda⁶⁹ - *“imagem explícita de um espaço mítico, de uma África celeste, ao mesmo tempo individual e coletiva, subjetiva e objetiva, com que os adeptos se propõem entrar em contato”*.⁷⁰ Originalmente porto de embarque de escravos da região de Angola, Luanda se transmuta em uma instância espiritual que o cortejo torna co-extensiva ao espaço objetivo. Se Luanda é o ponto de chegada, o cortejo se dá na Calunga Grande, ou seja, na travessia do Atlântico, por extensão a terra dos mortos, dos ancestrais. As várias situações enfrentadas no caminho são carregadas dessa significação. Como drama, tem-se novamente a figura do auto marítimo, do drama da travessia. Diferentemente do Serro, no entanto, o drama é vivido na sua espacialização, melhor dizendo, na conquista do seu espaço, do seu trajeto. Nesse sentido a conquista desse espaço reafirma inclusive a sua carga simbólica, pois que indissociada do espaço objetivo é vivenciado de uma forma muito mais dramática que no Serro.

Diante das situações que o caminho impõe ao cortejo são utilizadas loas específicas, sinalizando para os brincantes as formas de enfrentar a multidão. No caso de Olinda, muitos dos foliões têm familiaridade com a linguagem utilizada pelos

69 Toada do maracatu Elefante recolhida por Guerra-Peixe para o livro **Maracatus do Recife**.

Princesa Dona Emília / Pra onde vai? - Vou passeá / Eu vou para Luanda, / Vou quebrá saramuná
Eu vou para Luanda, / Buscá miçanga pra saramuná / Vamos ver Luanda, ô miçanga / Chegô, chegô!
A bandêra é brasileira, / Nosso Rei veio de Luanda, / Ôi, viva Dona Emília, / Princesa pernambucana!
Quando eu vim lá de Luanda / Trusse cuíca e gougué / Quem brinca em Cambinda Estrêla, / Êste baque é da Guiné!

mestres de folguedos, de modo a que elementos da multidão também reagem às configurações que o cortejo vai tomando e facilitam a sua passagem. Alguns pontos específicos exigem coreografias distintas. Essa distinção acontece, no caso dos Afoxés, quando o grupo atravessa os Quatro Cantos de costas, em reverência aos Exus da encruzilhada. No caso dos Maracatus Rurais havia uma performance específica no pátio da igreja de Nossa Senhora de Guadalupe.



Figura 51 – Calungas do Maracatu Leão Coroado.⁷¹

O espaço objetivo acaba sendo demarcado pelos valores da tradição. A exemplo da encruzilhada, elementos não materiais podem demarcar objetivamente o espaço exigindo determinado comportamento, funcionando, inclusive, como barreira física. Na cidade de Catalão – GO, grupos de congado, assim como os Afoxés em

70 Carvalho, José Jorge de: **A tradição mística afro-brasileira**. Disponível em publicação eletrônica na Internet, via WWW. URL:<http://www.unb.br/ics/dan/Serie238empdf.pdf>

Olinda, têm o costume de atravessarem encruzilhadas avançando de costas. Segundo o que ouvi da comunidade local, esse comportamento se dá para evitar que o grupo “fique preso” na rua e não consiga sair. Caso aconteça, é necessário a presença de alguém com competência para liberá-los. Em Olinda o mesmo comportamento tem o significado de reverência a Exu, sem o qual o cortejo não anda ou enfrenta dificuldades.

O entendimento de uma barreira também é variável. Em Catalão, encruzilhada é o cruzamento de vias distintas: uma ferrovia e uma rua; uma ponte sobre o rio. Em Olinda, a encruzilhada é o cruzamento de duas vias principais, no caso observado, os Quatro Cantos. Mesmo o que se qualifica como barreira objetiva é um dado passível de interpretação e também os comportamentos daí decorrentes.

O caminho é dominado pelas almas, e diferentemente das festas em dia santo, no carnaval não se sabe a procedência de quem está na rua. Alguns cultos afro-brasileiros entendem que no carnaval as entidades de luz sobem e o plano terreno fica a mercê do todo tipo de influência. No entanto, as almas do purgatório têm livre trânsito entre o mais pesado dos ambientes sem que pertençam ou sejam influenciadas por ele. Esse é um dos sentidos de “o mundo pelo avesso”. Essa concepção da realidade transcendente faz com que se cubram os santos nas igrejas e que se silenciem os tambores nos terreiros de alguns cultos afro-brasileiros⁷². É, portanto, uma época de extremo cuidado. O perigo enfrentado na rua não é somente de natureza secular, mas também temporal. Nesse sentido, o que se enfrenta na rua

71 Fonte: <http://www.leacoroadado.org.br>

72 Na música Filhos de Gandhi - letra e música: Gilberto Gil – a tradição é questionada em função da beleza do cortejo. Os Orixás, então, mandam “descer pra ver”, ou seja, chegar à esfera terrena.

Omolu, Ogum, Oxum, Oxumaré / Todo o pessoal / Manda descer pra ver / Filhos de Gandhi
Iansã, Iemanjá, chama Xangô / Oxossi também / Manda descer pra ver / Filhos de Gandhi
Mercador, Cavaleiro de Bagdá / Oh, Filhos de Oba / Manda descer pra ver / Filhos de Gandhi
Senhor do Bonfim, faz um favor pra mim / Chama o pessoal / Manda descer pra ver / Filhos de Gandhi
Oh, meu Deus do céu, na terra é carnaval / Chama o pessoal / Manda descer pra ver / Filhos de Gandhi

é reflexo do que se enfrenta no invisível. Os ganhos e astúcias desenvolvidos em meio a improvisos e loas acabam por ensinar o reconhecimento de manifestações do invisível no mundo terreno e como influenciar essas manifestações em favor dos brincantes. O controle pessoal necessário para se suportar as situações apresentadas nas ruas acaba sendo a representação da conquista de uma iluminação. As interferências das almas no trajeto do cortejo dão a certeza ao brincante de sua influência na matéria. Com isso, as performances dos cortejos são também atos de contrição, cortejos penitenciais.

Assim como no Serro, o cortejo reafirma a presença dessas entidades, os Orixás, e dos antepassados. O enfrentamento dá a certeza ao brincante de que este está sob a proteção de alguma coisa além de si. Essas entidades são responsáveis pela constituição dos caminhos e têm a função de educar os indivíduos no sentido de uma descoberta interior, da descoberta de uma competência, de uma sensibilidade que o tornará mais preparado para reconhecer os fatos do mundo ordinário. É um aprendizado sobre o controle da dor, sobre o domínio da vontade, sobre o reconhecimento da beleza e sobre a interdependência entre os membros de uma comunidade.

6 – Conclusão

Inicialmente, o argumento aqui defendido é o da necessidade de uma análise do fenômeno espaço que verifique os significados culturais implícitos nos seus usos, pois somente a partir dessa compreensão dos fenômenos culturais existentes em determinada situação é que se terá uma aproximação das apropriações do espaço feitas por seus usuários. Para tanto se partiu de uma exposição do conceito espaço em momentos históricos específicos, e de áreas também específicas do conhecimento humano a fim de se demonstrar que, diferentemente do espaço neutro preconizado por modelos baseados na geometria, base do entendimento moderno do termo espaço, as manifestações populares aqui observadas demonstram que, além de uma configuração espacial baseada em um sistema de objetos, o fenômeno espaço é composto pela participação individual e coletiva. Essa participação compreende padrões colocados pela cultura de cada região, sua tradição, e implicam em uma gama de estímulos que extrapolam os limites do espaço objetivo.

Os instrumentos que apresento para tal análise passam pela compreensão das manifestações culturais em macro escala – o desenho das cidades – e em micro escala – as manifestações da cultura local. O material coletado foi analisado segundo as metodologias desenvolvidas pela história da cultura e por uma postura investigativa que implicou no contato direto e na vivência com as comunidades a serem pesquisadas. É de fato uma concepção que entende o fenômeno espaço como um evento específico de cada situação, o que implica dizer, que o mesmo lugar apresenta diversas espacialidades em tempos diversos. Muito diferente, portanto,

dos conceitos instrumentais desenvolvidos desde o renascimento, segundo os quais o espaço é submetido a preceitos matemáticos e atinge um caráter abstrato e universal, porém distante da apropriação e experimentação concreta dos seus usuários.

No entanto, a pesquisa desenvolvida apontou várias questões além dessa que o trabalho se propôs a ilustrar. Analisando as manifestações descritas no trabalho, o que se observa é a presença de uma noção de origem-destino que norteia tanto as manifestações quanto a organização dos grupos envolvidos. Essa noção trata os parâmetros de realidade de forma bastante particular até mesmo no que concerne à noção de corpo. Na bibliografia que utilizei os autores, na sua maioria, não trabalhavam conceitos de apreensão da realidade para além do primado da visualidade. Muito do que encontrei sobre o assunto corpo estava submetido à questões ligadas à imagem como, por exemplo, o corpo midiado e questões relacionadas à fotografia. Nesse sentido, boa parte da base teórica que está por trás dessa dissertação são estudos desenvolvidos pela obra de artistas plásticos como Hélio Oiticica e Lygia Clark em sua ênfase dada aos preceitos estabelecidos por Merleau-Ponty à respeito do corpo – unidade psicofísica total.

Por outro lado, muitos estudos das manifestações populares destacam o caráter político dessas dentro de um espectro de lutas de classe, o que faz com que as performances tenham seu significado deslocado do seu contexto ontológico para uma esfera sócio-política somente. O corpo é, então, entendido como índice como nas teorias jurídicas que entendem, por exemplo, que não existe crime sem corpo.

Muniz Sodré no artigo **“Corporalidade e liturgia negra”**⁷³ contextualiza o corpo dentro de uma perspectiva ontológica, relativizando as bases teóricas respeito

73 Sodré, Muniz: **Corporalidade e liturgia negra**, in **Revista do Patrimônio Artístico Nacional n.º 25**. São Paulo: IPHAN, 1997. p – 30.

desse assunto. Por exemplo, o autor comenta sobre a etimologia da palavra corpo e destaca o entendimento dado a esse termo pela cultura árabe. Segundo o autor, “a língua árabe dispõe para dizer ‘corpo’: *jassad* (corpo inerte); *jism* (corpo vivo, em movimento) e *daat* que é o ‘si corporal’, isto é, o corpo próprio enquanto componente fenomenológico da experiência singular do sujeito no mundo, irredutível à instância psíquica e à representação lingüística”. A partir dessa explanação, o autor estabelece as diferenças que marcam a relação corpo-mundo entre culturas de modelo eurocêntrico e “culturas diferentes” principalmente a cultura iorubá ou nagô-keto, entendida nesta dissertação como *bantho*. Do modelo eurocêntrico de percepção dos fenômenos se destaca a relação olho-cérebro, enquanto que em modelos como a cultura *bantho* existe um “investimento cultural nos sentidos” que funciona como “base cultural compartilhada pelo grupo social inteiro. (...) Um tipo que dá primado ao símbolo, ao invés do signo e da representação. (...) O símbolo, por sua vez, articula-se com a corporalidade e territorialidade”⁷⁴. Essa diferença persiste em parcelas das populações urbanas brasileiras e não são detectadas pelas instâncias de planejamento formada nas diversas faculdades e universidades do país, mesmo porquê o olhar acadêmico que se dá é eurocentrico.

Tanto no caso do Serro quanto no de Olinda, a experiência espacial compartilhada pelos grupos em cortejo projetam no espaço objetivo conteúdos que condicionam seus usos. Na verdade, os conteúdos projetados podem ter maior dimensão na vida dessas pessoas do que a sua configuração espacial, ou seja, do que os espaços objetivos, destituídos de significação ou somente vinculados a processos econômicos. Esses são conteúdos de memória, mas a vivência desses conteúdos não se constituem em exercícios destituídos de lugar no seu tempo

74 Idem, idem.

histórico, o anacronismo freqüente em grupos folclóricos que congelam a dinâmica das coreografias e músicas tradicionais em uma partitura a ser repetida, estancando seus desdobramentos criativos. A experiência vivida pelos brincantes ligados aos cortejos das irmandades do Rosário de Homens Negros está próxima do que eu entendo ser uma atualização dos conteúdos que deram origem aos grupos a que pertencem. É como se dentro de uma estratégia – a forma-performance dos folguedos – os vários momentos históricos fossem incorporados a eles. Nesse sentido a compreensão de memória acaba por ser uma prática original, imanente, direcionada ao futuro, diferente da memória-reminiscência ligada à celebração do passado – datas cívicas ou “nomes de ruas” – ligadas a um contexto ideológico que, eventualmente, não tem eficácia junto ao público.

Esse sentido de imanência, mesmo nas comunidades estudadas, não é algo claro ou consciente. Quando essas experiências são ligadas a conteúdos de formação de identidade, à “memória”, e destacam ícones como o Zumbi dos Palmares, as formas de manipulação de conteúdos ideológicos se assemelham às estratégias de formação de identidade oficial que destacam figuras como o Duque de Caxias ou Getúlio Vargas. No entanto, esses mesmos conteúdos sofrem um deslocamento quando se percebe a presença de elementos cuja formação étnica é distinta, como nos grupos de Congo do Serro onde há a presença de tipos étnicos distintos como, por exemplo, nos descendentes de brancos que apresentam fenótipos característicos dos “brancos”. No entanto, quando se trata de experienciar a imanência da *Travessia*, de trabalhar conteúdos corporais comuns aos grupos, os conteúdos ideológicos que visam ligar o presente a uma origem, são dissolvidos: o que interessa é a compreensão da materialidade, da constituição da realidade nos seus vários planos: o corpo, o território, os valores do grupo e os antepassados

responsáveis pelo cultural do grupo. As dicotomias entre corpo e espírito, razão e emoção, presente e passado são colocadas à prova em uma experiência corporal e os conteúdos daí apreendidos adquirem o valor de realidade distante de estruturas menos imediatas como as instituições, estados nacionais, corporações ou mesmo a memória oficial formada com valores, por vezes, estranhos aos grupos.

Quando o Candomblé Angola instaura em terras brasileiras o culto aos caboclos é porquê existe a compreensão de que são eles os donos da terra, é deles o conhecimento do território, é deles o acervo cultural a que se deve recorrer para se instalar. É, então, instaurado um novo ponto de origem. A inserção de figuras urbanas nas figuras de malandros e prostitutas como Exus e outro ponto de origem a fim de integrar os grupos a novas realidades territoriais e formas sociais de organização. Dentro de um esquema de estratégias definido – os enredos de performance – elementos táticos vêm a ser incorporados fazendo da memória uma prática propositiva, de atualização, de reconfiguração.

A relação com a memória não segue um esquema de contemplação, não é a imagem o veículo da experiência, mas o corpo na imanência de seus processos constitutivos. Mesmo o corpo não é o corpo dissecado dos médicos e das ciências biológicas, mas um corpo que encerra elementos como o tempo, o imaginário, o território de origem. É um corpo que tem seus movimentos constituídos à imagem e semelhança de seu território, urbano ou rural.

BIBLIOGRAFIA

SOBRE CULTURA POPULAR E BRASIL COLÔNIA E IMPÉRIO

Cadernos de Folclore: Depto. De Assuntos Culturais e Fundação Nacional

de Arte:

n.º 4 – DANTAS, Beatriz G. *Taeiras*. Rio de Janeiro, 1976.

n.º 7 – LODY, Raul Giovanni. *Afoxés*. Rio de Janeiro, 1976.

n.º 9 – DANTAS, Beatriz G. *Dança de São Gonçalo*. Rio de Janeiro, 1976.

n.º 12 – NEVES, Guilherme dos Santos. *Tucumbi*. Rio de Janeiro, 1976.

n.º 14 – DANTAS, Beatriz G. *Cheganças*. Rio de Janeiro, 1976.

n.º 18 – BENJAMIN, Roberto. *Congos da Paraíba*. Rio de Janeiro, 1977.

n.º 25 – PIMENTEL, Altamar de Alencar. *Barcas da Paraíba*. Rio de Janeiro, 1978.

n.º 26 – BENJAMIN, Roberto e TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. *Cambindas da Paraíba*. Rio de Janeiro 1978.

n.º 28 – BRANDÃO, Theo. *Quilombos*. Rio de Janeiro 1980.

n.º 32 – RIBEIRO, M. de Lourdes Borges. *Moçambique*. Rio de Janeiro 1981.

Conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade do Serro – MG Sítio Urbano Registro no Livro das Belas Artes; Vol: 1, Folha: 006, Inscrição: 025, Data: 08/04/1938 <http://www.iphan.gov.br/bancodados/benstombados/mostrabenstombados.asp?CodBem=1445>

AMORIM, Maria Alice: *Carnaval: cortejos e improviso*. Recife: Fundação Cultura da Cidade do Recife, 2002. p 32.

ANDRADE, Mário de: ***Danças dramáticas do Brasil (tomo II)*** – edição organizada por Oneida Alvarenga 2ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982

ARAÚJO, Emanuel: ***O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial***. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1997.

AVERINE, Ricardo: **Tropicalidade do barroco**. in, AVILA, Affonso (org.). Barroco: teoria e análise. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Mineração, 1997.

ÁVILA, Affonso: **O lúdico e as projeções do mundo barroco II - áurea idade da áurea terra**. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

BARRETO, Paulo Tedim: **Casa de câmara e cadeia**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 26; Ministério da Cultura – IPHAN, 1997.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues: **A festa do santo de preto**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore; Goiânia: UFGO, 1985.

CERTEAU, Michel de: **A Invenção do Cotidiano: 1. Artes do fazer**. -Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CALMOM, Francisco: **Relação das Faustíssimas Festas**. Rio de Janeiro: Edições FUNART, 1982.

CARDOSO, Antonila da França: **Nosso vale... seu folclore beira-rio**. Brasília: Tresaurus, 1985.

CASCUDO, Câmara: **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A. sd.

FABBRINI, Ricardo Nascimento: **O espaço de Lygia Clark** – São Paulo: Atlas, 1994.

FILHO, Melo Moraes: **Festas e tradições populares do Brasil**. Brasília: Senado federal, Conselho Editorial, 2002. (Coleção Biblioteca Básica).

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães & Edmilson Almeida Pereira: **Negras Raízes Mineiras: Os Arturos**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2000.

JANCSÓ, István; KANTOR, Íris (orgs): **Festas: cultura e sociabilidade na América portuguesa (vol. I e II)**. São Pulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001 – (Col. Estante USP – Brasil 500 anos, v. 3)

LARAIA, Roque de Barros: **Cultura, um conceito antropológico**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

LUCAS, Glauro: **Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

LUNA, Francisco Vidal: **Minas Gerais: Escravos e senhores – análise a estrutura populacional e econômica de alguns centros mineratórios (1718-1804)**. São Paulo, Publicado para o Instituto de Pesquisas Econômicas pela Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas, 1981. Disponível em publicação eletrônica na Internet, via WWW. URL: <http://demografia.tripod.com/paco.htm>

MACHADO, Francisco de Ambrosio Pinheiro: **Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004 (col. Humanistas Pocket).

MACHADO, Lourival Gomes: **Barroco Mineiro**. 4ª ed - 1ª reimpressão. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

MARTINS, Leda Maria: ***Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá.*** São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MEYER, Marilise: ***Caminhos do Imaginário no Brasil,*** São Paulo – Edusp 1993.

MARTINS, Saul: ***Folclore Brasileiro: Minas Gerais.*** Rio de Janeiro: MEC-SEC: FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore; Belo Horizonte, UFMG, 1982.

PAVIS, Patrice: ***A análise do espetáculo.*** – 1ª ed. – São Paulo: Ed Perspectiva, 2003.

_____: ***Dicionário de teatro.*** – 2ª ed. – São Paulo: Ed Perspectiva, 2005.

PEIXE, Guerra: ***Maracatus do Recife.*** São Paulo: Ricordi, 1958.

PRANDI, Reginaldo: ***Mitologia dos Orixás.*** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRASS, Luciana: ***Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia.*** Porto Alegre: Editora UFRGS, 2004.

PUPPI, Marcelo. ***A nova história do século XIX e a redescoberta da dimensão imaginária da arquitetura.*** Disponível em publicação eletrônica na Internet, via WWW. URL: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq058/arq058_02.asp

REAL, Katarina: ***Eudes, o rei do maracatu.*** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2001.

ROCHA, Agenor Miranda: ***As nações Kêtu: origens, ritos e crenças. Os acdomblés antigos do Rio de Janeiro.*** 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2000.

SETE, Mestre Bola: ***A capoeira angola na Bahia.*** 2ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

SODRÉ, Munis: ***Corporalidade e liturgia negra.*** In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 25; Ministério da Cultura – IPHAN, 1997.

SOUZA, Marina de Mello e: ***Reis Negros no Brasil Escravista: história da festa de coroação de Rei Congo.*** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

PANFLETOS E IMPRESSOS

- **Festa de Nossa Senhora do Rosário -Textos e história de: Pedrina de Lourdes Santos e Heloísa Helena Maurício.** Oliveira, MG: Gáfica e editora Santa Cruz, agosto 1997.
- **Revista Histórica do Serro - Edição comemorativa dos 300 anos de descoberta das Minas do Serro do Frio, hoje cidade do Serro. 1702-2002. Mãe Criadora do norte de Minas.** Serro: Tipografia Serrana, 2002.

CALENDÁRIOS, FESTAS E FOLGUEDOS - SITES.

- Festas Incluídas no Calendário Turístico Oficial da Embratur ICCA DATA [International Congress and Convention Association]
<http://www.aquaforte.com/antropologia/festaabrasileira/Embratur.html>
- Calendário de festas em minas - <http://www.setur.mg.gov.br>
- Congos ou congadas -
http://www.ciabolademeia.hpg.ig.com.br/cultura_popular_do_sudeste/congo_ou_congada.htm
- Folclore Sergipano - <http://www.viajesergipe.com.br/cultura.php>;
- Folclore Alagoano, litoral norte. -
http://www.coisasdealagoas.com.br/map_cult_lit_norte/conclusao.htm
- Mapeamento cultural da Bahia - <http://www.irdeb.ba.gov.br/mapeamentocultural.htm>
- Jangada Brasil - <http://www.jangadabrasil.com.br>
- Sobre a Nau Catarineta
<http://www.terrabrasileira.net/folclore/regioes/5ritmos/nau.html>
- http://www.cidadeshistoricas.art.br/serro/sr_his_p.htm

CD'S E LONG PLAYS

Encarte "Musica do Brasil" CD 01 Abril Entretenimento s/d.

Cd Batuques do Sudeste – Documentos Sonoros Brasileiros Acervo Cachoeira! 2 Coleção Itaú Cultural s/d

Chico Science e Nação Zumbi. Da Lama ao Caos. Selo Chaos.

CD Jongo da Serrinha; Grupo Cultural Jongo da Serrinha, 2002.

SOBRE ARTE, URBANISMO E NEOCONCRETISMO.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna - do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia de Letras, 1992.

_____.: História da arte como história da cidade. Trad. Píer Luigi Cabra, - 4ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1998. (Coleção A)

BACHELARD, Gaston: *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos).

BATAILLE, Georges: *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. – 1ª ed – São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas).

CAMPOS, Heleniza Ávila: *Territorialidades do Carnaval em Áreas Centrais: a experiência do Recife (PE)*, in Anais do IX Encontro Nacional da ANPUR (Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e regional) 2001.

_____: *A conservação dos conjuntos históricos em áreas centrais urbanas a partir do uso de seus espaços públicos abertos: um recorte no centro expandido da cidade do Recife*. Mestrado em Desenvolvimento urbano - UFPE, Recife, 1995.

CHARTIER, Roger: *Formas e sentido. Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Campinas, SP: Mercado das Letras; Associação de Leitura do Brasil (ABL), 2003.

_____: *Cultura escrita, literatura e história: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre, Anaya, Jesus Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit*. Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

_____: *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74/ org. Luciano Figueiredo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

COUTINHO, Evaldo: *O espaço da arquitetura*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DIDI_HUBERMAN, George: *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Devant le temp*. Paris: Les Édition de Minuit, 2000.

DURAND, Gilbert: *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad. Renée Eve Lévié. 2ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

FABRINI, Ricardo Nascimento: *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.

FAVARETO, Celso Fernando: *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EdUSP, 1992.

FRANCASTEL, Pierre: *A realidade figurativa*. 2ª ed. São Paulo: Editora perspectiva, 1993.

GADAMER, Hans-George: *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*; Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. p – 161.

_____: *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. – Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

JACQUES, Paola Berenstain: *Estética da Ginga – a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro – Casa da Palavra 2001.

JAMESON, Fredric: **Pós-Modernismo: a lógica do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

JENCKS, Charles: **Movimentos Modernos em Arquitetura**. Lisboa: Edições 70, 1992.

KRAUSS, Rosalind E: **Caminhos da escultura moderna**. Trad. Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice: **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).

_____. *Merleau-Ponty, vida e obra. Textos Seleccionados; coleção Os Pensadores*. Consultoria: Marilena Chauí. 2ª Ed. São Paulo: Abril S.A. Cultural, 1984.

MILLET, Mária Alice: **Lygia Clark: Obra-Trajeto**. São Paulo: EdUSP, 1992.

OITICICA, Hélio: **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PALLAMIN, Vera M.: **Arte urbana – São Paulo: Região Central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

SALOMÃO, Wally: **Hélio Oiticica, qual é o Parangolé?**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

SÁNCHEZ, José A. (organização): **La Escena Moderna - Manifiesto y textos sobre teatro de la época de vanguardias**. Madri: Ediciones Akal, 1999.

SANTOS, Milton: **A natureza do espaço: técnica e tempo; razão e emoção**. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

VALLADO, Armando: **Iemanjá, a grande mãe africana do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

ZEVI, Bruno: **Saber ver a arquitetura**. 5ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1996 (Coleção A)

Coleção “Os Pensadores: Benjamin, Horkheimer, Adorno, Harbemas” vol. 47- São Paulo: Abril, 1980..

Revista Caramelo nº 7. São Paulo: Edusp, 1995.

CATÁLOGOS

- Arte en Iberoamérica 1820-1980 - Ministerio de Cultura (Espanha), 1990.
- Modernidade - Arte Brasileira do Séc. XX - Ministério da Cultura e Câmara de Comércio Franco-Brasileira de São Paulo, 1988.
- Arte Construtiva no Brasil – Coleção Adolpho Leirner.
- Arte da África, Centro Cultural Banco do Brasil e Museu Etnológico de Berlim. 2004.

- Rhodia, Projeto Cultural: Danças Populares Brasileiras. local:?. 1989

SITES

Itaú Cultural - <http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/>

ABIB, Pedro Rodolfo Jungers. Roda de capoeira angola e a força do canto do poeta - uma abordagem sobre a noção da circularidade do tempo.
<http://www.iuperj.br/lusofonia/papers/Pedro%20Abib.pdf>

DA SILVA, Lázaro Francisco: Carlos Magno, Imperador do Brasil.
<http://www.ya.com.br/free/cavahada.html>, 2002;

FUNES, Eurípedes Antônio. Otille Codreau e os Mocambeiros do Baixo Amazonas.
Universidade Federal do Ceará – Brasil euripedes@mcanet.com.br

OSTHOFF, Simone. Lygia Clark and Hélio Oiticica: A Legacy of Interactivity and Participation for a Telematic Future - <http://mitpress2.mit.edu/e-journals/Leonardo/isast/spec.projects/osthoff/osthoff.html>

HANDLER, Jerome S. e JR., Michael L. Tuite: ***The Atlantic Slave Trade and Slave Life in the Americas: A Visual Record***. <http://hitchcock.itc.virginia.edu/slavery/index.html>

Do site www.jangadabrasil.com.br foram utilizados os seguintes textos:

ABREU, Martha. ***Festas religiosas no Rio de Janeiro: perspectivas de controle e tolerância no século XIX***. in, *Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 14, 1994.*

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis.**

KOSTER, Henry: ***Viagens ao nordeste do Brasil - Eleição do Rei Congo -Pilar, Itamaracá, 1814;*** in CARNEIRO, Edison. Antologia do negro no Brasil

ANEXOS

Entrevista com o Múcio.

Dia 04/07/2003 sexta-feira, por volta de meio dia e meio.

Conversávamos, em uma loja chamada “Tipografia” – um sobrado onde, de fato, funcionava, e ainda funciona, uma tipografia desde o começo do século XX. No primeiro andar do sobrado funciona uma loja de artesanato da região – sobre as festas tradicionais da cidade. Quando comecei a gravar, estávamos comentando da festa do Divino que havia acontecido umas duas ou três semanas antes da Festa do Rosário. O Múcio é um menino de quatorze, quinze anos que trabalha como vendedor na loja. Ele faz parte de um programa da prefeitura que viabiliza emprego para menores carentes que freqüentam a escola.

S: O que é o Império?

M: A festa do Divino, ela veio com a vinda da corte pra cá. A corte foi quem trouxe a festa do Divino, por isso que se desfila, tradicionalmente, com o império. Tem o mordomo e a família do Imperador. O Imperador, a família dele é assim: quem desfila na frente trazendo a bandeira do Divino é a filha mais velha, primeira filha do casal; esse ano os indicados foram o senhor José, o Zé Maria, e Ruth. Eles já foram mordomos, os imperadores. Ai a filha deles, a mais velha deles desfilou trazendo a coroa do império do Divino. Festas tradicionais, que relembram aquela descida das línguas de fogo sobre os apóstolos de Cristo e Maria lá reunidos, uma festa já bastante tradicional aqui na cidade.

S: Eu estava conversando hoje com um senhor que trabalha ali na Chácara do Barão, e ele me disse que na festa do Divino sai um bumba-meu-boi e tem umas brincadeiras... ele me falou de uma brincadeira...

M: Pau de sebo.

S: Uma história que fica alguém em umas penas-de-pau vestido de mulher⁷⁵. E me falou também de um cavalo, Cavalo de Jacá, eu acho...

M: É de Jaca. Cavalo de Jaca... Cavalinho de Jaca... e o bumba-meu-boi que já é um grupo tradicional. É um grupo do seu Joaquim e do seu Canela, lá de baixo; Jadir Canela... Grupo tradicional que desfila e conta aquela história do bumba-meu-boi, que o cara tinha o boi e falaram que o boi mataria o filho, ai ele mata o boi e o filho tá brincando no quintal e corre, cai e morre em cima do

⁷⁵ Sinhá Tereza é o nome dessa brincadeira. O senhor que havia me falado dela não me explicou como era a brincadeira, mas comentou alguma coisa sobre brincadeira de assustar criança.

boi. Como vingança, o homem vai lá e reconstrói o boi e manda empalhar o boi, aí o boi renasce, ressurgue. Ele tentou mudar o destino e não conseguiu. Aí, tradicionalmente, todo ano o pessoal sai com o bumba-meu-boi, que é o boizinho feito de balaio, né... em volta de um balaio com uma pessoa embaixo. Então o pessoal faz aquela brincadeira. E sai o pessoal com o Cavalinho de Jaca gritando: “que boi é esse? Meu pai!” e outro respondendo “é de amor, é, minha mãe”... vai falando. É uma coisa bem tradicional na cidade. Eles não saem só na festa do Divino. Eles saem também agora na Festa do Rosário e na queima do Judas também... durante a queima do Judas que é o seu Jadir Canela mesmo é quem faz, é um grupo bem forte já.

S: Você sabe que dia eles saem, aqui, agora na Festa do Rosário?

M: Na festa... eu tenho quase certeza que no Mastro eles vão sair. Durante a noite na hora do mastro eles devem estar se aprontando para sair. Os dançantes se reúnem bem cedo, por volta de seis horas, para ir buscar os festeiros. Tradicionalmente quem sai são os Catopês. Eles são os que saem mais cedo. Eles buscam os festeiros, né, primeiro a primeira Juíza, depois o primeiro Juiz, a segunda Juíza e o segundo Juiz, e depois o Rei... fechando eles buscam o Rei. Aí nessa hora em que eles já buscaram o Rei, que estão buscando a Rainha, eles se reúnem com os outros dançantes, Caboclada, Marujadas e os outros Catopês de Milho Verde⁷⁶. Aí quando eles se encontram com eles, eles vão para a igreja onde vai ser realizada a missa que começa por volta das dez horas. Aí, depois da missa eles vão... eles se dividem. Caboclos vão para a casa do primeiro Juiz aonde eles vão almoçar. Os Marujos vão pra casa do segundo Juiz aonde eles vão almoçar. E o reinado, o Rei e a Rainha e o pessoal lá assim, os Catopês... vão na casa do Rei onde eles também vão almoçar. Aí eles voltam. Depois disso eles vão andar pela cidade o dia inteiro. Os grupos vão ficar andando, menos os Catopês e o reinado que vão ficar na casa do Rei, até por volta das três de meia quando eles vêm pra fazer a procissão que é às quatro horas. Depois da procissão eles encenam a lenda da N.Sra. então tem a lenda e voltam pro Rosário onde é anunciado o reinado do ano seguinte. Aí eles se dividem de novo e vão pra janta. Na mesma hora, só que agora, na casa da primeira e segunda Juíza e na casa da Rainha que é onde eles vão jantar. No dia seguinte eles saem pra tradicional entrega de doces. Os Catopês saem trocando o reinado. Vão na casa do Rei, com o Rei do ano

⁷⁶ É comum a presença dos Catopês de Milho Verde na Festa do Rosário do Serro. Particularmente esse ano eles não foram porquê o ônibus que iria trazê-los, quebrou. Correu um boato que “era coisa do Nelson”, figura ligada ao Catopês do Serro. O comentário denota uma rixa entre os grupos das duas cidades e era feito em tom jocoso.

seguinte, fazem a troca, posteriormente nos outros festeiros. Ai a festa se encerra na segunda-feira com essa troca de cetros... sacô?

Fui olhar umas coisas na loja e comecei a comentar sobre os cds que eu havia comprado na loja. Nomeio da conversa o Múcio começou a me falar sobre a devoção em torno da Virgem do Rosário e me mostrou um álbum de fotos do dono da **Tipografia** com um trabalho de documentação da Festa do Rosário e das pessoas que vinham à festa. O Serro é tido como região metropolitana de Belo Horizonte, por mais estranho que possa parecer. Mas a região está dentro do contexto do Vale do Jequitinhonha. Alias o rio Jequitinhonha nasce no município de Serro. Existe ali uma população muito pobre que habita a região rural e os morros em volta da cidade.

M: ...sobre essa promessa do pessoal do “arraial de baixo”, onde a cidade começou, um parente deles ficou doente, aí eles fizeram uma promessa para N.Sra. do Rosário. Se esse parente se curasse, a partir daquele dia, toda a Festa do Rosário, após a Matina⁷⁷, eles distribuiriam pedaços de carne. Matariam um boi pra distribuir. Só que com o passar do tempo isso foi ficando tão grande, tantas pessoas ficaram sabendo, tanta gente foi indo que, hoje em dia, eles não distribuem só um boi; não matam um boi só. Eles matam mais de um boi pra poder dar a carne pro pessoal e distribuem também alimento. É sinal da confraternização dos povos. E lá aparecem, geralmente, como você está vendo ai. São pessoas pobres, pessoas de baixa renda e eles se reúnem lá pra pegar o tradicional pedacinho de carne da casa da dona.

S: Legal! E, pra Matina, o pessoal se concentra aonde?

M: A Matina começa assim: eles vão pra porta da igreja do Rosário, esperam o grupo da Caixa de Assovio, que representa o gemido dos negros; ai eles vão pra lá, tocam três vezes. A primeira que eles tocam, é o chamado dos negros, o choro dos negros pra N.Sra.; a segunda vez, eles estão chamando a N.Sra., pedindo a aprovação dela; ai na terceira vez que eles tocam essa música (estava tocando o cd que eu comprei), as portas da igreja se abrem. O pessoal entra, tem a missa e depois que termina, o pessoal se reúnem lá no alto do Rosário.

S: Isso às seis da manhã?

⁷⁷ Matina é o ritual de abertura das festas do Rosário, quando no sabado de manhã, no raiar do dia, um grupo chamado Caixa de Assovio tocam seus instrumentos – pífanos e uma caixa de guerra – para abrir as portas da igreja do Rosário e ter a festa como oficialmente aberta.

M: Seis da manhã?... é previsto começar... lá pelas cinco já tem um grupo grande de pessoas lá.

S: Hoje a noite é só ensaio?

M: Hoje a noite é só novena, segundo dia do governo, e o pessoal vão estar dançando, mas é só... tipo ensaio.

S: Então é dormir cedo pra amanhã acordar cedo!

M: mas já hoje o pessoal já vão pra casa do mordomo, ai depois, eles vão pra porta da igreja. Vão passar a noite acordados o pessoal da Caixa de Assovio. Depois que termina a Matina, o pessoal mais pobre vai pra casa da Dona Tuca, algumas pessoas vão com a Caixa de Assovio pelas casas dos festeiros, porque eles vão estar passando pelas casas dos festeiros no sábado. Aí tem um café da manhã. O tradicional café da manhã depois da matina.

Comentando sobre a participação dos adolescentes nos grupos, o Múcio contou a seguinte história:

M: Por volta da década de mil novecentos e sessenta, o pessoal começou a fazer um trabalho que foi interessante. O pessoal começou a notar que a juventude, na época, nem gostava de ser devoto de N.Sra. porque eles precisavam estudar fora. Ai o que eles fizeram. Criaram a Festa do Rosário Mirim. Ai essa festa morreu por volta de 1972, 1975. Em 1995, um grupo de garotos do meu bairro, o Morro do Bicentenário, resolveu homenagear os pais. O dia dos pais, no dia 10 de agosto, na época. Resolveu homenagear os pais e o pai de um deles era chefe na caboclada. Então o que eles fizeram: **M:** “vamos sair todo mundo, vamos ensaiar, organizar direitinho, vamos fazer uma roupa assim e vamos sair”. Beleza. De 95 em diante, até hoje, na época dos pais, no dia dos pais, tem a Festa do Rosário mirim, que mostra a devoção dos filhos em espelho à devoção dos pais. Foi uma festa criada, primeiro para homenagear, mas acabou ficando grande. Nesse ano ele acontece de novo. No começo ela era somente o grupo de caboclada. Agora tem a caboclada mirim, tem a Marujada mirim que é uma Marujada feminina, são as mulheres que dançam, o que não pode acontecer na festa de verdade. Tradicionalmente, não pode dançar nenhuma mulher na Marujada. Quebrando a regra, nós temos a Marujada feminina e os Catopês mirins. Tem também os Reinados mirins, que é composto por um Rei e uma Rainha; um segundo juiz e um ; primeiro juiz; uma segunda

juíza e uma primeira juíza. Meninos; abaixo de dezoito anos. E tem também o mordomo mirim, mas você já percebeu que é o mordomo é o pai. Ele vai lá só representar e levar a bandeira.

S: Eu estava vendo no ensaio dos Caboclos... você conhece jongo?

M: Jongo?

S: É tipo uma dança de roda... assim... geralmente entram dois na roda...

M: Na caboclada a gente chama chulada. São dois Caboclos que se colocam em lados opostos um do outro, da mesma turma; vai lá, escolhe um de uma fila outro da outra, mas emparelhado. E eles vão fazer uma dança. Tem aquela dança da chulada e tem a meia-lua. Na chulada eles dão a volta dançando, vão dançando... ai o mestre fala: “ao meio”! os dois dançam e depois vão dançar um com o chefe de cada lado... A caboclada é dividida assim: tem quatro mestres; Pantalão, Caboclo Mestre, Doutorzinho e Zé de Freitas são os quatro chefes. Doutorzinho e Zé de Freitas se colocam na parte posterior, lá atrás da caboclada. O Caboclo Mestre e o Pantalão ficam na frente. Ai depois vem as duas filas. As duas filas são compostas por dois motinadores que puxam as filas...

Da composição dos grupos, ele somente me explicou a formação dos Caboclos. Entramos em uma conversa sobre as músicas e os versos das letras, acompanhando o cd da Festa do Rosário.

M: “vou festejar Virgem Maria, vou festejar Virgem Maria”; essas músicas deles são versos falando assim: o que eles estão fazendo, quem são eles, porquê eles estão ali, o que é que eles querem fazer estando ali, o quê que a Virgem Maria é pra ele. **S:** “hoje é o vosso dia, oh! o vosso dia, e viemos festejar”; eles falam isso se dirigindo diretamente a N.Sra. Os Marujos tem uma música que é quando eles estão entrando na casa: “rompe a marcha para a Bahia, viemos todos festejar”; porquê, na época, o pessoal, a esquadra saia pra Porto Seguro, aonde tinham as missas. Naquela época quando a capital do Brasil ainda era lá. Ai eles falavam: “romper a marcha para a Bahia”, estamos indo pra Bahia considerar a virgem Maria, porquê a festa, tradicionalmente, começou nas capitais, lá em Porto Seguro, e foi distribuindo. A parte dos versos, eles são assim: são todos originados por um texto que já foi passado de geração pra geração, mostrando o significado de quem são eles, porque eles estão ai e o tamanho da devoção deles.

S: E você sai também, nos grupos?

M: Eu faço parte também da caboclada do Serro. Comecei dançando na festa mirim em 1995. Todo sonho de criança serrana é um dia participar da festa. Tradicionalmente como caboclo...

S: Que legal!

M: Sonho de criança... Quando sair você vai ver as crianças pegando pedaço de pau e batendo, imitando o barulho das flechas. Você vai ver crianças fazendo do lombo dos seus pais, tambores. Para poder mostrar. Então, quando criaram os grupos mirins, foi uma alegria pra muita gente. E desse grupo, muitos deles foram levados pras grandes. Eu, por exemplo, não tenho roupa própria, danço com a roupa da associação. Danço com a roupa deles lá. Eu só saio com eles no sábado e no domingo. É sonho de toda criança serrana fazer parte dos dançantes. A maioria, dos Caboclos. Mas muitos têm gosto pela Marujada, pela veste branca. Os caboclos, é mais por aquele jeito deles. Atrai muito, inspiram muito as crianças... Aquela roupa cheia de plumas. Então as crianças ficam enfeitadas. Eu mesmo fui uma das pessoas que entrei por causa disso. Eu sempre achei bonito e sempre quis saber o quê que era. É cansativo, mas é gostoso participar. Bem cansativo. Você sai às sete horas da manhã, com a roupa que pega na cintura, apertado... o saiote é feito de papelão revestido, ornamentado de penas. Então aperta na cintura, aperta na cabeça – você coloca na cabeça, na cintura e nas pernas. Os chefes têm um bracelete, também, de penas. E outros têm, também, um cocar que é uma sobra do capacete pra cima. Não são roupas pesadas, mas tudo na vida tem seu preço. Mas peço pra que esse preço seja N.Sra. que te pague, de passar um sufoco grande de dois dias. Durante o ensaio é normal, você não está com a roupa... é mais livre. Mas quando coloca a roupa, ela pega um bocado.

O pessoal tem muito gosto pela Marujada. É uma roupa mais simples: é uma calça branca, com uma blusa branca e um gorro, também branco. Os chefes levam espada... Empunham espada e levam medalhas. Os chefes da Marujada são diferentes dos dançantes da Marujada. Eles levam aquela espécie de chapéus diferentes que os capitães das esquadras tinham, enquanto que os Marujos levam gorros, mais de marujo mesmo. E os capitães, os chefes da Marujada, são ornamentados de medalhas para simbolizar mesmo um grande guerreiro da esquadra portuguesa, o mais perto possível. Enquanto os dançantes já levam os instrumentos – xique-xique, violão – faz uma zorra, porque mistura coisas que todo mundo acha que não deveria de ter. Tem flauta, tem castanhola que é uma coisa mexicana que ninguém entende direito porquê tem castanhola num grupo de Marujada; tem agogô, que é uma coisa... o que mais chama atenção na Marujada é o

agogô. Tem tambores. Geralmente são seis tambores... eles dividem... enquanto que nos Caboclos o filho mais novo do chefe é chamado de caciquinho, na Marujada ele é chamado de gajeiro e ele vai no meio, junto com o chefe.

S: Você sabe muita coisa!

M: Acho que é... assim... depois de ter vivido tantas festas, acho que não só eu devia de saber. Todo serrano verdadeiro, ele sabe um pouco, e cada um deles tem uma história própria da festa. Cada um vive uma coisa diferente na festa. Tem gente que vai na festa e quando vê a imagem, chora. A fé do povo serrano já é tão grande em N.Sra. que quando vê a imagem, eles choram. Tem outros que saim lá de outras cidades... tem um senhor que sai de um lugarejo chamado Lajes; ele vem todo ano, descalço do lugarejo dele até o Serro e fica o dia inteiro, até terminar a procissão, descalço. Seu João das Lages. Lá chama Lages e aqui se conhece ele como João da Lages. Ele é um dos... fascinante! De uma devoção imensa por N.Sra. Todo ano! Segundos alguns, ele disse que essa pode ser das ultimas festas dele, porque é chegado o tempo em que ele não vai mais poder participar, que ele não vai mais poder estar presente.

S: (mostrando-me a fotografia) ele já está velhinho...

M: Bem velhinho. A foto dele aqui oh! Nossa! Olha ele aqui... é um senhor fantástico... pessoa muito boa, super dócil, muito boa de se conversar, sabe? Aquele carisma mesmo de uma pessoa idosa que trata bem todo mundo. Todo mundo tem uma estima muito grande por ele. É fascinante. Olha, a foto foi tirada da parte de baixo dele. Aqui são os pés dele, descalço. Vem todo ano, descalço, lá das Lages pra assistir a festa.

S: Tem mascarado também aqui?

M: Tem. Papai-Vovô e Mamãe-Vovó. São figuras que sempre chamô atenção, porquê o pessoal tinha medo do Papai-Vovô e Mamãe-Vovó. Eles vão fechando a caboclada. Eles vão atrás da caboclada fechando. Eles representam os senhores mais velhos, os mais idosos da caboclada, então eles vão atrás. Eles usam mascaras para esconder o rosto e a Mamãe-Vovó leva um lenço e o Papai-Vovô usa chapéu. Papai-Vovô e Mamãe-Vovó são tradicionais porquê quando a gente é criança, tem o costume de mexer com Papai-Vovô e Mamãe-Vovó, e eles saem correndo atrás de você com uma manguara na mão. É claro que eles não batem de verdade, mas botam todo mundo pra correr. Por isso, quando você é criança, tem esse medo de Mamãe-Vovó e Papai-Vovô. Quando se é criança tem medo deles...

S: No nordeste tem umas figuras, até as mascaras parecem⁷⁸, chamam Mateus e Catirina, que vem atrás. O que eu conheço é num boi. Vem com uma bexiga, batendo no chão, fazendo, mais ou menos, esse papel. Quando as crianças ficam mexendo, eles vão lá batem com a bexiga no chão pra fazer barulho. Eu estava conversando com uma senhora, lá no ensaio dos Caboclos, ela se chama Zara, ela estava me contando que essas coisas desceram pelo rio São Francisco.

M: São coisas que vieram com o rio São Francisco. Tem coisas que a gente faz igualzinho ao pessoal que faz lá na Bahia.

S: Pois é. É isso que a gente estava conversando.

M: Porquê, o pessoal quando você ouve a embaixada da “porta da fortaleza”, então quer dizer que a esquadra portuguesa avançou pelos rios. Muita coisa veio descendo no rio mesmo. Muita coisa a gente recebeu cultura e a gente passa também. A gente recebe... tem muita coisa que a gente faz aqui e eles fazem lá, tanto a gente pegou deles como eles podem ter pego da gente. Fica aquela dúvida. Eu acho que é mais por causa de que na colonização do interior do Brasil, ele seguiu os rios, né. Então isso pode ser uma operação que começou lá na entrada, lá onde eles pensavam que fosse o começo do rio e foi passando. Onde eles foram ficando foram acontecendo; seguindo o curso do rio.

S: Tem também a história de que essa região aqui começou com as bandeiras, os bandeirantes que chegaram aqui. Em São Paulo tem uns Caboclos, eu vi um de Mogi das Cruzes, que eles usam... não são como vocês que usam penas. Eles usam palha, umas coisas de palha... assim. Eles se pintam de azul, a cara e os braços de azul e não usam cocar. Um ou outro usa cocar. E bem diferente das roupas de vocês.

M: A gente aqui tem, em Sabinópolis, distrito do Serro também, tem um grupo de Caboclos que é um pouco diferente da gente. Eles usam uma roupa assim: é como se fosse um manto, mas uma manto coberto de penas, né. E no mais eles usam uma capa, um manto assim coberto de penas e a roupa deles, normal, só que enfeitam ela. Pegam anéis, brincos, e vão enfeitando a roupa deles; uma calça e uma blusa toda enfeitada com uma capa por cima, de penas. Aqui no Serro os Caboclos usam flechas e adornos no pescoço e nos braços, além de, no capacete tem uma mecha de fitas coloridas. Os Caboclos daqui são bem coloridos. Penas coloridas, fitas coloridas... pintam o rosto.

78 Na verdade, eu estava pensando na velha mascarada que aparece no Mestre Ambrósio e na fantasia do Mateus e da Catirina. A diferença fica na maquiagem do Mateus e Catirina que é fuligem no rosto e, no Serro, o Papai-Vovô usa mascara preta com barbicha e a Mamãe-Vovó usou, nesse ano, mascara de látex.

Normalmente eles fazem desenhos de coração, pintam como se fossem indo lutar na guerra, listras no rosto. Outros simplesmente pintam, passam batom na boca, deixam assim bem vermelho... é um grupo de mais animação. Alguns já chegaram a chamar de palhaço. Eu não acho. Pode achar engraçado mas eu não acho palhaço. Acho diferente o modo com tem de demonstrar. Daqui a pouco você vai ver. Vai encontrar grupos que se vestem completamente diferente, cada um de modo diferente, cada um com a sua tradição.

S: Curioso é que vocês aqui usam arco e flecha. Eu só vi usarem arco e flecha em Pernambuco.

M: É, em Pernambuco eles também usam arco e flecha.

S: Mas o arco deles é pequenininho, enquanto que o arco de vocês é grande.

M: Os arcos são grandes... os chefes não batem flecha, ficam com o arco e flecha deles só empunhado, eles não batem. Só usam pra mostrar... quando eles estão achando que a flecha está fora do tom, né. A flecha tem um tempo de bater. Caboclo tem que – ta! – bater. Bater todo mundo junto num som unissonoro. Só um, um só. Então os chefes não batem. Eles andam com as flechas paradas na mão. Erguidas. Pra cima assim, enquanto os Caboclos desfilam, vão estalando – ta! – estalando.

S: Aqui vocês chamam “guarda” de caboclo, “terno” de caboclo ou só caboclo?

M: Caboclo. Caboclada. A caboclada, a Marujada e o Catopês. Ou os dançantes da caboclada, da Marujada.

S: engraçado isso de se chamarem dançantes...

M: isso foi um padre. Faz... Terceiro padre... A uns três padres atrás, né, que começou isso. Padre Gusmão. Era um padre muito divertido. Então ele falava que os grupos folclóricos eram pessoas muito alegres, muito dançantes. Ai, algumas pessoas dizem, que foi daí que começou a se falar que éramos dançantes da caboclada. Alguns dizem que foi por causa desse padre que começou a se chamar de dançantes.

S: Não é uma coisa congelada no tempo. Entra ano e sai ano e as coisas vão se acrescentando, né?

M: Vão mudando. Mas nunca perde o porquê, o motivo. Ela evolui, como tudo na vida, ela evolui. Evoluiu muito. Coisas que acontecem hoje que não aconteciam a anos atrás. Há anos atrás não era permitido a um branco entrar na Irmandade do Rosário, hoje já é, porque você não pode mais

declarar que é totalmente branco. Com certeza você tem algum parente negro. E há anos atrás, as pessoas tentavam entrar para a irmandade e alegavam isso: “ah, mas eu tenho um parente negro! Então eu posso entrar”. Ai agora já é aberto, como, procê ver, como ela já evoluiu. Antigamente: “não! Só negro. Só negro”. Agora, como tudo na vida ela ta evoluindo, tá crescendo. Espero que evolua pra melhor, né. Não divida, nem caia. Esteja sempre crescendo. Até porque a festa é uma coisa boa pra cidade. Porque na Festa do Rosário, o Serro tem mais fluxo turístico. Tem mais gente correndo de táxi. Tem mais gente. E a gente espera que ela continue evoluindo, pra melhor. Cada vez tem mais gente vindo. Tanto há anos atrás... É que eu estive conversando com um senhor que foi dançante nos anos sessenta, dizem que era normal na Festa do Rosário, não vir nem dez pessoas de fora. A festa era da cidade, era do povo. Como ela foi evoluindo, o pessoal foi sabendo da festa, sabendo da beleza da festa, foi crescendo.

S: Eu mesmo estou vindo de Brasília que é bem longe daqui.

M: O pessoal vai sabendo e vai descobrindo. Cultura você não encontra só ao redor do lugar dele. As vezes, pra se encontrar cultura, tem que andar. E essa é uma festa, diga-se de passagem, é uma das festas mais culturais que se tem.

S: O que eu ouvi falar da festa é que a coisa da tradição. É uma das festas mais preservadas do país.

M: Ah, mas é preservada... mais daquele tempo mesmo; ela conserva muita coisa que já não tem presença mesmo. Ela ainda mantém aquela presença forte. E ela, eu acho... Tem muitos idosos, que o que mantém eles vivos ainda, é saber que no ano que vem tem a Festa do Rosário. Conserva a cidade, a comunidade.

S: É motivo de orgulho da população.

M: A população tem orgulho porquê tem muitos aí que viram a Festa do Rosário cair. O Danilo fez uma pesquisa e descobriu que teve uma época que a Festa do Rosário ficou parada. Ela parou. Foi no meio termo, depois do fim da escravatura, o pessoal achava que não tinha mais motivo para preservar a festa⁷⁹. Pra quê continuar fazendo a festa? O negro não ia tentar mais fugir. Ele não tinha porquê fugir. Não tinha de quê fugir. Ai eles falavam: “ah, então não precisa ter festa mais não”. Ai, depois da passagem do Brasil monarquista para o Brasil república, ficou um tempão sem festa. Ai depois, o Brasil república, alguns refizeram a Irmandade, recriaram a Irmandade e começaram a

79 O mesmo fenômeno é relatado no livro “Reis Negros no Brasil Escravista”;

festa. Pouca gente sabe disso. Pouca gente sabe da festa, de quando ela foi criada, ela parou. Teve um tempo em que ela não ocorreu.

S: Ai, quando voltou, já não era para acalmar o povo. Era só devoção, não é isso?

M: Ai já era só devoção. O motivo grande de ter a festa já não era mais evitar do negro fugir. Já era porquê a cidade já tinha se tornado devota de N.Sra. . do Rosário. Então, mesmo aqueles que ainda não eram devotos, iam pro Rosário ver que função que era e assistia a missa de N.Sra. . do Rosário. Na época em que a festa foi criada, essa igreja do Rosário foi criada num lugar que era o subúrbio do subúrbio do subúrbio da cidade do Serro. Porquê era uma festa criada pra negro, por isso era tão longe. É assim, você vê a igreja do Carmo, vê a igreja da Matriz, vê a igreja do Matosinho e não vê a Igreja do Rosário. Ela fica lá no cantinho.

S: É lá do outro lado!

M: Porquê ela foi criada pra negro, no início. Por isso era lá do outro lado da cidade. Nas outras igrejas os negros não podiam ficar no meio da igreja, negro não podia passar da porta principal. Por isso existem as torres. Os negros podiam ficar até onde eram as torres. As torres eram ali, dos lados, e na frente. Eles podiam ficar ali, naquela porta, eles não podiam passar pra frente, e ali, nas naves laterais. A Santa Rita, se você tiver a oportunidade de visitar, você vai ver outra coisa, das mais interessante**S:** tem a porta; as laterais são bem pequenininhas e tem um lugar que era especial, que era para o pessoal mais rico, barões... ela tinha, como se fosse a parte de cima dela assim, a classe mais alta da população ficava por cima. É por isso que a igreja é dividida; altar-mor, e os outros, assim, né: capela principal, altar-mor, e lá na frente o altar. Porque, cá atrás, lá da porta a gente vê aquele pedaço no meio, que é imenso, tinha a população mais pobre. Não era negro, mas não era muito rico, por isso que é grandão. Além daquilo ali, tem sempre, em todas as igrejas... você vai ver que tem uma divisória entre aquela parte grandona, a capela principal e o altar-mor. Ali ficavam as mais importantes e na parte da frente do altar ficavam os sacristãos, sacerdotes, ali assim. E ali por cima, na Santa Rita, tem uma espécie de camarote, onde ficavam barões... pessoas mais importantes do que o mais importante. Se você tiver oportunidade, você vai reparar nisso. Hoje em dia nela não existe o camarote mais, tiraram, por causa que, ela teve uma época de reforma e teve que tirar o camarote.

Entrevista coma Zara .

Conheci a Zara na casa da família Generoso, após o ensaio dos Caboclos. Ela é, professora de história no colégio local, estava com uma caixa com bonequinhos fantasiados com as roupas dos grupos de dançantes nas mãos e um monte de crianças em volta muito curiosas com o conteúdo da caixa. Participou da produção e pesquisa para vídeos realizados no Serro e desenvolve pesquisas sobre a Festa do Rosário no Serro. Atualmente ela desenvolve pesquisa junto às cozinheiras da festa.

No começo da gravação, estávamos conversando sobre a lenda da N.Sra. do Rosário. Com base na lenda são montadas as estruturas dramática e simbólica que se caracterizam a Festa do Rosário.

Z: A imagem foi encontrada no mar, e os marujos foram, quer dizer, os brancos foram, tentaram tirar e ela não veio com eles. Aí eles dançaram e ela não veio. Aí foram os índios, os Caboclos... foram, dançaram, e ela também não veio. Aí foram os Catopês, que são os negros, e eles lançaram o pano que eles andavam amarrados e fizeram uma corda, jogaram e ela veio com eles e, então, por isso é que ela seria consagrada a eles, isto é, aos negros... então, essa é que é a história da lenda. A lenda é contada aqui, na coroação que acontece no domingo à noite e é representada por eles.

S: Conversei com um menino, o Múcio da gráfica... Ele estava me contando que aqui os catopês são os únicos, ou pelo menos, os primeiros a entrarem na igreja. Eu tenho referências de outros lugares de Minas Gerais que este papel cabe aos Moçambiques.

Z: Mas é porquê aqui não é Moçambique, é Congo, tudo congo. Catopês... os três grupos são congo. Moçambique é outra coisa. Moçambique você vai encontrar... em... por exemplo o “Arturos”⁸⁰ tem os dois, tem Congo e tem Moçambique. Oliveira tem Moçambique, né. Agora, aqui é só congo. Então Catopês, caboclinhos e Marujada são congos.

S: Ah! Então são tradições diferentes?

Z: É, são. Moçambique e Congada são tradições diferentes. São tradições diferentes com a mesma raiz.

⁸⁰ A família dos Arturos é uma comunidade de descendentes de escravos e preserva a devoção à N.Sra. do Rosário. Vivem na região de Betim, próximo a Belo –Horizonte.

S: Eu li um livro que falava que o nome genérico congada eram uma família com pelo menos oito guardas. Entravam até vilões de faca, guarda de São Jorge, que na minha pesquisa, eu só fui identificar no litoral sul da Bahia, perto de Ilhéus

S: Eu estava conversando hoje com um menino da prefeitura e ele estava me falando que aqui existe uma relação em que os marujos são os portugueses, os Catopês os negros e os Caboclos os índios. Mas a flauta dos marujos... é índio demais da conta.

Z: É, porque é uma mistura. A representação é simbólica das três raças, né? Simbólica, muito até... nem pela questão da cor. Você vai encontrar branco em todas as danças; vai encontrar negro em todas as danças, não é?... é mais uma representação simbólica do índio do branco e do negro. É mais é simbólico, porque estavam lá os três! As pessoas que estudam menos ficam com aquela imagem... mas não tem isso não. Aí fica aquela imagem de branco não-sei-quê... a primeira imagem da festa. Sem aprofundar, é o que eles passam.

Z: Você trabalhou com patrimônio em Brasília?

S: Foi.

Z: Eu trabalhei muito com um cara lá. Eu trabalhei um tempo com patrimônio também. Fiz alguns filmes, algumas coisas. E tinha o Zé Walter⁸¹. Não sei se ele ainda está lá em Brasília...

S: Ele tava... eu não sei o que ele deve estar fazendo.

Z: Você sabe quem é né? É uma figura!

S: Eu acho que ele se aposentou.

Z: É o que eu imagino. A gente fez vídeos fantásticos aqui. História... por sinal o Patrimônio tem uns dos vídeos mais bonitos da festa, assim, dos mais novos; porque eu tenho, por exemplo, um filme de 58 que foi de um tio meu que era cineasta. Ele fez em 16mm e me deixou copiar em vídeo... então foi um resgate que eu fiz de memória e ele deixou. Eu tenho esse de 58. Eu tenho um de 76 que é do padre Mascote que é um professor da Católica, que tem um trabalho com folclore e tem esse que foi em noventa... noventa e sete, acho. Tem uns cinco anos, que ela tava bebê e eu ajudei um pouco na pesquisa. É um filme muito interessante, porque ele começa... foi o... aquele Conde... um cineasta de Belo Horizonte... como ele chama? Não-sei-o-quê Conde... esqueci o nome dele aqui agora, fugiu... ele é quem fez o filme. E é muito bonito. Ele pega, a imagem do início do filme, é justo a lenda; o mar... aqui na cidade, sabe? Como se tivesse o mar, eles fazendo a lenda, e de repente

81 José Walter, engenheiro civil responsável pelas obras de restauro na 14ª Regional do IPHAN.

vem o calçado da rua, os pés dele. Então é uma imagem muito bonita que ele tem, sabe? É do Pró-Memória, quer dizer, o IPHAN deve ter uma cópia em Brasília.

S: Me conta mais sobre esse vídeo de 1958?

Z: Esse de 58... bom que você fala que eu te dite? É preto-e-branco né?

S: Mas você notou alguma grande diferença de 58 pra cá? Indumentária? Essas coisas?

Z: Tem! A música. A música. A indumentária nem tanto. A música mudou muito. O ritmo, mudou um pouco. Mudou... as letras... os marujos tinham umas danças diferentes. Os Caboclos perderam em música... sabe? eles perderam em muito disso aí. O ritmo é mais acelerado agora. Marujada mudou muito na dança, muito... Catopês não. Catopês não mudou muito não. Eles perderam um pouco das músicas afro, né? Aí vai ficando difícil de repassar. O que fica em português é mais fácil. O afro que eles cantavam mais, eles cantam menos hoje. Tem uma mudança. Mas indumentária não. Ah! Os marujos que hoje vestem essas roupas, eles não foram sempre vestidos com essas roupas não. Eles tinham aquela mesma roupa de Marujada de saía. A calça, a blusa branca, mas as saías coloridas. Eles tiraram a saía e fizeram aquela roupa que é hoje. É muito parecido com marujo mesmo, né? Por isso essa relação tão grande que fazem com o branco, porquê é muito marujo mesmo. Mas isso foi mudando... deve ter sido na década... lá em quarenta, mais ou menos assim. Bem anterior.

S: Eu tenho relatos disso em Juazeiro. Lá, eles também usavam saía branca e um padre em 1928 sugeriu: "já que vocês são marujos que se vistam como marujos". E existe outra referência na Paraíba, interior da Paraíba. Grupo de marujos que se chamam marujos de saía. Que até hoje eles preservam essa história da saía.

Z: Aqui a gente tem Marujada de saía. Aqui em Milho Verde⁸², tem um lugar aqui perto chamado Rocinha que tem Marujada de saía, mas os daqui... Conversando com o pessoal mais velho, eles forma me contando, a blusa era branca, a calça... mas a saía era colorida. Mas hoje... pelo que eles falam, deve ter sido na década de quarenta que fizeram essa mudança; agora, mas o resto não. O caboclo hoje realmente é mais colorido do que era, porque a dificuldade de chegar pena colorida aqui devia ser muita, então, eles usavam muito pena preta, muita pena preta. Hoje é que eles são mais coloridos. Eram poucas as penas coloridas. A maioria era preta. As roupas mais antigas que

82 Cidade distrito do Serro.

você pega, elas tem muita pena preta por baixo⁸³ e colorias por cima que era mais difícil de ter a pena colorida. Ainda hoje a gente vê. Coloriu mais a festa.

A Zara me convidou para ver o filme do tio dela. Esta conversa foi gravada na casa dela, por volta das 13:45h.

No começo da gravação, estávamos conversando sobre o envolvimento da cidade na realização da festa. Eu havia comentado a dificuldade de encontrar um cd com a gravação das músicas da festa. O cd havia sido lançado em 2001, com gravações realizadas na festa no ano anterior. Fora patrocinado pela Água de Cheiro e teve o apoio do Governo de Minas; um produto de interesse para um turista, ainda mais um turista que se interessa por esse tipo de “turismo cultural”, que de fato é o público que se interessa por esse tipo de evento. No entanto, havia percebido o absoluto desconhecimento da existência do tal cd por de alguns comerciantes que tinham lojas na praça principal da cidade – praça da Prefeitura – onde havia um comercio voltado para turistas com um bom poder aquisitivo. Achando muito estranho, afinal de contas, naquele contexto, eu era o turista e sabia de coisas que o comerciante local não sabia. Eu estava na cidade há um dia somente para um acontecimento de porte, como a Festa do Rosário. Entendi assim seja dificuldade em encontrar vaga nas pousadas e hotéis da cidade, o que indica a importância para a economia do município. Outro fator que me faz pensar na importância da festa foi a divulgação que me fez tomar conhecimento de sua existência sem grande esforço mesmo longe do estado de Minas Gerais, e não sendo este o tipo de informação que circule dentro do meu meio social próximo. A exceção da “Tipografia”, onde além de encontrar o cd, encontrei outro cd da coleção **Documentos Sonoros Brasileiros - Acervo Cachoeira**, artigos de artesanato da região e de grupos organizados da

83 A Zara trabalha dando apoio aos grupos da Festa do Rosário naquilo que pode além de pertencer a irmandade do Rosário. Além do seu trabalho de pesquisa junto aos grupos, ela ajuda na cozinha, costura fantasias, decora estandarte. Quando da minha ida a casa dela, ela estava confeccionando o estandarte dos marujos. A atividade parece ser uma atividade familiar. Digo isso por perceber o cuidado que sua mãe, uma senhora de idade bem avançada, tinha com o estandarte. Ela inclusive me chamou para ver o estandarte, muito orgulhosa de ter participado da confecção. A Zara me contou que em outros anos, o estandarte era feito em papel crepom e que sempre acabava rasgando, eventualmente, no meio da festa e que a pedido do mestre dos marujos, nesse ano queriam sair com estandarte de pano. O estandarte confeccionado é uma bandeirola vermelha de, no máximo 50x40cm decorado com um barrado Branco e com a imagem de N.Sra. do Rosário decalcada em um tecido branco costurado no meio do estandarte.

Um ponto a ser colocado é que na organização dos grupos, quem puder é responsável pela própria roupa adornando como queira segundo suas possibilidades e gosto pessoal. Quem não pode, conta com as roupas do grupo.

sociedade que trabalho com menores carentes, pouco vi, no comércio local, artesanato e produtos da região.

As informações obtidas sobre o cd me foram dadas pelos atendentes do balcão do turista na prefeitura do Serro. O atendimento no balcão foi excelente. Foi-me fornecido um folheto com informações gerais da cidade. Então, sobre o envolvimento das camadas mais ricas e brancas da população, a Zara comentava:

Z: O que eu acho é o seguinte: ele – o Serro – tinha uma sociedade, uma cultura forte, sabe? que se valorizava, sobretudo. Acho que na década de setenta, sessenta... setenta; as famílias mais ricas daqui saíram quase tudo. Então vem pra cá, mais as pessoas que eram donas das fazendas. Eles não assimilaram muito. Eram de uma cultura rural naquele tempo... mais que o morador da cidade sempre tinha uma relação muito grande com a festa. Era a festa mais importante pra cidade, entendeu? E essas pessoas que vieram e os que ficaram aqui também, não valorizam mesmo. Eu sinto; porquê eu morei aqui na minha época de adolescente, a gente participava da festa como eu participo hoje. Tinha uma coisa também de ir atrás, conhecer, saber, aprender tudo. Hoje você pergunta pra um adolescente de classe média, ele não conhece, porquê ele não se envolve. Eu me envolvi, era porquê a minha família ajudava, porquê eles dançavam pra gente, entendeu? Porquê a cidade... na própria escola você estudava a história da cidade. Então as coisas foram indo. Baixou no Serro uma classe média muito inculta, na verdade. Eu acho. Queira Deus que com essa faculdade vá mudar tudo isso aí. Eles não valorizam muito a cultura. Os donos desses casarios maiores que tem por aqui; esses que o povo morre de medo aqui, você conta nos dedos os filhos deles que estão estudando; que tenha valor, o estudo, pra ele, entendeu? É isso aí. É uma pobreza pela qual nós estamos passando. Um período de pobreza tem também pobreza cultural. Pois é, é uma verdade. Então a gente vê que eles não tem muito desenvolvimento. É essa coisa mesmo de preconceito contra a festa; “é de pobre, de negro” que, talvez, antigamente já deve ter tido também, né? Os senhores ficavam na sacada e a festa passava por baixo. Mas eles ajudavam. A questão da comida, que é uma coisa que a gente discute muito. Porquê a maioria das festas do Rosário é em outubro, e aqui é em julho? Então, existem duas explicações que eu já ouvi, duas falas diferentes: “antes era em outubro e por causa da chuva veio pra julho”; mas o que eu achei de mais antigo, fala assim: “noitada do Espírito Santo”, porquê tinha a Festa do Divino, que é, no Pentecostes. A oitava, eu acho

que é um ou dois domingos depois do Divino, que era justamente o que? a Festa do Divino era feita pela sociedade, pelos brancos, e a sobra eles deixavam, entendeu? Mas se você for ver também, além disso, é um período de final de colheita. E a comida deles tem muito a ver com a colheita do milho, o feijão, então também é um bom período... porque a comida é muito importante nessa festa. Você vai ver o tanto que as pessoas querem servir a todo mundo; todo mundo tem que comer sabe? Onde é que tem isso? Você come salgado em um dia e doce no outro? Aqui é assim: no domingo você come o salgado, a comida... e doce na segunda. Você volta na casa do festeiro pra comer o doce. Ai você vê a importância que a comida tem. Eu acredito muito nessa coisa da colheita. Dava para os senhores darem um pouco... deixavam eles fazerem a festa. E também essa coisa, do que sobrava do Divino, porquê, realmente, você faz um boi... o quê é que é a comida deles? De manhã é o caldo; o caldo de mocotó, o caldo de costela... quer dizer, o que o senhor não aproveitava do boi. Então também faz sentido. A questão da feijoada, que hoje já não tem mais tanto na festa, mas tinha muito, antes... lá... que é o quê? O quê que é a feijoada? É a parte ruim do porco. Então eu acredito... aqui está muito ligado a esta questão da comida, que é muito interessante. Eu acho... você vai ver que, para quem está fazendo a festa é importantíssimo que tenha muita comida. Que todas as pessoas que entrem no Congo... tem que, primeiro ir os dançantes, mas todo mundo que puder chegar come bem. E que na segunda-feira, todo mundo leve doce. É um prazer pra família do festeiro poder fazer isso.

S: eu vi, uma vez, um comentário de uma professora da USP, num livro chamado “**Caminhos do Imaginário no Brasil**”, Marlyse Meyer... e ela falava que na história das congadas era de uma grande importância para a população negra... de inserção dentro do tecido urbano; de penetração, porque se vinha com o barulho, se vinha com as fantasias, se vinha com o cortejo, com as coisas, que era o momento em que o tecido urbano branco...

Z: ...abria pra eles.

S: Isso; eles tomavam conta.

Z: Justamente. Isso aqui é muito forte. Tinha época aqui que era muito engraçado. A gente falava: “tão chegando os ônibus”; quando a gente era adolescente. O povo que, por exemplo, ia pra São Paulo trabalhar, voltavam todos nessa época. Então, antes, eu acho que naquele tempo era diferente de hoje, tinha-se mais tempo... a questão do tempo era diferente, não era? Tinha mais tempo, na década de setenta... o Brasil era mais devagar do que é hoje. Assim nessa coisa...

chegavam, de quinze dias antes da festa, dois, três ônibus, todos os dias com o pessoal que não morava mais aqui e vinham. Que era o quê? Os negros, os mulatos, que tinham ido pra procurar emprego e que voltavam pra cidade. Ela – a cidade – escurecia inteira! Era uma coisa assim, e muito interessante, porquê eles vinham com o que eles tinham de novo, de lá, com a novidade, com o chapeuzinho de palha, o radinho e tal. Mas entravam na festa. De repente eles voltavam de novo e dançavam. Até hoje tem muito dançante que ainda mora lá e vem dançar. Mas era muito interessante que quinze dias antes os terrenos ficavam assim oh! E era a periferia que enchia, não era o centro. Era a periferia, porque as pessoas voltavam para a festa. Era o momento deles. E é o momento deles. Eu... Eu não assumo nunca ser festeira. Eles vivem me falando: “ai, quando é que você vai fazer festa?”. Eu não vou fazer festa nunca. Eu sou irmã e tal, mas acho que meu papel é ajudar. Não acho eu deva fazer festa. “Ah! Mas você é irmã, você gosta...”, eu gosto e tal, mas não é o meu papel. Eles não conseguem entender muito não; me cobram muito. Tem uma reunião... primeiro domingo de maio tem uma reunião pra fazer a eleição. E todo ano eles falam: “ que dia você vai dar seu nome?”; eu digo não, eu vou fazer o mastro. O mastro eu faço. Ainda eu faço, adoro o mastro. Agora, festa eu não faço e eles não conseguem entender. É porque eu acho que o espaço é deles e não meu, sabe? Tem muito branco que faz, mas eu acho que eu não devo fazer. Eu vou ajudar a vida inteira. Ajudo. Faço o que eu posso, mas eu, fazer festa eu não vou fazer não. Pode ser que eu mude um dia, mas, por enquanto, acho que a gente deve ajudar. Eu acho até que é muito importante que eles tomem conta mesmo pra que esse dia seja o dia deles mesmo. O Serro, apesar de ter muito negro, o pessoal ainda tem muito preconceito. E ainda é uma oportunidade. Depois da década de setenta, com a vinda do pessoal da área rural, a cidade ficou mais negra ainda. E outra vez ela tende a ficar mais negra. E agora com a ida para os Estados Unidos, que é a oportunidade que se tem, o pessoal vem e vai. Eles estão voltando, estão se constituindo bem... quer dizer, estão assumindo a festa um pouco né.

Entrevista com o Paulão.

Paulão, marido da Zara. O Paulão é engenheiro civil e trabalhava com engenharia de restauro. Dá aula de física em uma escola local e tem desenvolvido trabalho com adolescentes na cidade do Serro.

Por acompanhar a Zara nas festas do Rosário, ele já viu muita coisa e tem um olhar particularmente atento e muito impressionado com o que vivência, não o de um estudioso do assunto. Na segunda-feira à noite, quando a procissão voltava à capela do Rosário, conversávamos sobre a festa e os mistérios que envolvem as coisas. O som dos alto-falantes estava muito alto. O padre cantava uma musica repetitiva a toda a altura, e nos alto-falantes, não se economizava em volume de som.

O depoimento do Paulão foi muito fragmentado em função mesmo de ter sido dado em movimento, no meio da procissão. Por não ser um olhar especializado, e ao mesmo tempo muito atento, o depoimento trás um conteúdo que teria passado absolutamente despercebido por mim ou da maioria das pessoas com que tive contato.

P: ... você viu? Você deve ter acompanhado a Rainha desse ano ter passado o cetro para uma preta baixinha, Dona Cesária. A Dona Cesária⁸⁴ é que queria ter sido Rainha esse ano. E esses catopés, esse pessoal tem uma energia que é um negócio violento. E essa Dona Tereza entrou na frente e conseguiu o cetro ainda. Ela adoeceu em maio, com um problema na perna, e foi atrás, de especialista em especialista. E ela não conseguia andar, e ela nunca que ia conseguir fazer a festa. E todo mundo aqui falando: “*tem que ir lá na coisa de Dona Cesária*”. O marido dela me falou isso há um mês atrás. Que parece coisa de outro mundo, a gente assim falando e você ouvindo parece. Vou te falar, fizeram umas rezas lá, arrumaram um trem qualquer, a dona sarou e fez a festa. Entendeu? Ora...

S: Muito maluco.

P: ... é muito. Os catopés, principalmente, são... são mais... você quer ver outro lance? Que já houve, inclusive, comentário: você viu que não buscaram os catopés de Milho Verde⁸⁵.

S: Certo.

84 Dona Cesária é a matriarca dos Catopés do Serro.

85 Distrito de Serro, assim como São Gonçalo do Rio das Pedras.

P: pois é, tem neguinho falando: “*tem dedo de Nelson*⁸⁶ *nisso daí*”. Porque eles são. É um povo meio maluco, e o povo acredita mesmo nisso, entendeu? É doido. Eu mesmo pensei na mesma hora: “*tá vendo, tem coisa desse povo no meio*”. Eles são assim, e acontece essas coisas mesmo. É interessante isso daí: os bastidores.

S: é, os bastidores...

A gravação foi interrompida por motivos que não vem ao caso.

Continuamos a gravação logo depois, falando sobre os grupos que havia na região, por exemplo, o catopês de Milho Verde.

P: ... eles tem um lance interessante, porque a origem deles está em um quilombo que tem perto de Milho Verde, o Baú. Alias, lá tem um monte de quilombo: o Baú, Ausentes e tal; eram quilombos. E os catopês são desse lugar. Até dialeto, deles, de origem africana tem. Está se perdendo. É o tipo do negócio que precisava de uma pesquisa oral pra resgatar isso daí. O chefe deles, o Ivo, que estava aqui ontem, conhece demais ainda, dessas coisas. Mas o cara que era fera, que sabia demais, já morreu. Morreu ano passado. Eles são fortíssimos. Umas coisas malucas... eu vi uma coisa. Aqui, eu não sei se você reparou. Na hora do mastro, você que ficou de perto olhando... parece que eles entram em transe. Você reparou?

S: Não, não reparei.

P: Aqui tem disso. Se você olhar com eles hoje⁸⁷, você vai chegar a essa conclusão: parece que eles entram em transe. Lá no Milho Verde, eles literalmente entram em transe.

S: E quando é que eles se apresentam em Milho Verde?

P: Lá pela festa do Rosário.

S: Agora?

P: Não. Ela vai ser no final de setembro, se não me engano – para a Zara que vinha passando – A festa do Rosário em Milho Verde é quando?

Z: É 19 ou 20. é em um final de semana que dá 19, 20 e 21. Por ai.

S: É em um final de semana?

86 Mestre dos Catopês do Serro.

87 A entrevista foi gravada na segunda-feira, dia 07/07/2003, primeiro dia do segundo reinado e dia de se retirar o mastro.

Z: É num final de semana. Não é o ultimo, não. É no anterior ao último. Não sei, alguém tinha me falado que era dia 19, e outro me falou que era dia 22. não sei. Mas é no final de semana. Lá é só sábado e domingo.

S: Os grupos de lá são como os daqui? Caboclos, catopês...

Z: Lá é. O caboclo daqui, que vai pra lá; catopês de lá e marujada de lá que é diferente da daqui. Bem diferente.

Devido ao barulho na se pode transcrever o que foi falado em um trecho de cinco a sete minutos. Continuamos a conversar sobre o transe dos catopês e a Zara contou de uma garrafada que um senhor do Milho Verde, já falecido, fazia.

P: Eles tomavam lá uma garrafada para energizar.

Z: E eu já tomei muito dessa garrafada... ficava dois dias acordada; eu não dormia nessa festa não. Eu encontrava com eles, quando eles chegavam aqui no sábado de tardinha. Eu tomava a garrafada com eles. Domingo eu passava a noite aqui. Ia em casa as quatro horas da manhã e as oito estava em pé de novo, tranqüila como se não acontecesse nada. Era um velho quem fazia, falava afro e tal. Morreu, o povo não sabe da receita. Ele passava na testa da gente e a gente bebia, era um negócio pesado.

P: Uma coisa que eu acho legal nisso daqui, é a questão da pureza da coisa. Eles não estão ali dançando pra ninguém ver eles dançarem não, entendeu? Porque você vai por ai, em outro lugar... Eu ficava olhando lá em Ouro Preto; dançante lá dança para os outros ver. Eles aqui não estão nem ai. Agora, este é o ritual deles – o padre começou a cantar tornando impossível ouvir o que é dito na fita.

S: Estava conversando, hoje, com caboclo, Sr. Francisco. É impressionante a montagem da coisa. Impressionante como ele direciona a vida dele para estar aqui. Ele estava me contando que foi militar e pedia para ter férias nessa época e tal. É uma paixão muito grande, né?

P: Tem um número grande deles que vivem fora, inclusive, muitos não vieram.

Z: Helmar não veio...

P: Marcinho não veio...

Z: Zé Renato...

Mais uma vez o padre começa a cantar novamente a mesma música, e não se ouve mais nada. Algum tempo depois, conversando sobre os acontecimentos curiosos da festa, o Paulão continua.

P: O padre Cônego Julio; o povo conta, isso eu não cheguei a ver, que ele não gostava da festa, mas fazia, você entendeu? Exigia, aquela coisa toda e tal, não participava e tal, mas a coisa acontecia. O cara não me morre no dia da festa!?

S: Credo!

P: No domingo da festa, os dançantes saem aqui... pra igreja...

Comecei a rir, no que o Paulão me acompanhou.

P: É, uai! Entendeu? As coisas são muito doidas. Se você ficar pensando assim, demais... isso eu vi. Eu estava aqui.

S: A Zara me falou mesmo, que nessa história de se estar perdendo a tradição, com essa coisa do invisível, vez por outra tinha um caboclo passando mal e que o amigo dela, o jesuíta que virou pai-de-santo, tinha que dar uma força.

Interrompi a gravação e fomos seguindo caminho para a capela do Rosário e tentamos entrar. A capela estava lotada. Entramos pela porta da frente e ficamos bem no início da capela. A Zara ia e vinha procurando as filhas que haviam conseguido subir pela escada da lateral direita da nave e ficar no coro da igreja para ver melhor. Uma das meninas estava com o Paulão. Logo depois ela foi atrás das irmãs e todas três ficaram satisfeitiíssimas lá em cima. A mais velha estava preocupada em chegar cedo em casa para ver passar na televisão o filme das Panteras e argumentou com a Zara a importância da exibição. A Zara lançou um argumento irrefutável, que não convenceu, mas que a fez se despreocupar: filme: “Depois passa de novo. Aqui é só hoje. Ano que vem é outra coisa”.

Em meio a tudo isso, eu e o Paulão conversávamos, agora dentro da capela, próximos dos pilares que sustentavam o coro, sobre a consciência negra e a Festa do Rosário. Naquele momento, o Paulão defendia que não se tinha a consciência da festa ser um fator de identidade. Por mais que a comunidade fosse envolvida e participasse da festa toda, não havia a consciência manifesta de uma identidade negra. Ele relatava a experiência dele como professor de capoeira com um grupo de adolescentes local e da aceitação de “valores negros”, próprios a eles. A cor de pele, o cabelo e a cultura, por exemplo.

P: ... toda essa manifestação é negra. Eles têm todo o sentimento, só que eles não sabem o quê que é. Entendeu como é que é?

S: Peguei.

P: E eles têm que ter a consciência negra. É o que o movimento negro tem feito no Brasil inteiro. E é uma coisa que me interessa fazer, entendeu? Você sabe, roda pelo Brasil à fora. A gente sabe. Eu estou fazendo isso aqui porquê já tive outros envolvimento com o pessoal. Movimento negro... Essa coisa toda. E tem coisa que dá dó. Você vê uma mulatinha dessas ai, linda, toda pintada de branco, igual a mulher branca. Cabelo esticado. Assume, cara! Né não? Tem umas meninas maravilhosas... faz dó, cara. E precisa ver os garotinhos da capoeira, como eles assumiram a negritude deles, entendeu como é que é? Maior barato. Isso é que é legal. E é isso o que eu estou fazendo. Só que eu não estou dando conta. Eu estou abrindo espaço, estou dando um toque, mas acho que negro é que tem que fazer isso. Não sei. Questão complicada. Porque, aqui, não dão bola pra educação – o alto-falante, falou mais alto novamente – nas primeira ---, reuniu um povo, a gente falou: “vocês tomam um banho e vem pra aqui todo mundo de banho tomado”. E é legal. E já tá todo mundo entrando numas, entendeu como é que é? Maior trabalho social. Caboclo desses, viviam na rua de canivete, arrumando briga com todo mundo. Ai não! parô. Isso aqui precisava ser feito. Dar ao negro do Serro uma consciência negra. Assim as coisas iam ter uma valorização legal, antes das coisas perderem a identidade delas, porque o forte disso aqui é que tem identidade. É aquilo que eu estava comentando com você lá fora, eles dançam porquê eles estão a fim de dançar. Não é pra turista ----. Legal pra caramba.

P: Há pouco tempo eu acompanhei uma discussão bastante interessante. Ta vendo aquele, subindo ali: seu Marcílio, marido da Dona Lucinha; fez um movimento enorme para por uma torre sineira pra por aquele sino lá⁸⁸, e o IPHAN não deixava de jeito nenhum. Existia... existe, eles encontraram, um documento que atesta que essa torre era fora da igreja. E essa discussão ganhou o Serro. Ai, o que eu achei o maior barato, foi o discurso de uma senhora, que... ela é esposa de um sargento da polícia, aposentado e tal, mora em uma casa alí, vive rezando igreja à fora... e eu achei o maior barato ela falando: “*Ah! Botar torre na igreja do Rosário! Já pensou? Ai eu vou ter que me vestir toda pra entrar na igreja do Rosário. Lá eu não posso entrar não...*”. pegou? Olha onde se vai buscar as coisas!

P: Festa do Divino? Eu não sei como ela era nos tempos antigos, mas, na época que eu cheguei no Serro, era uma festa da elite do Serro. Então tem uma história de ter uma imperatriz que, normalmente, é a filha de um casal da elite. Aí esse casal, os pais, fazem uma festa e tal, tudo numa pompa, entendeu? Tem o tal do Império que sai na rua. Pr'ocê vê o quê que acontece: chegou aqui um padre, com essa visão da igreja, desses movimentos mais populares e tal. Ai ele fez um movimento e tal, e tirou a festa do Divino da mão da elite. Foi uma tragédia. Foi uma festa... empobreceu. Que negocio mais interessante... é quando fere a tradição. Esse ano foi difícil, cara; difícil de levar a festa. Você ia pra lá, nas barraquinhas, não aparecia mais ninguém, a barraquinha fechava as portas.

88 Na capela do Rosário no Serro, não existe, hoje, uma torre sineira. O sino é colocado em uma janela na lateral direita da igreja, próxima a fachada frontal. Tem-se acesso pelo coro.

Entrevista com o Seu Gentil.

O seu Gentil é um senhor morador da rua da matriz. Não perguntei a idade dele, mas na entrevista ele diz ser morador do Serro a setenta e quatro anos. Sua mãe era maestrina na cidade e cuidava da banda do município. Sempre esteve envolvido com música. Fazia parte da banda e tocava no clube da cidade e serestas pelas noites e janelas. A entrevista foi dada em sua casa, na oficina e sala de costura. Eu o conheci quando passava pela rua e ouvi de longe uma música do Orlando Silva. Na minha cabeça era Mário Reis mas eu não tinha certeza. Cheguei perto da casa e haviam dois senhores conversando. Perguntei quem estava cantando e um dos senhores me respondeu: “é o meu tio quem está ouvindo, pergunta pra ele que ele sabe”, e me apresentou ao Seu Gentil. Travamos lá uma conversa sobre música e interpretes das décadas de trinta e quarenta e daí saiu a entrevista.

G: Você procurou o... ele mora aqui em cima... o Antero?

S: O presidente da irmandade, não é isso? Eu não consegui encontrá-lo. Só consegui falar com a esposa dele. Ele estava muito ocupado com a festa.

G: Ele deve estar carregando o chapéu de sol do festeiro. Porque sempre eles pedem a um amigo pra carregar o chapéu de sol. Agora, eu sei é por isso. Ele fez uma pesquisa muito boa, até esteve aqui comigo perguntando sobre esses prédios antigos, o que eu me lembro deles. A gente chega a uma idade dessas... você imagina, eu tenho setenta e oito anos que eu moro aqui. Aqui mesmo de lado tinha um prédio alto. Aqui mesmo na frente também. Deu um trabalho danado, porquê o patrimônio histórico não queria que desmanchassem. Foi indo, o negócio foi apertando; cai, não cai, aí eu falei assim: se esse prédio cair vai arrebentar a minha casa toda. Então tinha um vereador muito amigo meu, aí eu falei: oi, você me faz uma carta lá explicando a situação e falando que se eles não tomarem nenhuma providência, nos vamos desmanchar ele no peito. Aí eles assustaram e mandou-se um funcionário olhar aí e ele falou: vai ter que desmanchar tudo aí. Acabou que sobrou esse lote aí. Um lotão desse. Tinha um prédio alto, de dois andares aí na frente e duas casinhas assim.

S: Na festa do divino, tinha muita música na festa do divino...

G: Festa do Divino era imperador. Então, na época eles tratavam de “a festa dos brancos”. Era uma festa muito boa a que eles faziam. Tinha novena, banda de música, fazia a alvorada, tocava meio-dia, tocava a noite, uma festa muito boa. Tinha comeduria, muita bebida. Mas ficou uma festa

muito cara ai, foi acabando. Praticamente, hoje é a igreja quem faz mas na igreja é uma festa mais humilde. Faz a novena, faz aqueles sinos, mas é muito complicado, a festa do Divino.

S: E quem tocava na festa do divino era a banda? Imagino que o senhor tocava junto.

G: Agora esse ano eu não toquei na banda. Esse ano eu fiz parte do império. Mas aí então a festa do Divino se chamava, então, festa dos brancos e a festa do Rosário festa dos pretos, porque de fato era dos pretos mesmo. Hoje não tem mais esse negócio de discriminação... fala que não tem mas ainda tem. Tem. Então a festa do Rosário era a festa dos pretos. E a que está de pé ai é a festa do Rosário. Tinha a festa de São Sebastião na igreja lá de Santa Rita, aquela que tem aquela escadinha – eu fiz uma operação nas vistas e agora os olhos ficam marejando – e quem fazia a festa eram os retireiros, então saia uma festa de primeira.

S: E a festa de São Sebastião era em janeiro?

G: Dia 20 de janeiro. Então os retireiros foi afundando e hoje, pelo menos, não tem festa lá não. Eles fazem uma novena simples e fazem a procissão.

S: E quem tocava na festa de São Sebastião?

G: Era a banda de música. Tinha um coreto lá.

S: Festa de Reis? Tinha folia de reis por aqui, nessa região?

G: Tinha. Todo mundo fazia folia de reis. Umas folias boas. Tinha uma folia que eles falavam... Zé Batista que ele mexia com negócio de remédio, raizeiro, igual ao que tem ai. Então, ele fazia uma folia boa. Muita moça, muito rapaz. Eu era garoto e já montavam a folia aqui.

S: E a folia era dessas que iam de fazenda em fazenda levando a bandeira?

G: Iam de porta em porta. Hoje, pelo menos, a festa do Divino, o pessoal que mexe, da igreja, fazem folia pra poder arrecadar. Não tem ninguém pra dar festa, ninguém aceita mais fazer. É uma festa muito pesada.