

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

**MULHERES EM COZINHAS E TERREIROS,
PALCOS DE CHORADOS (MT) E BATUQUES (SP).**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

AUTORA: ROSANA BAPTISTELLA

ORIENTADORA:

PROF^a DRA. MÁRCIA MARIA STRAZZACAPPA HERNÁNDEZ

Fevereiro de 2004

**UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título:

**MULHERES EM COZINHAS E TERREIROS,
PALCOS DE CHORADOS (MT) E BATUQUES (SP).**

Autora: Rosana Baptistella

Orientadora: Prof^a Dra. Márcia Maria Strazzacappa Hernández

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida por **ROSANA BAPTISTELLA** e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 18/02/2004

Assinatura:.....

Orientadora

COMISSÃO JULGADORA:

Regina P. Müller
Rosana Baptistella
[Assinatura]

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	711/unicamp
	B229m
V	EX
TOMBO BC/	59070
PROC.	16-117-04
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	21/07/04
Nº CPD	

CM00200941-0

Bib id: 317729

**Catálogo na Publicação elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**
Bibliotecária: Rosemary Passos - CRB-8ª/5751

Baptistella, Rosana.
B229m Mulheres em cozinhas e terreiros, palcos de chorados (MT) e batuques (SP)
Rosana Baptistella. -- Campinas, SP: [s.n.], 2004.

Orientador : Márcia Maria Strazzacappa Hernandez.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade
de Educação.

1. Dança. 2. Cultura popular. 3. Memória. I. Strazzacappa Hernandez,
Márcia Maria. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de
Educação. III. Título.

04-065-BFE

Resumo

O presente trabalho discute a dança como elemento polarizador/condensador da história de vida de algumas pessoas. São enfocadas, para tanto, as manifestações Batuque (de Capivari, Piracicaba e Tietê/ SP) e Chorado (de Vila Bela da Santíssima Trindade/ MT), com recorte em participantes mulheres.

O objetivo deste trabalho é a socialização da experiência da autora, como pesquisadora, artista e educadora, de ser tocada pela dança, pelos cantos e conversas com artistas populares, verdadeiros mestres encontrados em campo, que suscitam reflexões indicadoras de novos caminhos.

A inteireza e a capacidade de transformação de batuqueiras e dançarinas do Chorado são elementos pontuados como contribuintes para a reflexão e atuação de educadores e artistas, sendo considerado o momento de *festar*, de dançar, quando isso tudo está potencializado.

Abstract

The present text concerns dance as an element which can polarize and at the same time bring together some people's experience of life. For this, it's focused the manifestation of "Batuque" (from the cities of Capivari, Piracicaba and Tietê/ SP) and "Chorado" (from the city of Vila Bela da Santíssima Trindade/ MT), with emphasis on the female participants.

The objective of this work is the socialization of the author's experience, as a researcher, an artist and an educator, being touched by dance, songs and conversation with popular artists, real masters in the field, emerging reflections of new ways.

The wholeness and the capacity of transformation of the "Batuqueiras" and dancers of "Chorado" are important elements that contribute for the reflection in the professional lives of educators and artists.

*Dedico este trabalho às mulheres que me ensinaram e ensinam
continuamente sobre vida, dança e educação.*

*Às cozinheiras, dançarinas do Batuque, do Chorado, do Siriri, do Lundum,
mães de santo, devotas, benzedeiras, artesãs do barro,
mestras da resistência e da alegria.*

À minha filha, à minha mãe, às minhas irmãs e sobrinha.

Agradecimentos

Agradeço às pessoas que cruzaram meu caminho e, de alguma forma, contribuíram para esta realização. Em especial:

A todas as comunidades e terreiros pesquisados e pessoas que abriram suas casas e sua amizade, como Dona Domingas, Dona Anecide e Dona Nemésia;

A Aroldo R. Berçot, pela arte das imagens e registro precioso do Batuque, pelo zelo com o material e pelo companheirismo e carinho de todas as horas;

A Márcia Strazzacappa, orientadora e amiga, grande incentivadora da minha carreira acadêmica;

Aos membros da banca, Regina Muller e Ana Luíza Smolka, que contribuíram significativamente não só com esse momento, mas acompanharam parte dessa caminhada;

A Érika Cunha, Eduardo Albergaria e Rui Barossi, pelo trabalho realizado com tanta dedicação e pela participação especial na defesa;

A Paulo Rogério Monteiro, pela revisão “não invasiva”;

A Denise Schwether, pela ajuda na tradução do resumo (abstract);

Aos companheiros do Laborarte, pelas contribuições e possibilidades de trocas;

A José Tonezzi, pela leitura cuidadosa da dissertação, pelas contribuições e pelas trocas sempre frutíferas;

A Rogério Migliorini, pelas discussões sobre arte e nossa profissão;

A tantos alunos com quem compartilhei meu percurso pela dança brasileira, destacando a Suzel (a quem devo o nome do primeiro capítulo), o Ale, o Henri, o Rafa, a Letícia;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES - pela bolsa, auxílio imprescindível para a dedicação à pesquisa;

Ao Fundo de Apoio ao Ensino e à Pesquisa – FAEP - pelo auxílio à pesquisa de campo, o que possibilitou um registro de maior qualidade técnica e estética;

À Prefeitura Municipal de Vila Bela da Santíssima Trindade, que apoiou a pesquisa realizada sobre o Chorado e a Dança do Congo;

Às Secretarias de Cultura e de Educação do Estado de Mato Grosso, pela contratação para a realização do projeto “Manifestações Culturais de Mato Grosso” e pela oportunidade de colaborar com tantos outros projetos;

Aos fotógrafos que me acompanharam em Mato Grosso: Lenine, Otmar, Meneghini e Ricardo e ao cinegrafista Carlinhos;

Ao pessoal do Vale, por todo o aprendizado e auto-descobertas;

Aos meus pais, pelo apoio e incentivo sempre presentes.

Movimentos, gestos, ações... danças.

Danças do corpo e da fala, dos sentidos e dos sentimentos.

Danças para si, para o outro; para brincar, para rezar.

Danças para a terra e para o céu.

Para chorar e para sorrir.

Dançar o Chorado, sorrir o Batuque,

relembrando ancestrais, acordando lembranças,

dando espaço – no corpo – para a memória manifestar-se.

A memória que não é apenas pessoal,

mas de uma família, uma comunidade, um povo,

há muitas gerações, há muito tempo.

Um tempo que não se conta, que não é possível

- nem necessário - precisar.

Está ali, presente.

Presente, passado, futuro se amalgamam,

assim como o real e o imaginário,

constituindo essas memórias, essas histórias, esses sujeitos.

Há registros da memória, no corpo, que o pensamento não articula

ou a palavra não sabe dizer... mas que é deflagrado pelo movimento:

a dança, os movimentos e gestos do cotidiano contam histórias,

impressas nesses corpos.

E esses significados remetem a um outro tempo,

quando seus ancestrais dançavam.

Memória, tempo, espaço...

nas festas e danças, ocorre um outro tempo,

antigo, persistente, longínquo, num outro espaço.

É preciso mergulhar em outro mundo:

outro ritmo, outro tempo, outro lugar, outra estética

para se perceber os sentidos mais profundos.

Campinas, maio/ 2003.

SUMÁRIO

1. Enquanto a chaleira não chia...	01
2. Estradas de asfalto, “de chão” e de letras	13
3. Mulheres, Cozinhas, Danças...	23
4. O Chorado de Vila Bela: <i>“Para não chorar, dançava...”</i>	33
5. O Batuque: <i>“Os Senhores me dão licença, que agora eu vou cantar...”</i>	55
6. Aonde chegamos, recomeçando sempre	83
7. Referências bibliográficas	87
8. Créditos das fotos	91
9. Apêndice: livro “Danças Populares de Mato Grosso”	93

1. Enquanto a chaleira não chia...

*“Não consigo distinguir entre o sentimento que tenho pela vida
e minha forma de expressá-lo.”
(Matisse)¹*

O principal objetivo deste trabalho é a socialização de uma experiência com pesquisas de campo em que festas e danças populares foram o foco e as pessoas encontradas, verdadeiros mestres e mestras, representaram o maior tesouro, revelado através de movimentos, palavras, músicas, em praças, terreiros, cozinhas...

Considerando esta dissertação resultado de quinze anos de trabalho com dança brasileira ou, quiçá, a síntese de toda uma vida, inicio-a com uma conversa “enquanto a chaleira não chia”, “passando um café”, com uma narração pessoal.

Ainda bem criança, aos quatro anos de idade, comecei a fazer aulas de Ginástica Olímpica (hoje, denominada Ginástica Artística), incentivada pelos meus pais no clube que frequentávamos (Clube Campineiro de Regatas e Natação). Quase sempre eu era a “menorzinha” da turma, em idade e estatura, o que provocava o riso de algumas pessoas, quando nos apresentávamos, provavelmente achando graça, mas me causando indignação, afinal, eu esforçava-me para superar meus limites e dedicava-me às aulas, das quais gostava muito! Assim minha história com a arte do movimento teve início: bem antes da minha relação com a dança propriamente dita. Após dois anos, com a ruptura causada pela morte de meu pai, nos afastamos do clube e das aulas.

Sempre querendo retornar à ginástica, mas sem saber como, encontrava nas brincadeiras infantis, músicas e histórias gravadas em discos coloridos de vinil o espaço para o corpo se expressar, se expandir, criando coreografias e cenas

¹ MATISSE APUD GEERTZ (1997: 145). NR: Citado em Goldwater e Treves, *Artists on art*, p. 410.

junto à minha irmã mais velha e às amigas que freqüentavam nossa casa, num período em que a sala de estar era o nosso palco.

Retomei o trabalho corporal dirigido apenas cinco anos mais tarde, ao encontrar a Ginástica Rítmica Desportiva (GRD) em outro clube – Clube Semanal de Cultura Artística - onde treinei durante dois anos, retornando em seguida ao primeiro clube, desta vez para as aulas de GRD. Mais do que qualquer aparelho (bola, corda, fita, maças), gostava dos exercícios chamados “mãos livres”. As séries em conjunto, geralmente com as seis ginastas executando os mesmos movimentos e algumas variações marcadas (coreografadas), também não era o que eu mais apreciava. Gostava mesmo de criar, brincar com as possibilidades corporais, os movimentos... não foi à toa que não obtive muito sucesso nos esportes.

Mas foi nos festivais de ginástica e dança, promovidos por esses clubes, que estabeleci o primeiro contato efetivo com o mundo da dança. Algumas vezes, eram contratados profissionais da dança para trabalhar conosco, preparando coreografias para os tais eventos. Eram muito diferentes as exigências: a criatividade era prioridade frente ao virtuosismo, o movimento expressivo, imbuído de significado era mais importante que o movimento simplesmente bonito. E isso me estimulava.

O processo criativo, assim como o sentido interno que os movimentos trazem, são prioridades que perpassam todo meu percurso pessoal e profissional, acompanhando-me até os dias de hoje.

Na mesma época de ginasta (anos 80), assisti a espetáculos em que os bailarinos dançavam e interpretavam, o que me emocionou, confirmando-se para mim que o que eu queria fazer era dançar, “*dizer algo ao mundo*”, como eu costumava dizer, no auge da minha adolescência.

Então, comecei a buscar cursos de dança, acreditando que ali eu poderia descobrir o que eu queria *dizer ao mundo* e como. Mas, raramente encontrava algo além de dança clássica e jazz, com as quais não me identificava, mas freqüentava, a título de experimentação e com a intenção de aproximar-me desse universo que me era tão atraente quanto distante: a dança.

Em 1985, ingressei na graduação em fisioterapia na PUC de Campinas, acreditando que poderia trabalhar melhor com dança, tendo um estudo aprofundado do corpo humano, o que continuo achando imprescindível, mas não através de uma outra formação. Posteriormente, a graduação em dança possibilitou esse conhecimento, que aprofundei participando do grupo de pesquisa do movimento do Professor José Antonio Lima - projeto *"Metodização de uma Técnica de Preparação Corporal"*, prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) de Melhor Pesquisa em Dança/ 1989. Fui colaboradora da pesquisa durante três anos e intérprete do espetáculo que resultou da mesma, intitulado *"...em exposição"*.

Cursar fisioterapia estava me afastando da dança, afinal, é um curso da área de saúde e não de arte. Então, abandonei o curso no segundo semestre, para assumir a dança em minha vida, disposta a me profissionalizar.

Fiz aulas de dança clássica, moderna, contemporânea, capoeira, tai chi chuan, consciência corporal, improvisação e composição coreográfica, em academias de Campinas e centros culturais de São Paulo. Participei de cursos de extensão oferecidos pelo recém-criado Departamento de Artes Corporais (DACO) da Unicamp. Assim, ampliava meu conhecimento sobre dança e começava a encontrar, nesta diversidade, técnicas e estéticas que julgava mais interessantes, fora dos padrões mais comuns, que apresentavam passos pré-concebidos, coreografados, prontos. Afinal, eu perseguia a possibilidade da criação e não o aprendizado de uma determinada estética. No entanto, não posso negar que essas aulas – mesmo as mais convencionais, rígidas e repetitivas - tenham contribuído para minha formação corporal e noções teóricas sobre a arte da dança.

Apostando numa formação artística mais ampla, busquei aulas particulares de canto e participei de um coral cênico, o LATEX. O grupo era eclético, composto por pessoas de várias profissões e faixas etárias: um grupo amador, no melhor sentido da palavra, sob a regência de José Eduardo Gramani, músico renomado e muito querido (falecido há cerca de cinco anos). Vários integrantes estavam se profissionalizando em música, dança ou teatro, o que contribuía positivamente

para a qualidade cênica e musical dos nossos espetáculos. Foi uma grande escola, onde pude experimentar cantar, dançar, interpretar, criar. A questão de trabalhar diversas linguagens artísticas amalgamando-se me instigava. Mais tarde, encontrei na dança brasileira essa possibilidade.

Meu primeiro contato com dança brasileira, apresentada pelo Professor Antonio Carlos Nóbrega (conhecido no meio artístico como Toninho Nóbrega), se deu em 1986, num curso de extensão do DACO intitulado “*A Cartilha do Frevo e Danças do Nordeste*”. O que este curso despertou em mim foi, em primeiro lugar, a afinidade corporal com a linguagem - meu corpo respondia muito bem aos movimentos propostos. Refiro-me a **corpo** como **eu-inteira**: sentidos, sensações, compreensão dos movimentos, satisfação em executá-los e em expressar-me através deles. E o universo de onde vinham essas danças me atraía imensamente.

Ingressando na graduação em dança, em 1987, o processo teve continuidade, se aprofundando com o mesmo docente e com a Professora Graziela Rodrigues, com quem trabalhei durante cinco anos. O embasamento teórico devo às disciplinas relacionadas à antropologia ministradas pela Professora Regina Muller,.

Com Rodrigues, enveredei por outros caminhos da dança brasileira, desenvolvendo: pesquisas de campo; rigoroso trabalho técnico corporal a partir de elementos de danças brasileiras; decodificação de movimentos pesquisados em campo e em vídeo; criação de metodologia para desenvolvimento da disciplina “dança brasileira”; laboratórios de criação de movimentos e personagens; montagens de espetáculos. Atuei: como *bailarina-pesquisadora-intérprete*², no projeto e espetáculo “*Bailarinas de Terreiro*”, montagem cênica referente à conclusão do curso, dirigida pela docente; como assistente de suas pesquisas “*Trilhas e Veredas da Dança Brasileira*” e “*Maracatu Rural de Pernambuco*” e como assistente de direção do espetáculo “*Estrela Boieira*”, montagem cênica de conclusão de curso de alunas do DACO.

² Nomenclatura do método criado por Graziela Rodrigues, publicada no livro de sua autoria: “*Bailarino-Pesquisador-Intérprete - processo de formação*”. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

A pesquisa com cultura popular brasileira a partir de festas e danças foi se revelando como o norte de meu caminho profissional.

Durante a graduação, desenvolvi paralelamente trabalhos de docência, ministrando oficinas de dança para metalúrgicos promovida por seu sindicato; dança para crianças e adolescentes em casas de cultura na periferia de Campinas, enquanto era estagiária da Secretaria Municipal de Cultura; preparação corporal de atores e coreografia de espetáculos. Tanto as oficinas quanto os trabalhos relacionados a espetáculos tendiam para pesquisas de campo, observação de personagens, pesquisas de movimentos e aproveitamento do histórico de cada ator ou bailarino, muitas vezes encontrando uma relação com a dança brasileira, já que a pesquisa era realizada por corpos brasileiros.

Recém formada, em 1992, ao retornar de uma pesquisa de campo - *"Maracatu Rural de Pernambuco"*, de autoria de Graziela Rodrigues - em Olinda, Recife e municípios da zona da mata pernambucana, acreditei que deveria conhecer mais o Brasil, percorrendo outras regiões, principalmente o Nordeste (provavelmente por influência daquele curso com Toninho Nóbrega, ainda?). Hoje sei que a questão regional brasileira não era tão importante para a pesquisa, pois poderia desenvolvê-la no estado de São Paulo com a mesma profundidade, mas esse distanciamento constituiu-se como uma ruptura muito importante, já que, apesar de ter tido mestres muito competentes, com quem aprendi bastante, não pretendia ser discípula para sempre, seguindo a linha de um ou de outro: sentia necessidade de encontrar minha própria forma de trabalhar.

Buscando meu caminho, desenhando minha trilha, vivenciei culturas diversas, morando em Fortaleza/ CE, Rio de Janeiro/RJ, Barra do Garças/MT e Cuiabá/MT. Nesse último município, de 1995 a 1998, encontrei a possibilidade de desenvolver um trabalho como pretendia naquele momento: pesquisar sem o rigor acadêmico nem tampouco devendo seguir a metodologia ou linha de trabalho de algum teórico ou orientador. Propus à Secretaria de Cultura do Estado de Mato Grosso pesquisar as manifestações culturais em seu território a partir das festas e danças populares, e a proposta foi aceita. Devido ao interesse ter se estendido à Secretaria de Educação, que julgou importante levar esse material às escolas

públicas, fui contratada por dois anos (prorrogados por mais um) pela Secretaria de Educação, como consultora. O vínculo direto era com a Secretaria de Cultura. O Secretário tinha como sua formação de base a Pedagogia, e em nossas discussões pude aprofundar reflexões sobre o amplo campo de atuação da Educação.

Elaborei, coordenei e desenvolvi o projeto *“Manifestações Culturais de Mato Grosso – pesquisa, registro e difusão”*, cujo principal objetivo era, como o próprio nome diz, o levantamento e registros de manifestações da cultura popular. Partimos de festas e danças socializadas de geração a geração, que não estivessem subordinadas meramente ao caráter de espetáculo, cujas relações intra e entre os participantes fossem mais importantes que a relação dançantes-público (quando houvesse pessoas assistindo). Esse projeto, que teve vários desdobramentos, participando de outros projetos do Governo do Estado, priorizou as vozes dos mestres, dançantes, foliões etc. cujos depoimentos foram coletados, para falar dessa cultura, sem dados quantitativos, mas considerando as singularidades que se nos apresentavam, por cada um. Estas mesmas características - ressaltar as vozes e considerar as singularidades – foram priorizadas também na presente pesquisa.

Registramos, em diversas regiões do território mato-grossense, as manifestações mais representativas que encontramos: depoimentos, festas, danças, histórias que chamamos de lendas³ e o cotidiano de pessoas que participam dessas manifestações, em fotografias, vídeos e fitas cassete.

Participei de peregrinações de Folias de Reis, de casa em casa, sob uma temperatura de quarenta graus (40°C) ou varando a noite; acompanhei a Dança do Congo e sua marcha pela cidade desde as quatro horas da madrugada até o Sol se pôr; passei tardes inteiras ouvindo histórias e músicas; auxiliei no preparo de fartas refeições, o dia todo na cozinha; acompanhei a feitura de violas, em quintais e peças de cerâmica, em fornos de barro; assisti a cavalhadas, com toda

³ Para as pessoas que nos contaram essas histórias, não se trata de lendas. Conforme D^a Domingas Leonor da Silva, em depoimento gravado em dezembro de 1996, em Cuiabá (MT): *“antigamente, era mesmo coisa assim, acontecido. Hoje, acham que é lenda, que não existia. Deus me livre, existia e existe! Quanta coisa que ainda presenciei de ver: assombração...”*.

sua pompa e realeza. Nem percebia o tempo passar e as expectativas sempre eram superadas, quando era surpreendida por uma dança, uma música ou uma história ímpar.

Estas viagens, as trocas com as comunidades e os mestres da cultura popular, muitas vezes ocorrendo informalmente, me ensinaram muito sobre cultura, arte e educação. E, principalmente, sobre amizade: toda vez que eu retornava a alguma comunidade, era recebida como uma velha amiga, com muito carinho e respeito.

E esse aprendizado era socializado rapidamente. A Secretaria de Educação solicitava constantemente minha participação em equipes de outros projetos, em que atentar para a importância da cultura local e dos alunos na educação era a minha bandeira. Particpei da elaboração de materiais pedagógicos e ministrei cursos a professores em diversas regiões do estado. Trabalhei a partir do histórico cultural dos próprios professores e discutindo sobre a cultura de seus alunos e da comunidade onde a escola está inserida, buscando valorizar o conhecimento local.

Paralelamente, desenvolvi oficinas de dança e teatro para crianças e adolescentes em situação de risco, no Lar da Criança e Lar Menina Moça, entidades vinculadas à Fundação de Promoção Social do Estado de Mato Grosso. Eu procurava, nas oficinas, “garimpar” o que as crianças tinham a dizer e as manifestações que conheciam, fazendo a ponte com a riqueza e a alegria que algumas manifestações mato-grossenses, como o siriri, apresentam. E trazia para as aulas os movimentos amplos, o colorido, a musicalidade e a plasticidade da arte popular.

Outra experiência que me possibilitou um panorama do estado, ou ao menos da capital, a partir de outros olhares, foi ter assumido a coordenação do Centro Cultural Casa Cuiabana, espaço da Secretaria de Cultura, onde circulavam artistas e intelectuais, alguns valorizando, outros ignorando a cultura popular local. Promovíamos espetáculos, exposições e cursos diversos, de música, dança, teatro, pintura...

Em algumas mostras, convidávamos indistintamente artistas profissionais e populares, possibilitando um diálogo entre dançantes e dançarinos, cantadores e

cantores, músicos e tocadores. Esta troca, em que dividiam espaço perante o mesmo público, era muito interessante. Participar dos bastidores, mais ainda: o momento de estar no palco, um ápice para os profissionais, é vivenciado de forma diferente entre os populares. Por exemplo: para os cururueiros (tocadores de cururu⁴), o prazer de participar do evento se inicia quando encontram seus companheiros e “temperam” a viola de cocho. O momento do palco é importante, pois gostam de saber que há pessoas assistindo e admirando-os, mas quase sempre acham que o tempo de apresentação foi muito curto e, independentemente do que esteja acontecendo depois, encontram um espaço reservado para darem continuidade às suas modas e desafios, que costumam ser bem mais interessantes do que o apresentado no palco, já que ali estão mais próximos da realidade em que sua manifestação costuma acontecer.

Vivenciei tantas coisas, nesse lugar, com essa gente... muito material coletado: histórias, “causos”; imagens de festas, danças, risos, choros; folias sagradas, bandeiras, procissões; a feitura de artesanatos, alimentos, instrumentos musicais; moradias, cozinhas, terreiros, quintais, barracões... contendo saberes apreendidos tão cedo, através de pais, mães, avós, que por sua vez apreenderam de seus antepassados. Seja através da transmissão em tom formal ou participando, sem nem perceber que aprendia, não importa: aquela cultura é dele, incorporada, assumida, repleta de significados, nem sempre possíveis/ passíveis de serem expressos em palavras. Eles *sabem que sabem* e esse é o seu tesouro, sua vida.

Tanta preciosidade e nenhuma possibilidade de editar um vídeo com imagens e depoimentos; conseguimos uma pequena verba dentro de outro projeto (“Interiorizando a Informação Cultural”, patrocinado pelo MinC), para edição de um livro de 46 páginas, formato brochura: exercício de síntese, num esforço enorme para não banalizar as histórias que me foram contadas, de coração, por aqueles que confiaram no uso que eu faria delas. Foi publicado, em 1997, com edição da

⁴ Manifestação mato-grossense em que predomina o canto de improviso, em forma de desafios ou modas, tendo como instrumentos a viola de cocho e o reco-reco, feitos artesanalmente pelos cururueiros.

própria Secretaria de Estado de Cultura do Mato Grosso: “Danças Populares de Mato Grosso”⁵ (em anexo).

E agora? O que fazer com toda a experiência que ficou em fotos, vídeos, fitas cassete e, principalmente, em mim, em minha história, meu corpo, minha memória? A partir de então, meu trabalho, em todas suas formas – cursos, espetáculos, pesquisas etc. - ficou condenado a estabelecer pontes com esse projeto.

Como é constituído esse saber e como se dá a socialização dessas manifestações nessas culturas eram questões que me intrigavam. Antigos foliões, dançantes, festeiros dizem que “*está acabando*” ou lamentam, dizendo que “*não é mais como era antes*”. Percebo que está tudo ali; de forma diferente, mas íntegro. Vale a ressalva: não em todas as comunidades visitadas, mas nas que estudei, direcionando o foco da pesquisa, esse “diferente”, essa transformação, mantém a manifestação viva.

E tendo sido uma pesquisa solitária e sem aprofundamentos teóricos, num dado momento apresentou-se a necessidade de trocar com colegas artistas, pesquisadores da mesma área e de outras afins e dialogar com docentes e autores diversos, na academia.

Disposta a rever todo o processo vivenciado, revirando-o do avesso quando necessário, retornei a Campinas e ingressei no mestrado na Faculdade de Educação, com orientação da Prof^a Dra. Márcia Strazzacappa, contemporânea da graduação em dança. A possibilidade de ter como orientadora uma ex-colega de curso, que se desenvolveu academicamente em profundidade no mesmo período em que estive trabalhando em campo sem rigores acadêmicos - porém com o mesmo entusiasmo e dedicação - falando a mesma “língua”, pesquisando a dança, o movimento e expressividade do ser humano, que **significa**, foi um ponto importante para a decisão referente ao mestrado. O conhecimento teórico de Strazzacappa, aliado à sua vivência e sensibilidade como artista cênica foram cruciais para uma orientação que provoca e questiona, levando-me sempre além

⁵ BAPTISTELLA, Rosana. *Danças Populares de Mato Grosso*. Cuiabá: Secretaria de Estado de Cultura, 1997.

do horizonte que estou enxergando. Ao mesmo tempo, o respeito às minhas próprias reflexões e a mim mesma como profissional, permitiram-me um crescimento acadêmico.

Nesse retorno a Campinas, palestrei sobre as experiências vivenciadas em eventos e cursos para artistas, professores e estudantes das áreas de artes e educação e ministrei cursos, como Dança Brasileira, Dança para Ator, Dança na Escola (para professores) e Dança para Crianças. Desenvolvi dois projetos culturais, no mínimo inusitados: um no Albergue Municipal de Campinas, promovendo oficinas e espetáculos para e com moradores de rua e albergados; outro, no Hospital Psiquiátrico Philippe Pinel, em São Paulo, ministrando oficina de dança e teatro aos internos.

Nesses trabalhos, sempre chegavam a mim dados sobre congadas, bois, cirandas, folias e outras vivências de participantes das oficinas. Essas memórias se transformavam em temas de aulas e, muitas vezes, em cenas. A pesquisa de campo era substituída pela história prévia das pessoas. No entanto, para mim, era como estar em campo, ouvindo as histórias, a satisfação em contá-las, revivê-las.

Ainda publiquei artigos na Revista Dança & Cia.⁶, uma revista especializada, não acadêmica, direcionada principalmente a bailarinos. Escrevendo esses artigos e selecionando as fotografias para as publicações, refleti sobre cada manifestação e seus sentidos: novamente um exercício de síntese, auxiliando na compreensão das pesquisas realizadas.

Atualmente, coordeno um projeto teatral de alunos formandos em artes cênicas na USP, dirigindo o espetáculo intitulado “Vazantes...”. Para essa montagem, os atores e o diretor musical propuseram-se a ir a campo. Após suas indecisões sobre a escolha do local mais propício, resolvi sugerir a comunidade do São Gonçalo Beira-Rio, no município de Cuiabá (estado de Mato Grosso), em que estive inúmeras vezes e onde deixei amigos, como a Dona Domingas, pessoa maravilhosa, com uma história de herança cultural muito forte, que prontamente os

⁶ A Revista Dança & Cia., lamentavelmente, extinguiu-se após 26 edições, em janeiro de 2003.

acolheu, hospedando-os em sua casa humilde e acolhedora. A cerâmica, a pesca, o cururu e o siriri constituem o legado da gente dessa comunidade⁷.

Num desdobramento deste projeto, os atores e o diretor musical do espetáculo tiveram contato ainda com batuqueiros e batuqueiras de Piracicaba, Tietê e Capivari (estado de São Paulo), participando conosco de uma festa e através do material que coletamos em campo.

Estar em campo, conviver, observar, trocar com aquelas pessoas, percebendo suas atitudes e ações coerentes é um aprendizado de vida. Seus corpos íntegros e expressivos estão potencializados ao máximo no momento da festa, mais particularmente quando dançam, e a percepção disso é muito importante para o artista cênico que também busca essa inteireza na sua expressão, transformando sua leitura de mundo em arte.

É dentro dessa perspectiva que realizei o presente trabalho: focando a possibilidade de transformação que a arte e a educação abrem às pessoas.

O percurso de “*Vazantes...*” imbricou-se de tal forma a este projeto que sentimos a necessidade de dar visibilidade a esta concretização prática por meio de uma apresentação. Para isso, trabalhamos alguns trechos do espetáculo a partir de um recorte pré-determinado, para compartilhar esta nova cena com o leitor-espectador. A apresentação desta cena e sua concepção é analisada ao final desta dissertação.

⁷ A comunidade vive basicamente do artesanato em cerâmica e da pesca. Suas manifestações mais evidentes são: o cururu - cantado principalmente por homens, ao som da viola de cocho e do ganzá (tipo de reco-reco), podendo ainda apresentar o adufe (pandeiro), confeccionados pelos próprios cururueiros - e o siriri, dança animada, onde participam mulheres, homens e crianças, ao som dos mesmos instrumentos do cururu, acrescido do mocho, parecido com um banquinho, cujo “assento” é de couro, percutido com baquetas.

2. Estradas de asfalto, “de chão” e de letras.

O presente trabalho discute a dança como elemento polarizador/condensador da história de vida de algumas pessoas. Enfocou-se, para tanto, a experiência de participantes mulheres das manifestações Batuque (de Capivari, Piracicaba e Tietê/ SP) e Chorado (de Vila Bela da Santíssima Trindade/ MT) e a própria experiência como pesquisadora, artista e educadora que, buscando o próprio caminho, trilhou estradas de asfalto, “de chão”⁸ e de letras.

Essa experiência possibilitou a percepção de elementos que pontuamos no texto, como o **corpo íntegro e expressivo** de batuqueiras e dançarinas do Chorado - que se colocam inteiras em tudo o que fazem, principalmente no momento da festa, dançando e cantando – e a questão da **transformação** – trata-se de danças e cantos que seguem uma tradição, mas não se prendem a isso, podendo ser transformados continuamente, sem perder sua essência, o que os mantém vivos.

Essa **inteireza e capacidade de transformação** são “ingredientes” que contribuem para a nossa reflexão e atuação como educadores e artistas, pois percebemos que o profissional da arte e da educação que se envolve com o que faz, com paixão e dedicação, apresenta estas mesmas características. O artista e educador de que falamos, com o qual lidamos e como nos identificamos, deseja possibilitar reflexões a seu público e tocar-lhe a sensibilidade.

O objetivo deste trabalho é a socialização da experiência em sermos tocados por artistas populares, verdadeiros mestres que encontramos em campo: as reflexões a que fomos levadas e a valorização da vida que eles nos inspiraram, com suas danças, seus cantos, sua presença, sua conversa, sua postura diante da vida. A esperança, o estímulo para criar, a alegria de festar são evidentes, apesar de viverem geralmente em situações precárias. É como se superassem, através de suas manifestações, suas dificuldades, sublimando a vida, hipótese que alguns depoimentos consolidam.

⁸ “Estrada de chão”: expressão popularmente usada para designar estradas de terra, onde não há asfalto.

Como pilares de nossas pesquisas de campo referentes a este projeto, foram eleitas duas mulheres para a dissertação: **Anecide de Toledo** e **Nemésia Profeta Ribeiro**, mestras e mantenedoras do Batuque e do Chorado, respectivamente.

Ousamos afirmar que dançar é vital para essas mulheres. Não há como falar sobre sua história, sem tocar na dança, no prazer de dançar e no que compõe a manifestação como um todo: desde a preparação que é exigida para a festa - a confecção do alimento, a organização do espaço, o “tempero” (afinação) dos instrumentos musicais - até a festa propriamente dita: a dança, a música, os cantos, os toques percussivos, a vestimenta mais adequada, o lugar, a bebida, a comida, as relações inter e intrapessoais e o saber acerca da manifestação. Como aprenderam? Como ensinam?

Essa socialização muitas vezes não utiliza palavras, mas acontece a partir de outras linguagens, principalmente a corporal.

*“Ali, os mais velhos **fazem e ensinam** e os mais moços **observam, repetem e aprendem**. (...) num rito de iniciação, ou em outra celebração coletiva, as pessoas cantam, dançam e representam, e tudo o que fazem não apenas **celebra**, mas **ensina**”.* (BRANDÃO, 1984: 19).

Celebram, cantam e dançam trazendo em si os significados que receberam de familiares que, por sua vez, receberam de antepassados; um saber acerca dessas manifestações, transmitido de geração a geração como prática cultural.

Em seus depoimentos, essas mulheres refletem sobre o tempo... o tempo presente e passado, como é hoje a dança, como era antes, o que mudou e o futuro, sua perspectiva de continuidade, com permanências e transformações.

Essas reflexões nos levavam a uma preocupação acerca da continuidade ou não das manifestações inseridas nesse universo, pois ouvimos muito, em campo (nesta e em outras pesquisas anteriores): “*está acabando*”, “*os mais jovens não querem aprender*”, “*essa dança vai morrer com os velhos*”... mas, na medida em que apuramos nosso ouvir, percebemos nuances nesses textos, pois também diziam: “*não é mais como antigamente*”, “*agora está mudado*”, “*antes era diferente*” e começamos a voltar nossa atenção à resistência de alguns

participantes mais velhos em relação às transformações, à atualidade que são trazidas à manifestação, em contrapartida a outros, que percebem as diferenças, achando interessantes essas inovações por parte dos jovens e das crianças. Muitos dos mais velhos reclamam que seus filhos não querem aprender, não querem continuar a sua dança; em contrapartida, outros dos mais novos são reprimidos pelos pais ou satirizados por colegas, por participarem. Esse paradoxo parecia um indicativo de que as manifestações em questão estariam por um fio.

No entanto, no decorrer da pesquisa, ao retomar a estrada, reiniciando as pesquisa de campo, levantamos a hipótese de que estas manifestações não vão acabar. Podem se transformar, mas não acabar, pois algo de sua essência deverá ficar, seja absorvida por outra manifestação, sejam as histórias que se conta acerca delas. O que essas histórias contam é muito particular, dependendo de quem as conta e de quem as ouve.

A partir do que elas nos dizem, como artistas, pesquisadoras, professoras, diretoras de espetáculos cênicos, redirecionamos o foco do mestrado, centrando na questão da socialização: tanto a socialização de nossa experiência em campo, quanto a tentativa de compreender como um saber tão pessoal - pois diz respeito à história de vida daquela pessoa - pode ser transmitido? Ou será que o que é apreendido é a questão de identidade, de vivenciar a manifestação com sua marca pessoal, permitindo sua história de vida amalgamar-se à dança? Ou é possível se aprender a agir com mais energia, mais força de vida, mais dedicação em relação ao que se faz?...

Aprofundando a compreensão sobre esse universo, pretendemos vislumbrar como nossa experiência pode servir de referência às pessoas com quem trabalhamos (alunos, atores, bailarinos), sem apresentar-se como um modelo fixo, mas como um caminho pessoal, “inspirando” cada um para que construa o seu.

Assim, pretendemos colaborar com a discussão da educação dos sentidos e dos corpos, que acontece através da dança. Não a dança “das academias”, conhecida e divulgada pela mídia, que apresenta passos prontos a serem executados, mas a dança referente às manifestações pesquisadas, em que há um

“script”, uma coreografia de grupo que é respeitada e um padrão básico de movimentos, mas cada um executa a sua variação, expressando sua identidade e demarcando espaço com seu corpo.

A individualidade está presente naquela estrutura e a educação dos sentidos, dos sentimentos, dos corpos (compreendendo corpo como o ser inteiro), das relações, das práticas sociais e culturais se dão o tempo todo.

Tudo está ali; no entanto, de forma subjetiva: corpos dançam, mostrando e ocultando tantas coisas, tantos sentimentos, tantos saberes e mistérios; as letras das músicas falam por metáforas... Nada é aberto para todos e nem de uma só vez; aos poucos, vão sendo reveladas histórias e fundamentos da manifestação e de tudo que a envolve. E sempre há algo mais a saber, a aprender, a ouvir, a ver, a viver. Um aprendizado constante.

“... danças aparecem, transformam-se, tomam-se latentes, reaparecem a partir de uma temporalidade própria, nem sempre linear. O gesto, a memória do gesto, por vezes surpreendente, pelo que parece ser sua inusitada capacidade de permanência; é material, a disposição, por séculos e séculos, de inúmeras combinações; não respeita limites de tempo, geografia; circula pelo erudito, pelo sagrado, pelo profano, pelo antigo e pelo moderno”. (MONTEIRO, 2001: 823)

O momento em que tudo isso está potencializado, explicitado, reverberando é o momento de festar. A movimentação, as intenções das ações, o estímulo à dança, nestes corpos que são sacros e sensuais, brincam sem deboche, soltam-se sem banalizarem seus gestos, demonstram alegria, sem deixarem de ser resistentes. Procurar entender o vigor que essas pessoas apresentam, a “inteireza” com que agem, com que vivem suas vidas e dançam; o movimento do corpo que lhes é tão vital quanto o alimento (por isso, a relação tão forte dança-cozinha), o corpo que retém e deságua, sofre enchentes e vazantes (como o rio onde outrora buscavam água para sua subsistência), motivaram não só as pesquisas de campo, mas também o estudo teórico.

O recorte é estabelecido a partir do universo das mulheres: o que significa dançar o Batuque, para Dona Anecide e o Chorado, para Dona Nemésia? Como essas manifestações as constituem sujeitos?

As respostas a essas questões estão no corpo e na voz dessas guardiãs de um raro saber. Para compreender esse saber do corpo, as assistimos dançando, registramos, dançamos com elas, estivemos em suas casas e conversamos longamente. Suas danças são entremeadas por movimentos que ora revelam, ora ocultam alegrias, tristezas, saudades, sensualidade, seriedade, brincadeiras... assim como seus cantos, que falam por metáforas. Suas falas amalgamam narrativa e poesia, real e imaginário, cotidiano e datas festivas/ritualísticas, referenciando e reverenciando seus antepassados e santos aos quais prestam devoção.

Seus depoimentos e nossa experiência constituem a base do trabalho.

O Chorado, uma manifestação pesquisada anteriormente, com a qual já tínhamos familiaridade e que ora nos possibilitou um outro olhar, uma outra compreensão.

O Batuque, uma manifestação pesquisada e estudada durante o atual trabalho: o campo nos alimenta.

Estar presente no momento em que a manifestação se desenvolve com toda sua força, em seu palco de apresentações e representações, com o corpo receptivo e interagindo com os participantes, possibilita-nos uma percepção mais aguçada da pesquisa, na medida em que não nos colocamos como observadoras, mas participando e permitindo-nos “afetar” por aquela realidade expressa na dança.

A leitura que fazemos parte da festa ou, mais especificamente, da dança que acontece nessas festividades. Os movimentos **significam**. Comunicam o que muitas vezes não é função da palavra expressar, passando pelos sentidos, mais que pelo intelecto e estando, ao mesmo tempo, no corpo, na fala, no canto, na vida dessas mulheres.

Nos capítulos seguintes, contextualizamos o **Chorado** e o município de **Vila Bela**, onde ocorre essa dança, assim como o **Batuque** e **Capivari**, um dos municípios onde moram participantes dessa dança, como Dona Anecide. O texto foi redigido a partir de observações registradas em cadernos de campo e depoimentos gravados de dançarinas do Chorado, dançantes do Congo,

batuqueiras e batuqueiros, coletados diretamente. Os dados históricos coletados na pesquisa empírica foram confrontados com textos teóricos, que constam da bibliografia.

Na pesquisa de campo, registramos as danças e os municípios em fotos e fitas de vídeo, principalmente para o estudo de movimentos e gravamos depoimentos, dos quais retiramos os extratos contidos neste texto. O material do Batuque apresenta maior qualidade e diversidade, pois tivemos a parceria de Aroldo Berçot, fotógrafo experiente e sensível ao tema.

Nos construtos teóricos, temos a **Etnocenologia** como principal perspectiva. *“A etnocenologia estuda, documenta e analisa as formas de expressão espetaculares dos povos, quer dizer, as manifestações espetaculares que são destinadas a um público, seja ele passivo ou ativo. Entram no seu campo de estudo: as formas de manifestação que são fruto de uma elaboração, de uma premeditação, de uma memória coletiva; e as que são atos ponderados e repetidos, seguindo regras estabelecidas”.* (KHAZNADAR, 1999: 58)

Dialogamos com autores da **Nova História**, no que tange à discussão sobre anônimos terem voz; o homem comum visto como produtor de cultura, fazendo história, valorizando o cotidiano como dado histórico, para a construção de uma História mais real e diversificada. *“História com tempos e ritmos diferentes, ora linear ora repetitiva, que volta a ser do nosso tempo”.* (LE GOFF, 1990: 525).

Na **Antropologia**, encontramos interlocutores como Carlos Rodrigues Brandão e Clifford Geertz: cada qual a seu modo, ambos propõem uma pesquisa de campo despojada de questionários prontos, relatando em seus textos sua postura em campo, seu envolvimento com a pesquisa, o lugar, as pessoas, sem a fabricação de resultados objetivos ou a criação de realidades teóricas. Mas respeitando o mundo do outro, acima de tudo, levando em conta que *“as sociedades, como as vidas, contêm suas próprias interpretações”.* (GEERTZ, 1978: 321).

Regina Müller, antropóloga e artista, nos introduziu ao conceito de *performance cultural* (Turner), que é pertinente a este trabalho. *“A transmissão cultural, que se considera aqui parte do processo de socialização, ocorre*

simultaneamente nas experiências e expressões da vida social, pois é processo de interpretação, retellings. É através da expressão da experiência que as culturas articulam seus significados, articulam passado e presente e por isso podem ser melhor comparadas através de seus rituais, suas artes cênicas, contos, óperas do que através de seus hábitos. Da maneira como Dilthey e Turner entendem experiência ou unidades de experiência, estas emergem do cotidiano sendo necessariamente expressas como seqüências isoláveis marcadas por começo, meio e fim nas quais os membros de uma sociedade manifestam o que é mais significativo sobre suas vidas. 'The flow of experience is constantly arrested by reflexivity' (Turner & Bruner, 1986)." (MULLER, 2000:)

O filósofo Roger Garaudy, em seu livro "Dançar a Vida" traz contribuições significativas: *"A dança é um modo de existir. Não apenas jogo, mas celebração, participação e não espetáculo, a dança está presa à magia e à religião, ao trabalho e à festa, ao amor e à morte."* (GARAUDY, 1980: 13).

Mikhail Bakhtin (1987), no livro "A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais" elucida, com outro olhar, e referenciando bastante o corpo, algumas questões referentes à inteireza do indivíduo: *"No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo. (...) O porta-voz do princípio material e corporal não é aqui nem o ser biológico isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas o povo, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente. Por isso o elemento corporal é tão magnífico, exagerado e infinito. Esse exagero tem um caráter positivo e afirmativo. O centro capital de todas essas imagens da vida corporal e material são a fertilidade, o crescimento e a superabundância."* (BAKHTIN, 1987: 17).

O corpo que encontramos em campo é muito próximo desse, descrito por Bakhtin e presente também em obras de Pieter Bruegel⁹, como "Baile de

⁹ O pintor holandês Pieter Bruegel viveu no século XVI, tendo ficado famoso por pintar a vida camponesa com vitalidade e naturalismo, na contramão de uma época, quando a arte italiana se dedicava, principalmente, a temas mitológicos.

Casamento ao Ar Livre”, *“Casamento Camponês”*, *“Dança Camponesa”* e *“Jogos Infantis”*, auxiliando na percepção e leitura das imagens registradas no decorrer da pesquisa.

Corpos abundantes dançam, com amplos movimentos de articulações, traduzidos em uma soltura. Mãos expressivas e pés que pisam a terra com intimidade demonstram firmeza. Troncos flexíveis e sorrisos largos mostram-se despreocupados com padrões impostos pela sociedade, como a “retidão” e gestos contidos. Nos corpos, principalmente das mulheres, enxergamos um princípio de liberdade que deflagra uma educação do corpo relacionada à terra e à alegria de viver, como as mulheres das obras de Bruegel, em imagens de rua¹⁰, de festas, onde mais uma vez a comida está presente¹¹.

A escolha das festas como ponto de partida é porque percebemos que, nesse momento especial, ritualístico, está concentrado e simbolizado um saber e uma cultura da comunidade pulsante em sua memória, repleta de significados e simbolismos. Revelam o que a própria comunidade muitas vezes desconhece por manter-se vivo apenas na memória e nos corpos de antigas festeiras, dançarinas e batuqueiras. E apresentam-se como numa lente de aumento, pois ali as pessoas se permitem ser o que são, com toda a força de sua expressividade e seus “exageros”.

“A festa, quando soleniza a passagem e comemora a memória, demarca. A vida passa, passamos. Tudo muda, e tudo é o mesmo: mudamos, somos agora o que não éramos ainda, mas somos os mesmos, diversos: ao mesmo tempo um outro e eu. Envelheço, ‘vejo em mim o tempo do mundo passar’, e isso pesa. Mas eis que os símbolos dos sistemas de festas de que sou parte, ou alvo, aos poucos me ensinam a substituir a pura energia do desejo do prazer ou o temor de seu fim em mim pela serena vontade de conviver em paz comigo mesmo, entre todos, e possuir a compreensão de tudo. Eis que a festa restabelece laços. Sou eu que se festeja, porque eu sou daqueles ou daquilo que me faz a festa. Estou sólida e efetivamente ligado a uma comunidade de eus-outros que cruzam comigo a

¹⁰ Figura nº 2: *“Baile de Casamento ao Ar Livre”*

¹¹ Figura nº 1: *“Casamento Camponês”*

viagem do peso da vida e da realíssima fantasia exata das festas que nos fazemos, para não esquecer isto. Juntos, diferencialmente imanados, pedimos à festa a evidência de que tudo isso, que é a vida, e a vida impositivamente social, é suportável e até bom, porque, sendo irrecusável, pode ser até previsível se revivido com afeto e com sentido. Vista em sua desvestida realidade, a celebração religiosa ou profana, solenidade ou mascarada (Matta), não ilude nem oculta. Não disfarça. Ao contrário, ao jogar com a metáfora e romper com o excesso de significante, a ordem social da vida e a ordenação lógica do significado, a festa exagera o real. Se eu disse antes que ela faz ser suportável o inevitável e sua consciência antecipada, é porque ela comemora a possibilidade disto e de tudo o mais ser compreensível e compreendido. Assimilado à lógica da cultura não como sua ilusão - mágicos não fazem festas - mas como a necessidade de transpor umas para outras esferas de trocas, que nem por serem mais motivadamente simbólicas deixam de ser tão socialmente rurais. Ela toma a seu cargo os mesmos sujeitos e objetos, quase a mesma estrutura de relações do correr da vida, e os transfigura. A festa se apossa da rotina e não rompe, mas excede sua lógica, e é nisso que ela força as pessoas ao breve ofício ritual da transgressão". (BRANDÃO, 1989: 09).

E, aproveitando a palavra "transgressão", vale ressaltar que os diálogos com as diferentes áreas do conhecimento citadas neste capítulo nem sempre estão explícitos. A bibliografia apresentou-se como ponto essencial, assim como as disciplinas cursadas, mas pretendemos, neste texto, destacar primordialmente as vozes das pessoas pesquisadas.

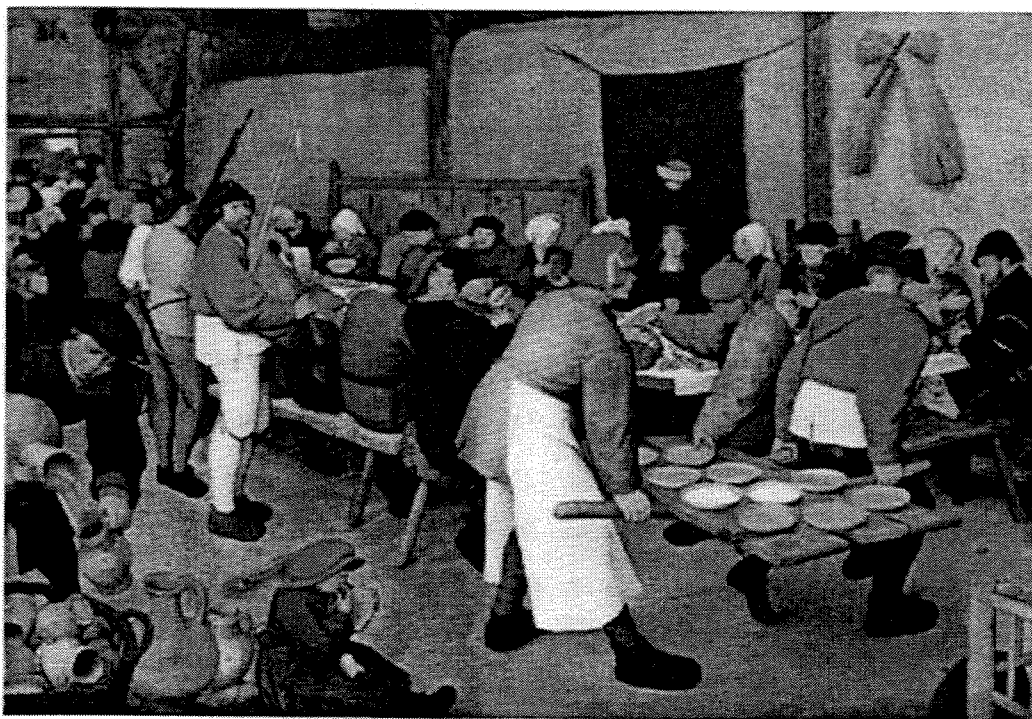


Figura nº 1: *Casamento Camponês*, de Bruegel: o banquete, que não pode faltar a uma esta popular.



Figura nº 2: *Baile de Casamento ao Ar livre*, outra obra de Bruegel, em que figuram corpos nos quais enxergamos um princípio de liberdade, como o que vemos no Chorado e no Batuque.

3. Mulheres, Cozinhas, Danças...

O fato de o estudo voltar-se para as mulheres é devido a uma relação muito pessoal que estabelecemos e que só é possível quando se é aceita nessas comunidades. Tivemos acesso aos espaços, às conversas, aos movimentos e às funções desenvolvidas pelas mulheres na dança e na manifestação como um todo.

A começar pela cozinha, território predominantemente feminino em praticamente toda a cultura popular brasileira, um espaço de encontro de mulheres de várias gerações, onde se prepara o alimento em meio a cantos e danças. Conversam, trocam confidências, socializam saberes, ensinam benzeções, contam novidades, assim como histórias antigas; enquanto cozinham, comem e bebem, celebram.

Leite de onça¹², chicha¹³, canjinjim¹⁴, diversos licores caseiros: bebidas com segredos em suas fórmulas, para estimular o corpo, para alegrar a festa, hábito secular. A bebida costuma ser usada por muitas pessoas para “dar forças e ânimo” para a realização de trabalhos pesados, assim como para festas, para que as danças e cantos tenham mais energia, mais vigor.

Nos casos em questão, não se trata de um hábito diário, das mulheres, mas de uma parte do ritual relacionado à festa e sua preparação. A comida e a bebida são compartilhadas numa atmosfera de companheirismo, amizade e solidariedade - apesar de algumas preferirem se abster da bebida. Dona Anecide, por exemplo, não aprova que as cozinheiras bebam (apesar de haver alguma garrafa num cantinho, escondida, algumas vezes...).

Encontramos referências à bebida e comida relacionadas a festas populares em estudos como o de Julita Scarano, referente à bebida alcoólica no Brasil Colônia: *“A bebida, ao lado da comida, fazia parte integrante das festas,*

¹² Tipo de licor caseiro de coloração esbranquiçada, parecendo leite, porém altamente alcoólico.

¹³ Bebida fermentada, feita a partir do milho, comum nas festanças de Vila Bela (MT).

¹⁴ Bebida tradicional de Vila Bela, que os dançantes do Congo carregam em seu cantil.

tanto religiosas quanto profanas, das comemorações, das reuniões. Não havia festa sem seu consumo.” (SCARANO, 2001: 478)

Assim como Bakhtin fala sobre a necessidade do banquete para a festa popular: *“As imagens do banquete associam-se organicamente a todas as outras imagens da festa popular. O banquete é uma peça necessária a todo regozijo popular.”* (BAKHTIN, 1987: 243).

Não há como ignorar a abundância, algumas vezes até mesmo o excesso de comida na festa popular, provavelmente em contraponto à escassez no dia-a-dia. São imagens muito fortes, não apenas as do *banquete*, quando todos estão sendo alimentados, mas o cuidado no preparo, no servir e distribuir os pratos a centenas de pessoas.

As imagens das cozinhas remetem a laboratórios alquímicos: fogões fumegantes, sustentando panelões imensos, alimentos sendo lavados, descascados, cortados, modificados.

A organização é admirável: geralmente as cozinhas são improvisadas em quintais ou barracões, o que não impede que cada detalhe seja lembrado pelas mulheres e esteja presente. Panos de prato branquinhos, esponjas para lavar a louça, vassouras, panos de chão, produtos para limpeza, panelas com as respectivas tampas, vasilhames, colheres e facas de vários tamanhos, pilhas e pilhas de pratos e talheres (que, geralmente, são de plástico) e tudo o mais que seja importante para se preparar o alimento como o fazem em suas casas.

A cozinha apresenta estreita ligação com essas danças, como em Vila Bela, onde as mulheres, após cumprirem as obrigações com o alimento, dançam o Chorado. Utilizam instrumentos da cozinha, bancos, cadeiras, entre outros, para a percussão das músicas, em agradecimento à bebida que ganharam.

Suas cozinhas são montadas em quintais¹⁵, onde são preparadas, cuidadosamente, por um grande número de mulheres, fartas refeições a serem servidas a todos os presentes. *“As cozinheiras trabalham pela vontade delas – umas, cozinham por promessa a São Benedito e outras porque é a tradição”*.¹⁶

¹⁵ Fotos nº 1 e 2

¹⁶ Palavras de Belmont Ribeiro, vilabelense dançante do Congo, em depoimento de julho/95.

Em Piracicaba, Tietê e Capivari, as mulheres começam a preparar de manhã a canja que será servida na madrugada aos batuqueiros, batuqueiras e a todos que ali estiverem. Em Capivari, tivemos a oportunidade de auxiliar nesse preparo, estando na cozinha junto a três batuqueiras (Tereza, Ruth e Isa), o que foi um momento muito especial, pois na cozinha¹⁷ se estabeleceu um ambiente de intimidade, conversas sobre assuntos diversos, que descontraída e informalmente iam nos inserindo em seu universo.

Dona Anecide “supervisionando”, cuidando de tudo... logo cedo, foi ao barracão (onde seria a festa, à noite) verificar se estava tudo certo, no entanto as cozinheiras ainda não tinham chegado lá, o que deixou-a preocupada em relação aos atrasos e às entregas: *“Cadê a carne? Será que já vieram entregar e não tinha ninguém? O pão chegou? Será suficiente?...”* Assumindo essa coordenação, confessou-se nervosa, porque tinha que dar tudo certo - como realmente ocorreu, no decorrer do dia. Entre idas e vindas, Dona Anecide verificava o que faltava e tratava de providenciar. Num desses momentos, chegou à cozinha e ficou sabendo que o frango não tinha sido entregue, ao que comentou: *“Foi Cosme e Damião que me mandaram aqui! Estava rezando para eles, quando ‘cisme’ que tinha que vir aqui! Foi um aviso deles para mim!”* Os santos ajudando a devota nos imprevistos da festa, num problema concreto, pois a canja tradicional não pode faltar na festa do Batuque.

Dona da mais bela voz do Batuque, Dona Anecide diz que teme ficar rouca, perder a voz nesta noite, porque está nervosa, ao que todas se alarmam, dizendo para ela se acalmar, que isso não pode acontecer num dia de festa, ainda mais em Capivari, na cidade delas, onde são as anfitriãs!

O alimento sendo preparado a todos, o sustento necessário ao corpo que festeja, labuta e luta (os dançantes do Congo são soldados, guerreiros de São Benedito). A dança sensual e devota que acontece no mesmo espaço, nos mesmos corpos; esses elementos se entrecruzando, constituindo uma

¹⁷ Fotos nº 3 e 4

característica dessas culturas, remetem a uma memória do feminino. O feminino relacionado ao nutrir, à fertilidade, à vida, refletido em corpos expansivos.

Que espaço é reservado para o corpo? Entre as comunidades estudadas, as moradias geralmente são pequenas, mas os terreiros, a vizinhança e a própria cidade são como uma extensão de suas casas.

Há uma interação muito forte com o espaço, com o lugar em que se está: as paisagens contam a história da comunidade, assim como a geografia é determinante na constituição da história das comunidades – se são ribeirinhas ou próximas a matas, de zona rural ou urbana – e isso tudo vai constituindo o indivíduo, inserido em sua comunidade.

O Batuque, atualmente, costuma ter início no centro das cidades de Piracicaba, Tietê ou Capivari, em praça pública (com o caráter de "apresentação", em aniversários das cidades e outros eventos) e continua em algum salão de clube ou barracão. Mas nem sempre foi assim, conforme relata Dona Anecide:

"O Batuque, nos começos, um tempo para trás, era mais diferente que agora: era em terreiro! E, agora, modificou muito: é só no salão. Era em qualquer tempo, só que era em terreiro, no ar livre. Agora, não: batuca só em lugar fechado."

O Chorado nasce na cozinha, mas não se restringe a ela: ocupa o espaço que estiver livre, seja uma sala pequena de uma moradia, um quintal, uma praça, um terreiro... pode-se modificar a expansão de deslocamentos, conforme o tamanho do espaço livre, mas os movimentos e expressões sempre serão amplos.

Corpos pulsantes absorvem e refletem imagens e memórias: seja um movimento difícil de ser executado, como dançar com a garrafa na cabeça¹⁸, lançar-se ao chão¹⁹, bater a umbigada no ritmo e de forma sincronizada²⁰; seja um objeto ao qual são atribuídos significados, como um bastão, um capacete de

¹⁸ Chorado, foto nº 5.

¹⁹ Batuque, fotos nº 30, 32 e 33.

²⁰ Batuque, fotos nº 34 e 35.

penas e flores²¹, um tambú²², um guaiá²³; seja uma construção como o coreto de Capivari ou as ruínas da antiga igreja de Vila Bela.

Cozinhas, terreiros, ruas, praças, barracões... a memória sendo convocada pelas imagens, pelos cheiros, pelos sons, pelos sentidos. Relembrando ancestrais, ligando o cotidiano aos rituais, permitindo à mulher festejar o que lhe é sagrado, dançando e cantando com seu corpo e sua voz.

Mas o mergulho na dança das mulheres não exclui – e nem poderia – observações sobre a relação homem/ mulher no Chorado e no Batuque, particularmente interessantes. Num universo freqüentemente visto como “machista”, o respeito dos homens pelas mulheres impera, assim como uma admiração, seja participando dançando - no Batuque - ou assistindo - no Chorado – ou ainda como dançantes da Dança do Congo (Vila Bela), realizada exclusivamente por homens, mas que traz elementos que remetem, subjetivamente, ao feminino.

Em suas falas, homens vilabelenses revelam sua relação interna com o feminino, de um extremo respeito, em depoimentos registrados em julho/1995.

Quando o Sr. Joaquim das Neves, Rei do Congo (Vila Bela) fala sobre os personagens e os significados sagrados da Dança do Congo, perguntamos se o Embaixador²⁴ (um dos personagens mais importantes) possui também algum significado sagrado, ao que ele responde: *“É: porque ele foi gerado da mulher.”*

Assim como as flores que enfeitam os capacetes dos dançantes, simbolizando o feminino. É como se eles levassem para a batalha que acontece na manifestação, uma proteção feminina: alguma referência à Nossa Senhora dos cristãos, ou às mulheres mais próximas, como a esposa, a mãe ou uma filha – as flores são confeccionadas, tradicionalmente, por uma mulher da família.

A proteção feminina não é exclusividade dessa manifestação. Por exemplo: em Pernambuco, estivemos pesquisando o Maracatu Rural, em 1992; em depoimento, Mestre Salustiano, do Grupo Piaba de Ouro, contou-nos (mostrando)

²¹ Em Vila Bela, na manifestação Dança do Congo, os dançantes são soldados em guerra, cujo capacete é enfeitado com penas de ema e flores de papel. Foto nº 9.

²² Tambor escavado de tronco de árvore, instrumento fundamental do Batuque. Fotos nº 23, 24 e 25.

²³ Chocalho utilizado por batuqueiros, enquanto dançam. Foto nº 26.

que a flor que os Caboclos de Lança (personagens do Maracatu) carregam na boca tem um segredo: pode ser até mesmo de plástico, mas é sempre perfumada. Uma feminilidade, uma delicadeza, aparentemente desnecessária para a função que desempenham como soldados, com suas enormes lanças. E é também, pela sua fala, como nos faz pensar os dançantes do Congo, uma proteção feminina, a presença simbólica de Nossa Senhora, da mãe, da esposa.

Dançarinas do Chorado ou Batuqueiras, todas as que conhecemos inspiram mesmo proteção: são mulheres fortes, que têm uma crença admirável na vida. As que carregam maior saber acerca das festas e danças, posicionam-se lado a lado com os mestres, como mestras e líderes.

E esse saber se reflete nos movimentos: percebemos, na dança de mulheres e homens mais velhos, maior densidade, um corpo repleto de histórias, em que cada movimento, por menor e mais contido que seja, é grande, “eloqüente”, enquanto os mais jovens são leves, executando com facilidade os passos que repetem e os que criam, em corpos mais articulados e rápidos, apresentando movimentos performáticos, amplos, menos interiorizados ou reflexivos, mais divertindo-se que celebrando. No entanto, o respeito à dança e aos demais participantes é característica comum a todos, independentemente de faixa etária. E esse respeito se traduz em movimentos de reverência, formas de olhar, de falar e até mesmo em silêncio.

Os movimentos dessas danças, mais que simples execução, representam sentimentos, sejam os contidos ou os projetados, sutis ou amplos. Carregam significados e intenções que ultrapassam a barreira da apresentação e do espetacular enquanto mostra, mas são espetaculares como entendemos, a partir de estudos da Etnocenologia: *“Por ‘espetacular’ deve-se entender uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano.”* (PRADIER, 1999: 24)

Nessas festas, ninguém se comporta ou se veste da mesma forma que no dia-a-dia. As mulheres usam colares coloridos, saias amplas e coloridas, turbantes

²⁴ Embaixador da Dança do Congo. Foto nº 10.

brilhantes, muitas vezes maquiagens e perfumes. Estão mais alegres, riem mais, cantam e dançam com toda sua força e delicadeza. Os homens, no Batuque ou na Dança do Congo de Vila Bela, têm uniformes cujas camisas são brilhantes, de cetim colorido; suas roupas são limpas e passados a ferro, de forma impecável. Mantêm o vigor e a precisão, o tempo todo, em suas danças e cantos.

“Esta espetacularidade nos remete também a uma maneira de pensar, de se situar no mundo em relação à natureza e aos membros da coletividade, não se reduzindo a uma superfície, a uma simples aparência, mas a uma maneira de ser.” (MAROCO, 1999: 85)

Observamos que, no dia-a-dia, tudo isso se mantém com a pessoa, em sua memória, em seus modos de agir, de pensar, de se relacionar, de ser. É um estímulo, é algo de que se tem orgulho, principalmente se este indivíduo se destaca na dança, no canto, na percussão... E se tem o privilégio de se destacar, é porque se dedica e acredita profundamente na importância da manifestação de que é parte integrante. Muitas vezes, é o motivo maior de sua vida.

Neste estudo, direcionamos nosso olhar para participantes do Batuque, do Chorado e também da Dança do Congo, mas encontramos em diversas pesquisas, no passado, pessoas que vivem a manifestação tão intensamente quanto as colocadas aqui.

“Existem tantas práticas espetaculares no mundo que se pode razoavelmente supor que o espetacular, tanto quanto a língua e talvez a religião, sejam traços específicos da espécie humana.” (PRADIER, 1999: 28)



Foto nº 1: Cozinheiras da Festa de São Benedito, em Vila Bela. 1995.



Foto nº 2: Cozinha da festa, no quintal. Vila Bela, 1995.



Foto n° 3: Preparando a canja: a batuqueira Tereza e uma voluntária da comunidade.
Capivari, 2003.



Foto n° 4: Em Capivari, Rosana entre as batuqueiras Ruth e Isa, na cozinha da festa. 2003.

4. O Chorado de Vila Bela

“Para não chorar, dançava...”

(Dona Nemésia)

Entre tantas manifestações que pesquisamos em Mato Grosso, por que o Chorado? Inicialmente, por ser uma dança só de mulheres e que muito nos impressionou, por sua beleza, sua história e singularidade. Não a encontramos, nem mesmo relatos ou pesquisas que cite o Chorado em outro local que não a histórica cidade de Vila Bela da Santíssima Trindade. Carrega significados aparentemente opostos (ou complementares): é sensual e envolve uma brincadeira entre mulheres dançarinas e homens que estão assistindo; ao mesmo tempo, é sagrada.

“Aquele que sabe compreender a dança sagrada conhece o caminho que liberta da ilusão individualista, pois a dança é sua própria natureza, sua vida espontânea e total, para além de todos os fins particulares e limitados: ele se identifica com o movimento rítmico do todo que o habita.

A dança é então um modo total de viver o mundo: é, a um só tempo, conhecimento, arte e religião.

Ela nos revela que o sagrado é também carnal e que o corpo pode ensinar o que um espírito que se quer desencarnado não conhece: a beleza e a grandeza do ato quando o homem não está separado de si mesmo, mas inteiramente presente no que faz.” (GARAUDY, 1980: 16).

A dança que é sacra e carnal, pois acontece através do corpo e é, ao mesmo tempo, uma forma de oração, de ligação com o sublime. É como se a sabedoria popular devolvesse a dança ao seu lugar, permitindo uma integridade e inteireza ao ser humano, sem dicotomias (corpo x mente; meditação x prazer; espiritualidade x sensualidade etc.).

Vila Bela da Santíssima Trindade²⁵ foi a primeira capital do estado de Mato Grosso, estabelecida em 1752. Historicamente, representa a resistência de escravos negros que ali ficaram quando o Governo do Estado de Mato Grosso transferiu-se para Cuiabá, em 1835, ficando Vila Bela à própria sorte. Hoje, é um município com pouco mais de 10.000 habitantes, localizado na região sudoeste, às margens do Rio Guaporé²⁶, fazendo divisa com a República da Bolívia, a 521 quilômetros da capital Cuiabá.

A capital fôra estabelecida nessa localidade principalmente para defender a zona fronteira, pois na outra margem do Rio Guaporé estavam os espanhóis, ávidos pela expansão do território castelhano. Mas havia outras dificuldades, além das lutas pelo alargamento da fronteira entre Espanha e Portugal: transporte difícil e demorado; dificuldade de abastecimento; falta de mão de obra; fraude no garimpo, desviando ouro pelas dificuldades de fiscalização; lutas com os índios resistentes à invasão de terras tribais; epidemias gerais; produção insuficiente de alimento, devido a enchentes do Rio Guaporé, pragas, insetos e bichos predadores. Assim, a fome e a doença tomavam conta da população. A notícia de insalubridade chegou a Portugal.

Ao transferir a capital, deixaram ali os negros escravos e os negros livres, chamados negros do povo, escravos de aluguel, que haviam erguido as construções da Villa. Levar os negros era mais custoso que “utilizar” outros na nova capital, então os deixaram para trás. Enfrentando todas as dificuldades sem uma estrutura básica, sobreviveram apenas os mais fortes; assim, formou-se uma população altamente resistente. O Sr. Joaquim conta, à sua moda: *“Depois que eles escaparam, que eles abandonaram aqui, aí ficou 600 almas de negros escravos. Não ficou uma autoridade aqui, só ficaram os que morreram debaixo da malária. Na época, aqui encheu tudo: quem tinha condições, ‘vazou’ tudo, desceu o rio e foi embora e deixou eles aqui tudo sofrendo, aqui, abandonado. Ficou 600 almas, 600 pessoas. É, o que ficou é nossa descendência, que fica. O resto foi*

²⁵ Nas fotos 11 e 15 vemos ao fundo as ruínas da antiga igreja matriz, símbolo da cidade.

²⁶ Foto nº 16: uma família pesca às margens do Rio Guaporé.

tudo: quem pôde sair, saíram; os que não pôde, morreram; aí, outros aguentaram."²⁷

Segundo depoimentos de vilabelenses, até cerca de 15 anos atrás, praticamente não havia moradores brancos em Vila Bela; atualmente, encontramos negros, brancos, índios, mestiços e muitos filhos de negros com bolivianos. Nas cercanias de Vila Bela vivem ainda os povos indígenas nambikwara e paresi. (Para maiores aprofundamentos, ver Bandeira (1988)²⁸ e Ferreira (1997)²⁹).

"Regionalmente, Vila Bela se distinguia como cidade só de pretos³⁰, como terra de pretos, como espaço negro. E esse espaço étnico localizava geograficamente uma territorialidade negra reconhecida, legitimada e acordada entre brancos e negros na região.

O território negro, reconhecido como tal há mais de cem anos por negros e brancos regionais, tinha na sede do município seu ponto máximo de inflexão, irradiando-se pelos afluentes do alto e médio Guaporé." (BANDEIRA, 1988: 43).

O Chorado conhecemos quando estivemos em Vila Bela para registrar a Dança do Congo (em que só dançam homens), que ocorre na Festa de São Benedito, inserida num ciclo que denominam "festança", quando os vilabelenses comemoram seus santos.

A "festança" dura uma semana, atualmente no mês de julho: abre com a Festa do Divino (cuja bandeira, folia ou esmola inicia seu "giro" cerca de 40 dias antes, visitando e abençoando casas da zona urbana e rural, angariando fundos para a festa), prossegue com a Festa de São Benedito e se encerra com a festa das Três Pessoas da Santíssima Trindade, padroeira do município.

Conta-se que, antigamente, mais santos e santas eram festejados, mas que agora são essas três as festas que persistem.

²⁷ Trecho de depoimento de Sr. Joaquim das Neves, Rei do Congo, em julho/ 1995.

²⁸ BANDEIRA, Maria de Lourdes. *Território Negro em Espaço Branco*. SP: Editora Brasiliense, 1988.

²⁹ FERREIRA, J.C.Vicente. *Mato Grosso e seus Municípios*. Cuiabá: Secretaria de Estado da Cultura, 1997.

³⁰ O termo *preto* é preferido pela comunidade vilabelense a *negro*, pois consideram *preto*, conotativo de raça e *negro*, de inferioridade social e cultural, conforme constatei empiricamente e encontrei em nota de rodapé de Bandeira (1988), citando ainda Brandão (1977) e Harris (1967).

“O Divino, é ele quem abre e faz a abertura, aí ela puxa o São Benedito e começa a puxar Nossa Senhora do Rosário, aí Nossa Senhora da Conceição e tinha vários tipos de santos, todos no mesmo período e ia terminar com o Senhor Divino e as Três Pessoas da Santíssima Trindade. Tínhamos quarenta e poucos santos, só de festa. Tinha muito santo e muito festeiro. Tinha: Nossa Senhora do Pilar, Nossa Senhora ‘não-sei-de-quê’... O Divino demorava trinta dias no campo, demorava trinta e tanto, quase quarenta dias lá. Aí, tinha o Senhor Divino, vinha o altar de lá pra cá e entra o São Benedito, três dias, que era no passado.”³¹

A procissão, chamada “esmola”, é um tipo de Folia do Divino, em que os foliões e os festeiros percorrem a cidade e a zona rural, visitando casas, levando bandeiras e cantando hinos do Divino, angariando fundos para a festa.

Os responsáveis pela Festa do Divino são os chamados festeiros e festeiras, escolhidos em nomeação solene. Assumem insígnias sagradas - respectivas à nomeação recebida - que carregam durante toda a esmola e festa. Em Vila Bela, a coroa é levada pelo Imperador, o cetro, pela Imperatriz, a bandeira rica pelo Alferes da Bandeira e a bandeira pobre pelo Capitão do Mastro.

À bandeira pobre, cabe abrir o cortejo durante a esmola e receber o dinheiro doado, que é amarrado em suas fitas de cetim - às vezes, a doação é colocada na coroa ou amarrada em outro objeto sagrado da procissão. A bandeira rica, mais ornamentada, só entra na casa se o dono da casa convidar.

A procissão é conduzida pelo mestre, que guarda detalhado conhecimento das práticas rituais. É o responsável pela escolha e treino dos foliõezinhos - meninos de 10 a 15 anos, que entoam os cantos sagrados durante a esmola e a festa propriamente dita. Os foliões e foliõezinhos vestem-se de branco, com pequeno laço de cetim vermelho preso ao ombro - o Divino é representado pela Pomba branca, símbolo da paz, que figura em grandes bandeiras de cetim vermelho.

Os músicos (ou tocadores)³² são, com frequência, em número de três: o mestre, tocando a viola, o contra-mestre, que é o tocador de sanfona e um

³¹ Trecho de depoimento de Sr. Joaquim das Neves, Rei do Congo, em julho/ 1995.

³² Foto nº 13.

“bumbeiro”, que toca a caixa, contando ainda com a voz dos foliõeszinhos. Esses músicos tocam durante toda a “tirada” da esmola, de casa em casa, pela cidade e arredores. Quando o dono da casa solicita que toquem um rasqueado (outra dança típica em Mato Grosso), animam a todos os presentes, num momento de descontração, em que cantam, dançam e tomam a chicha, uma bebida fermentada, feita de milho, acompanhada dos francisquitos (biscoitos típicos mato-grossenses).

A Festa do Divino, no seu dia, é comemorada com toque de sinos, fogos de artifício, muitos cantos e músicas, realizados pelos músicos e foliões. Durante a missa, são sorteados os festeiros do ano seguinte, que são anunciados, em Vila Bela, através das seguintes músicas³³, cantadas pelos foliõeszinhos:

*“A pombinha vem voando
Por cima da bela matriz
Vem dizendo viva, viva
Viva nossa Imperatriz.”*

*“A pombinha vem voando
No seu bico traz uma flor
Vem dizendo viva, viva
Viva nosso Imperador.”*

*“A pombinha vem voando
Por cima da laranjeira
Vem dizendo viva, viva
Viva o Alferes da Bandeira.”*

*“A pombinha vem voando
Por cima do belo astro
Vem dizendo viva, viva
Viva o Capitão do Mastro.”*

A esmola termina no primeiro dia da chamada “festa”, quando são erguidos três mastros, cada um com um estandarte, representando: o Divino Espírito Santo, o São Benedito, as Três Pessoas da Santíssima Trindade. Esse último é o que encerra a festa, sem esmola ou folia e sem danças: uma procissão traz os festeiros à Igreja, onde se realiza a missa e o sorteio dos festeiros do próximo ano; em seguida, é servido almoço na casa de um dos festeiros, como nas demais festas.

Mas, o momento mais esperado pela maioria de moradores da cidade e visitantes, é a apresentação da **Dança do Congo**, dançada apenas por homens negros vilabelenses na Festa de São Benedito, o santo negro.

A Dança do Congo³⁴ segue um roteiro: sendo a Festa de São Benedito comemorada numa segunda-feira, dentro do ciclo da festa, os soldados e o Embaixador saem na véspera, portanto num domingo à noite, à *paísana*, para pedir licença (simbólica) às autoridades locais para a dança acontecer: vão à delegacia, à casa do prefeito, e às casas dos festeiros nomeados: Juiz, Juíza, Rei e Rainha. Em cada um desses lugares, o Embaixador fala em nome do grupo, pedindo autorização para a Dança “sair” e todos ouvem, das autoridades institucionais ou provisórias da festa, elogios e conselhos sobre como deverão se comportar na festa para não haver confusão.

No dia seguinte, às 4 horas da madrugada, o “bumbeiro”³⁵ sai de casa, tocando a caixa, acordando e agrupando os demais soldados. Por último buscam o Embaixador, o Rei e o Príncipe, completando os personagens (ou, como eles dizem, as “figuras”) da Dança do Congo. Então, vão buscar os festeiros e as Ramalhetes (promesseiras de São Benedito, que carregam flores nas mãos) e os levam à Igreja, para assistirem à missa, enquanto os dançantes se dirigem à casa de um dos festeiros, onde lhes será servido o “sopão”. Depois, retornam para apresentarem a Dança do Congo em frente à Igreja – que dura cerca de duas

³³ Músicas registradas em campo, em julho/1995.

³⁴ Fotos 9, 10, 11, 12, 14 e 15.

³⁵ O bumbeiro é o dançante responsável pelo início da reunião do “exército” do Congo; é uma honra ao soldado, sair como bumbeiro, tocando a caixa.

horas - dramatizando uma luta entre dois reinados africanos, devido à negação do Rei do Congo ao Embaixador de Bamba, em relação ao pedido de casamento com sua filha (a Princesa do Congo, personagem central que, no entanto, não existe enquanto figura presente na representação). Em outra versão, é o Rei de Bamba que pede a mão da Princesa em casamento, sendo o Embaixador seu mensageiro. Em ambas as versões, o pedido é rejeitado e o Embaixador declara guerra ao Reinado do Congo, desenvolvendo, então, o enredo.

Após a apresentação, levam os festeiros de volta às suas casas e vão para o almoço, na casa de um dos festeiros. No dia seguinte, dançam novamente, mas sem dramatizarem o enredo; marcham pela cidade, seguidos de moradores e visitantes, todos “festando”.

“Uma das funções dos dançantes é proteger os festeiros – Rei, Rainha, Juíz e Juíza, que carregam objetos sagrados – e ainda as ‘promesseiras’ ou ‘ramalhetes’, que acompanham o cortejo levando flores, em homenagem a São Benedito.” (BAPTISTELLA, 1997:19)

Os soldados carregam um cantil com o canjinim: *“canjinjim é pinga, erva doce, canela, mel, gengibre, açúcar... se beber demais, fica tonto!”*³⁶

Dona Nemésia, dançarina do Chorado, também fala do canjinjim: *“Você observa que, nessas festas, não tem ninguém bêbado, não sai briga. Só o canjinjim, que é uma bebida de origem africana, mas tudo dentro do limite, só para dar sustentação àqueles dançarinos, senão também eles não agüentam dois dias, né? E não é fácil, cantando, dançando naquele ritmo...”*

As refeições, nesses dois dias, são servidas nas casas dos festeiros de São Benedito, conforme nos explica o Sr. Belmont Ribeiro: *“Aí, na época da festa, aqui tem quatro grupos – Rei, Rainha, Juiz, Juíza – cada grupo desse tem suas cozinheiras. Ontem, almoçamos na casa da Rainha; aí, jantamos na casa do Rei; hoje, estamos almoçando na casa da Juíza; à noite, vamos na casa do Juiz. A sopa, na Juíza, ontem. Todos são devotos. Uns (festeiros) pegam a festa porque eles querem; outros, pegam por promessa.”*

³⁶ Extraído do depoimento do Sr. Urbano Fernandes Leite, dançante do Congo, em julho/1995.

O mesmo acontece com as cozinheiras, conforme escrevemos no capítulo três: “Mulheres, Cozinhas, Danças...”. Por promessa ou pela participação, solidárias às promesseiras, elas dedicam-se, nesses dias das festas, quase que exclusivamente à cozinha, onde o preparo do alimento é o foco das atenções, mas acontecem muito mais coisas nestes espaços.

A alegria de dançar está relacionada à cozinha festiva. Festiva não só porque é a cozinha da festa, mas porque há festa nessa cozinha: nas relações, nas brincadeiras, nos cantos, nas crianças transitando livremente (desde que longe do fogo e das facas), no agradecimento por uma graça recebida em resposta a um pedido feito ao santo que se é devota, na realização em poder cumprir sua parte na promessa, no “trato” feito com o santo. Tudo isso resumido na alegria de viver: de estar vivo e ter seus entes queridos (pais, filhos...) vivos e com saúde. O alimento, essencial à vida, é escolhido, cuidado, transformado pela água e pelo fogo, para a manutenção e preservação da vida.

Aqui, desembocamos novamente no Chorado, tomando emprestado a fala de D^a Nemésia, que deu início à nossa conversa assim: *“O Chorado é uma dança de origem africana, dos escravos do quilombo, principalmente, que os negros escravos daquela época vieram aqui ao serviço duro, ao sofrimento. Esse Chorado leva-se o nome de Chorado porque é uma dança, assim: uma expressão do corpo, do sofrimento. Em vez de chorar, dançava. Uma expressão de alegria, porque você vê: o escravo é sofrido, mas em vez dele chorar, ele dançava - aí vem o nome de Chorado.”*

E continua explicando que é dançado no encerramento da Festa de São Benedito: *“é quando o festeiro chega em casa - o Rei, a Rainha, o Juiz, a Juíza - aquele grupo de mulheres que já estão ali preparadas, então dançam o Chorado para o Rei, dançam para a Rainha...”*. No entanto, pode ocorrer em outras ocasiões, principalmente após o almoço, quando as cozinheiras já cumpriram suas obrigações com a cozinha.

“Os festeiros vão sendo entregues um a um. Em casa, são recebidos com chuva de papel colorido picado. Em cada casa são oferecidos fartamente ao povo

biscoitos e bebidas³⁷. Enquanto dura a oferta de alimentos, as mulheres organizam um *Chorado* até quando o Rei do Congo e o Embaixador ordenam a saída para levar o próximo festeiro. O primeiro a ser entregue é o Rei, em seguida a Rainha, o Juiz e a Juíza.” (BANDEIRA, 1988: 239).

As dançarinas do *Chorado*³⁸, de pés descalços, giram e se deslocam pelo espaço como se estivessem deslizando, em movimentos sutis, em passos curtos; não acentuam o pulso vertical no corpo, mas mantêm uma horizontalidade nos movimentos, o que ajuda a manter o eixo, encontrando o equilíbrio necessário para manter a garrafa na cabeça. Pelo mesmo motivo, o tronco move-se menos, privilegiando-se os movimentos dos quadris, braços, pulsos e dedos.

Os braços e mãos apresentam os movimentos mais amplos e grandiloquentes da dança: conforme a dançarina canta, os movimentos de suas mãos contam junto a história correspondente à letra da música. Às vezes, uma mão está com a palma para cima, pulso articulando, enquanto a outra está com o dorso apoiado na cintura ou segurando a saia, podendo intercalar as mãos que executam esses movimentos, no ritmo da música; outras vezes, seguram as saias, erguendo-as um pouco e descem até as cócoras, subindo em seguida. Com as mãos para o alto, articulam pulsos e dedos, com delicadeza, principalmente quando cantam “*Adeus, passarinho, adeus, passarinho, adeus, eu já vou-me embora*”. Cantam alegremente, sorrindo umas para as outras e para quem as assiste. A dança e os cantos, como descrevemos acima, estão imbricados, constituindo uma unidade: o texto, as variações de entonações da voz e as nuances do corpo.

Atualmente, costumam fazer apresentações de sua dança, produzindo figurinos com tecidos em estampas tipo afro, como vestidos coloridos amarrados ao corpo e turbantes na cabeça. Outras pessoas (geralmente dançantes do Congo) tocam instrumentos de percussão auxiliando no ritmo e, além da voz das

³⁷ Geralmente, os biscoitos francisquitos e a chicha, bebida de milho, os mesmos que são servidos aos foliões e aos que acompanham a procissão, nas casas que recebem a Folia do Divino, conforme descrito anteriormente.

³⁸ Fotos n° 5, 6, 7 e 8.

dançarinas, algumas mulheres assumem o microfone, quando há algum disponível, formando um coro que amplifica os cantos para a platéia.

Mas, quando a dança acontece espontaneamente, sem preparações nem tampouco planejamentos, qualquer objeto vira instrumento para a percussão, a sala da casa ou quintal vira palco e todas que estão presentes podem participar, sendo vilabelense ou não, sendo negra ou não. Só não se pode prever quando esse momento irá acontecer... No entanto, havendo várias mulheres num mesmo espaço, principalmente próximo ou durante as festanças, é bem provável que ocorra, na sala, na cozinha, no quintal...

Apesar das afirmações de D^a Nemésia e de Bandeira (1988), de que as mulheres organizam um Chorado na entrega de cada festeiro de São Bendito, no ano em que presenciamos a “festança”, nem sempre ocorreu assim. Mas pudemos participar de um desses momentos, quando o cortejo do Congo chegou à casa do Rei. Despojadas do caráter de apresentação, sem os atuais uniformes (vestidos confeccionados para a dança) e instrumentos musicais, vieram da cozinha do festeiro, batucando nas mesas e cadeiras, dançando e cantando na sala da casa, um espaço pequeno, mas que nem por isso retirava o caráter amplo dos movimentos e intenções da dança, pelo contrário, remetia à dança como elas costumam contar que era, antigamente. Como conta D^a Nemésia: *“O instrumento era justamente isso: uma panela; um pedaço de caixa; um pedaço de tábua; uma mesinha lá meio cá, meio lá, bota suas pernas meio mole; os bancos... quer dizer, tudo servia. O que tinha, era instrumento”*.

Respondendo aos convites feitos através de olhares e movimentos, dançamos o Chorado com elas. E é dessa mesma forma que a dança do Chorado é socializada: cantando e dançando junto. O que requer maior dedicação é o aprendizado do equilíbrio da garrafa na cabeça. Algumas, nos confessaram que treinam em casa e que ensinam às filhas, sobrinhas e outras mulheres da comunidade, com quem tenham alguma relação e que demonstrem vontade de aprender.

Dona Nemésia deixa claro que a dança é permitida a todas as mulheres da comunidade, ao afirmar: *“Em Vila Bela, todos sabem - até criança canta - porque a*

gente tem dentro da gente esses cantos, essas tradições... Vila Bela é um teatro natural, na rua, não é uma coisa assim que se quer mostrar, mas sim se sente um dever até, um prazer, sente uma satisfação."

Compreende, ainda, um jogo bastante interessante e divertido, conforme nos relata D^a Nemésia: *"para alegrar a festa, elas amarravam um lenço no pescoço do homem que aparecesse ali, para ele pagar um litro de bebida. Então, após amarrar esse lenço, o homem ia, comprava um litro de vinho, colocava no centro da roda onde as mulheres estavam dançando e uma delas, com a maior graça, a mais esperta, já pegava o litro e colocava na cabeça e dança com ele solto, principalmente na frente daquele que pagou o litro - e também, é uma forma de agradecer: colocar o litro na cabeça é uma forma de agradecer àquela pessoa que ofereceu àquele grupo, aquele litro. Então, quantos litros colocarem lá, quantas mulheres pegam e dançam com ele solto."*

De novo, a bebida na festa: conforme o que conversamos com várias dançarinas do Chorado, as mulheres, que passaram a festa toda cozinhando, cumprindo suas obrigações, vão agora dançar, se divertir e têm direito a beber, também. E utilizam suas habilidades como dançarinas para ganharem a bebida. Os homens menos avisados são pegos de surpresa: a dança se inicia e uma delas, rapidamente, pega um lenço, "laça" um dos homens distraídos e começa a dar nós nesse lenço ao redor do pescoço dele; quantos nós ela conseguir dar, quantos litros de bebida ele terá que oferecer ao grupo. Os que conhecem o jogo, tratam de se livrar logo do lenço e de seus nós intermináveis, mas os que não conhecem (geralmente turistas, jornalistas ou pesquisadores) vão levando nós e mais nós, enquanto os que sabem do código se divertem, até que alguém os avisa o que significam aqueles nós e ele consegue evitar que continuem. Então, vem a segunda parte do jogo: o homem que foi "laçado" deve comprar a bebida e trazer para a festa continuar. Isso tudo acontece em clima de brincadeira e bom humor.

Chegando com as garrafas, o homem as coloca no centro da roda das mulheres dançarinas e o grupo recomeça o Chorado. Uma ou mais delas se dirige às garrafas e, dançando, pega-as e coloca-as sobre a cabeça (cada dançarina com uma garrafa), e, sem segurá-las com as mãos, dançam, como disse Dona

Nemésia, principalmente para aquele que trouxe a bebida, também em forma de agradecimento.

Em relação às garrafas, a preferência é pelas mais baixinhas, “bojudas” e com fundo abaulado, que encaixam melhor na cabeça e facilitam o equilíbrio, tendo uma base mais larga e menos altura. Segundo as próprias dançarinas do Chorado, os cabelos crespos ajudam a segurar a garrafa. No entanto, sem a habilidade necessária, nada disso adianta, pois girar, abaixar e levantar, movimentar quadris, ombros, braços, mãos, deslocando-se pelo espaço, no ritmo da música... enfim, dançar e cantar com uma garrafa cheia, solta na cabeça, sem derrubar, não é simples.

As letras das músicas podem se referir à devoção a seus santos, conforme nos informa Dona Nemésia: *“O Chorado é também uma dança de louvor a São Benedito; nós temos um canto que diz assim:*

*‘Senhores, me deixa
Que eu tô muito aflito
Cuidando da festa
de São Benedito’.*”

Este canto refere-se justamente aos preparativos da festa, que abarcam várias situações: não só o preparo das refeições, mas a confecção dos figurinos e adereços especiais da Dança do Congo e toda a organização necessária a uma festa deste porte, que envolve a comunidade e é aberta a moradores e visitantes.

Os cantos versam também sobre amor, paixões e a natureza, como estes, coletadas em campo (julho/95):

*“Bem-te-vi bateu asa
Bateu asa e avoou
Quando tu for embora
Dá lembrança a meu amor.”*

"Eu era quem te dizia
Tu eras quem duvidava
Que no fim do nosso amor
Tu era quem me deixava."

"Adeus, passarinho,
adeus, passarinho,
Adeus,
eu já vou-me embora."

"Lá no pé da serra
Eu deixei meu coração
Saudade eu tenho
De morar no meu sertão."

"Passarinho, passarinho
Dá notícias do meu bem:
Tá dormindo, tá acordado
Ta nos braços de alguém?"

"Eu vou-me embora
Eu não volto mais aqui
Eu vou morar na mata
Onde canta a juruti."

"No pé da bananeira
Tem marimbondo, sinhá
Bem debaixo, sinhá
Bem debaixo, sinhá."

*“O que tem Seo Manoel
Eu não posso entender
‘Tá cozido?’ ‘Não tá, Seo Mané.’
Tudo que é cru quer comer.”*

Alguns cantos apresentam uma certa malícia em seus duplos sentidos, como estes dois últimos, o que as levam a cantar rindo bastante, com ar maroto. O primeiro desta página (*“No pé da bananeira...”*), é o único Chorado que apresenta uma coreografia diferente: as dançarinas fazem movimento de arrancar marimbondos do corpo, muito semelhante ao encontrado em danças de outros estados, como Maranhão e Minas Gerais. Por exemplo: no Batuque do Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais³⁹, existe uma música que os participantes dançam se “coçando”, enquanto cantam:

*“Formiga miúda,
me coça aqui
me coça aqui,
me coça ali”.*

Em campo, fomos informados sobre duas outras danças de Vila Bela, já extintas: uma de homens, o Marujo e outra de mulheres, o Tambor. Esta última teria sido “rival” do Chorado, disputando espaço nas festas de outrora. Dizem que alguns elementos do Tambor foram incorporados ao Chorado.

Bandeira (1988), que realizou sua pesquisa sobre Vila Bela praticamente 10 anos antes de nós, encontrou mais dados sobre o Tambor, que ainda persistia, conforme citação a seguir:

³⁹ Este é apenas um exemplo que não resistimos em citar, devido à imensa semelhança. Mas não vamos nos alongar em relação a essas pontes possíveis, neste trabalho. Nos limitamos a apontar algumas semelhanças encontradas, como esta e outras em relação ao Batuque, pois aprofundar nesses paralelos, neste momento, desviaria o foco da pesquisa.

“Outra dança tradicional da comunidade é o ‘tambor’, designativo local para o batuque, de coreografia elaborada. As velhas que melhor dançavam o ‘tambor’ são ainda prestigiadas pela comunidade, através de referências elogiosas e respeitadas. Saber tocar, cantar e dançar bem o ‘tambor’ era fonte de muito prestígio nas festas.

As letras do ‘tambor’ guardam a memória do cotidiano da senzala, evocando acontecimentos ou situações que denotam a relação escravo-senhor. Geralmente são compostas de dois versos que são repetidos várias vezes. O primeiro é cantado em solo pelo tirador do canto e o segundo por todos os participantes, em coro, à maneira africana.

A monotonia da repetição⁴⁰ é quebrada pelo ritmo exuberante e envolvente dos tambores e pela coreografia elaborada dos pares que se exibem no centro da roda e depois puxam, através de umbigadas, outros pares para o centro, ocupando seus lugares na roda.” (BANDEIRA, 1988: 210)

Diferentemente do Tambor descrito por Bandeira, os cantos do Chorado não apresentam momentos em solo, nem existe a figura do “tirador”, mas são cantados pelas próprias dançarinas. Os lugares na roda, a dança aos pares no centro e as umbigadas não foram absorvidos pelo Chorado - no vídeo, temos uma única imagem muito curta, de uma menção à umbigada, sutil, entre duas dançarinas, que quase nem chega a se concretizar. O Chorado acontece em roda, mas sem lugares definidos e cada uma pode ocupar o centro, sozinha, em duplas, em trios. Ao que parece, a estrutura do Tambor era mais rígida do que o é a do Chorado.

O “Tambor”, que foi o Batuque de Vila Bela, com suas umbigadas, remete diretamente ao Tambú ou Batuque de Piracicaba, Tietê e Capivari, que muitos denominam de “Batuque de Umbigada”.

As semelhanças de nomes das manifestações e intenções refletem-se em alguns movimentos das danças, como giros, movimentos sutis, horizontalidade, circularidade e no ritmo forte, percutido nos tambores.

⁴⁰ Não compartilhamos da opinião desta autora, no que diz respeito à “monotonia da repetição”, pois nessas manifestações, as nuances são, muitas vezes, sutis, mas estão presentes, não só nos movimentos, mas também nas vozes, nos ritmos e em todos os elementos, carregados de significados e intenções.

Ao escolhermos essas duas manifestações como ponto de partida para a pesquisa, não tínhamos esses dados em mente; a proximidade que estabelecemos, a princípio, era o estudo da dança imbricada às experiências de vida das pessoas, com o recorte nas mulheres.

Os principais pontos em comum que levantamos entre o Chorado e o Batuque são a maneira como as duas mulheres eleitas lidam com a dança em sua vida, o respeito pelos antepassados e a importância dada à continuidade da manifestação. Segundo seus depoimentos, essas danças chegaram ao Brasil com os negros escravos, tendo origem em ritos africanos e mantê-las vivas é visto como uma afirmação de sua identidade e de toda uma comunidade.



Foto nº 5: O Chorado sendo dançado em frente à Igreja, fora da *festança*, em evento promovido pela Prefeitura Municipal. Em primeiro plano, Dona Lídia. Vila Bela, 1997.



Foto nº 6: Garrafas na cabeça, dançarinas do Chorado descem até as cócoras, dançando e cantando, na "festança". A mulher ao centro era festeira, nesse ano, e não tinha se preparado para participar da Dança, mas não conseguiu ficar de fora: tirou os sapatos, colocou a garrafa na cabeça e dançou com as outras mulheres. Vila Bela, 1995.



Foto nº 7: Chorado: corpos exuberantes, festando na rua: imagem que remete às obras de Bruegel. 1995



Foto nº 8: No Chorado participam dançarinas de todas as idades. Vila Bela, 1995.



Foto n° 9: Dançantes do Congo, soldados de São Benedito, com seus capacetes de flores, fitas e penas de ema. Vila Bela, 1995.



Foto n° 10: Sr. Máximo, Embaixador da Dança do Congo. Vila Bela, 1995.



Foto nº 11: Dança do Congo. Em evidência, os músicos-soldados com bumbo, reco-reco, cavaquinho e chocalho. É possível se ver o cantil que contém o "canjinjim". Vila Bela, 1995.



Foto nº 12: Dança do Congo, em marcha pela cidade. Em primeiro plano, o Embaixador com sua Capa e um soldado, com sua espada, farda e capacete. Vila Bela, 1995.



Foto nº 13: Músicos da Folia do Divino: Mestre, ao violão, Contra-Mestre, no acordeão, o “bumbeiro” com a caixa e os quatro foliõesinhos, na *festança*. Vila Bela, 1995.



Foto nº 14: Dança do Congo, durante apresentação. Fileira do exército do reinado de Bamba: soldados e o Embaixador (de capa azul). De saiotte vermelho e um escudo em forma de coração, o Secretário de Guerra do Reinado do Congo. Vila Bela, 1995.



Foto nº 15: Símbolo de Vila Bela, as ruínas da antiga Igreja Matriz, construída pelos escravos no século passado: cenário marcante de Vila Bela. 1995. Aqui, como cenário de fundo da Dança do Congo, durante a *festança*. Vila Bela, 1995.



Foto nº 16: Rio Guaporé, em Vila Bela. Família que mora às suas margens, pescando e limpando peixe. 1995.

5. O Batuque

“Os Senhores me dão licença, que agora eu vou cantar...”

(canto de Dona Anecide)

O Batuque ou Tambú, também chamado Batuque de Umbigada, é dançado por homens e mulheres de Tietê, Piracicaba e Capivari - a maioria, com cerca de 60 anos de idade - ao som de tambores confeccionados com troncos de árvores, alguns chocalhos (geralmente utilizados pelos mestres) e cantos que sempre se renovam: há os tradicionais e também as novas criações e improvisos, referentes a atualidades. Acesa a fogueira, inicia-se a dança, que “vara a noite”, terminando só no dia seguinte, já com o sol nascendo.

Anecide de Toledo, batuqueira antiga, que dança e canta o Batuque num corpo sábio e voz firme e melódica, em uma conversa que não foi gravada, em maio de 2002, quando estávamos no barracão do “Clube 13 de maio”, em Piracicaba, esperando aquecerem os tambús para a dança começar, contou que se lembra do Batuque de quando era criança. Disse que era em chão de terra batida, então levantava poeira, a dança! Os homens iam de branco, as mulheres com vestidos brancos com bolinhas azul-escuro. Os homens “caíam no chão” em sua forma de dançar, no tempo (musical) entre uma e outra umbigada; saíam da festa, marrom, da terra batida. As crianças, como ela, eram colocadas para dormir, mas acordavam, iam espiar e acabavam criando um Batuque só de crianças, “*tudo mijadinhas*”. Brincavam a Umbigada de fraldinha, imitando os adultos, no terreiro – ela ri faceira, como quem se diverte, revivendo a própria história enquanto a conta.

À medida que relata isso, outras mulheres mais jovens do Batuque vão chegando para ouvir, rodeando a mesa, sentando junto, pois muitas não conhecem como era a dança antigamente. Essa cena remete às considerações

feitas por Le Goff acerca dos “homens-memória”, narradores: “*não se desenvolve em torno deles uma aprendizagem mecânica automática*”. (LE GOFF, 1990: 429).

Ouvem a grande dama do Batuque, mestra do canto e da dança, cuja história de vida confunde-se com a história do Batuque nos últimos 70 anos.

“*Para Aristóteles – que distingue a memória propriamente dita, a mnemê, mera faculdade de conservar o passado, e a reminiscência, a anamnesis, faculdade de evocar voluntariamente esse passado – a memória, dessacralizada, laicizada, está ‘agora incluída no tempo, mas num tempo que permanece, também para Aristóteles, rebelde à inteligibilidade’.*”. (VERNANT apud LE GOFF, 1990)⁴¹.

Memórias fazem festa, divertem, transitam por tempos diferentes. São circulares: não se prendem à reta cronológica estabelecida pela sociedade ocidental. Rememorando, pode-se recriar situações, revivendo-as diferentemente a cada vez, reencontrando emoções que pareciam perdidas.

Começa o Batuque e é como se a memória de Dona Anecide tomasse forma, sendo representada ali. Na dança de um batuqueiro jovem, vislumbro o que seria esse movimento de atirar-se ao chão⁴². Como o capoeira em ataques e esquivas, movimentos e silêncios (pausas) que condensam, não representando imobilidade, mas contendo movimentos internos, repletos de significados e intenções. Dançado por homens e mulheres, é possível enxergar no Batuque a diferença entre os movimentos masculinos e femininos, a sutileza das mulheres em contraponto aos movimentos amplos dos homens, o tônus muscular mais alto dos homens, a movimentação delicada de partes do corpo, separadamente, nas mulheres. O abaixar e levantar dos homens, demonstrando força, os giros das mulheres e torções de tronco, denotando destreza, agilidade.

A estrutura da manifestação é a seguinte: são organizadas duas fileiras⁴³, uma de frente para a outra, sendo uma de homens, outra de mulheres; os músicos ficam atrás ou entre a fileira de homens, com os instrumentos: tambú, quinjengue, matracas e voz. O tambú, principal instrumento, que também dá nome à

⁴¹ VERNANT, J.-P. *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*. Paris: Maspero, 1965. In LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.. p. 440.

⁴² Fotos nº 34 e 35.

⁴³ Foto nº 39.

manifestação, é um grande tronco de árvore escavado, com o couro esticado adequadamente para a percussão. A importância da fogueira⁴⁴ deve-se ao fato dos tambores terem que ser aquecidos, para o couro esticar, o que dá a afinação. O tambú fica deitado no chão e um dos tocadores senta-se sobre ele, percutindo com suas mãos no couro, produzindo diferentes timbres⁴⁵. Outro tocador, sentado numa cadeira⁴⁶, tem duas baquetas (as matracas), com as quais bate no corpo do tambú, na madeira. O quinjengue⁴⁷, tambor menor, em forma de cálice, que faz o acompanhamento e fica apoiado no tambú: quem o toca fica em pé, segura-o entre as pernas e debruça-se sobre ele, percutindo com as mãos no couro do instrumento.

O canto⁴⁸ é assumido por algumas pessoas que se revezam, mas geralmente, entre um apito e outro do mestre, é um só que canta, algumas vezes com um segundo cantor ao lado, encorpando a música ou respondendo ao que a letra diz, no intervalo entre um e outro verso. O apito é que indica quando iniciar e quando parar, para reiniciar em seguida, geralmente após a troca de cantores e tocadores. Os tocadores podem se revezar durante a dança, desde que o ritmo não seja prejudicado. Há ainda o guaiá⁴⁹ o termo provavelmente derive de *inguaia*, chocalho de cesto, mas a pronúncia aproxima-se de “guaiá”, sendo um instrumento de metal, como um ganzá, que alguns batuqueiros e batuqueiras carregam nas mãos, marcando juntos o ritmo.

Ao som do apito, o cantor inicia sua “moda” e os instrumentos entram após a primeira frase da música, começa assim a dança propriamente dita. Os homens (cavalheiros), lado a lado, em fileira, avançam (*sobem*), em direção à fileira de mulheres (damas), cumprimentam-nas e recuam (*descem*) ao seu lugar; em seguida, a fileira de mulheres faz o mesmo movimento: avança, cumprimenta os cavalheiros e recua ao seu lugar. Agora, os homens avançam novamente, e os pares dançam, batendo a umbigada. A partir desse momento, até que o apito seja

⁴⁴ Foto n° 22.

⁴⁵ Foto n° 23.

⁴⁶ Foto n° 20.

⁴⁷ Fotos n° 20, 23 e 27.

⁴⁸ Fotos n° 18, 19 e 21.

⁴⁹ Foto n° 26.

tocado novamente, tanto os cavalheiros quanto as damas têm liberdade para convidar para bater a umbigada qualquer pessoa do sexo oposto, permanecendo com o mesmo par pelo tempo que acharem melhor; finalizam dizendo “obrigado”. Alguns saem de um par e dão meia volta, retornando ao seu lugar; outros, já iniciam com a dama ao lado dessa – certa vez, vi Seo Dado⁵⁰ bater com a fileira inteira, indo de uma em uma. D^a Anecide conta que, antigamente, tinha o que ela chama jongo: “*sobe com uma e desce com outra, já na madrugada...*”. No fim da festa, os cavalheiros e as damas não dançavam com uma pessoa e depois voltavam simplesmente aos seus lugares, mas iam dançando com um par e voltavam com outro, ininterruptamente.

A umbigada⁵¹ é o momento da dança em que os pares encostam seus umbigos e baixos ventres. É um movimento rápido, forte, por isso falam “bater a umbigada”. Acontece no tempo musical determinado, mas nem por isso todos os pares batem ao mesmo tempo, pois cada par começa num tempo diferente e suas contagens podem variar, parecendo um cânone, algumas vezes. Outros pares batem a cada duas frases musicais, ampliando o tempo para desenvolverem mais seus movimentos nesse intervalo, criando sua coreografia. A umbigada é uma pausa breve, quando o movimento é congelado por um instante.

A forma de chegar, começar a dançar com o par, rindo⁵² ou sério⁵³, conversando ou não, é muito individualizada. A maioria, no momento da umbigada, mantém a expressão séria, o olhar para o chão e as mãos para o alto, mas mesmo nesta postura, encontramos variações. Por exemplo, as mãos: ambas costumam estar para cima, mas podem estar uma para cima e outra para baixo, abertas, espalmadas ou fechadas; podem bater palmas ou apenas se encostarem ou só estarem para o alto, relaxadamente ou ainda apresentarem tônus alto, demonstrando força e vigor. As mulheres erguem as mãos também ou seguram suas saias, ou ainda uma mão sobe e outra desce, em oposição, podendo a de baixo colocar-se sobre o sacro.

⁵⁰ Seo Dado é batuqueiro antigo, muito respeitado e sempre presente, sendo um dos mestres da manifestação, geralmente o responsável pelo grupo de Piracicaba, sua cidade.

⁵¹ Fotos 30, 32, 33 e 38.

⁵² Fotos 36 e 37.

Entre uma umbigada e outra, a preferência das mulheres é pelo giro, ou meio giro, com torções do tronco em relação ao quadril, movimentos circulares. Os homens mais jovens caem e se levantam, agachando simplesmente, sentando no chão, ou colocando-se em posição de flexão de braços; os mais velhos jogam mais com a sua manha, em movimentos vigorosos durante a umbigada, mas sutilezas entre uma batida e outra; de acordo com a marca, a personalidade de cada um, apresentam movimentos que fluem, parecendo que deslizam ou em estacato, pontuados, com “surpresas”, pois condensam e soltam o movimento, sendo inesperada a direção que vão tomar a cada instante, podendo ser, em alguns momentos, saltos, quedas, ou giros, tendendo à verticalidade.

Às vezes suas figuras, assim como seus movimentos, confundem-se com outros que conhecemos, como o mestre-sala, o puxador de samba enredo, o capoeirista, o brincante de boi, a mãe ou pai de santo... Isso nos leva à reflexão sobre a existência de elementos comuns, intrínsecos às danças brasileiras, que lhes legitimem uma identidade, constituindo uma linguagem. Ao mesmo tempo em que cada um dos dançantes tem garantido o espaço para manifestar sua individualidade, existem pontos comuns ao grupo, que são mantidos e respeitados por todos.

Entre os pontos comuns, há ainda os figurinos, que não são uniformes, mas seguem um padrão: o dos homens, atualmente, é homogeneizado, composto de calça branca e camisa vermelha; o das mulheres remete a figuras de terreiros de umbanda, vestindo saias compridas, rodadas e coloridas, muitas vezes com tecidos brilhantes, turbante ou lenço também colorido na cabeça e muitos colares de contas, sendo que alguns participantes – aqueles que são ligados à Umbanda ou Candomblé - usam suas guias (colares de proteção).

O couro dos tambores, quando estão sendo aquecidos na fogueira, são molhados com água ou cachaça e algumas vezes colocam sal grosso ao redor do tambú, para evitar “maus olhados”.

“Também recorrente nos batuques é o fato de se situarem, muitas vezes, num contexto liminar sagrado/profano. Em outras palavras, a atitude religiosa

⁵³ Fotos 28, 29 e 38.

permeia organicamente a festa aparentemente profana, e manifesta-se no respeito aos tambores, ancestrais e outras entidades espirituais (atualmente também as do candomblé e da umbanda), bem como nas demandas poéticas de caráter mágico travadas entre os participantes. “(DIAS, 2001: 868)

Não adentramos a discussão sagrado/profano, devido a acreditarmos que a celebração da vida que essas festas representam para essas pessoas, por si só, é sagrada, não sendo necessário, para tanto, que seja dedicada a um santo ou a qualquer entidade reconhecidamente “sagrada”. O que permeia também o âmbito do sagrado é a satisfação que sentem em estarem dando continuidade a uma dança ancestral que receberam ou aprenderam de seus pais ou avós e algumas práticas como as descritas acima, relacionadas aos tambús, por exemplo.

Retornamos a Capivari em junho de 2003, para dar continuidade à pesquisa de campo e respondendo ao convite feito por Dona Anecide, quando a encontramos em Piracicaba, para *“um café”* em sua casa *“outro dia”*.

Com a mesma serenidade que nos convidou, nos recebeu. Falando sobre sua bela voz, ela diz que é um dom que Deus lhe deu e conta um episódio de sua vida: *“Quando eu fiz minha cabeça, na Umbanda, veio uma madrinha da Bahia, fazer nossa cabeça. Aí, ela falou: ‘Essa daqui vai ser onô!’ Onô: puxadeira de terreiro; eu abria o terreiro com o ponto. Ela falou: ‘Essa voz aí, ninguém vai tirar.’.”*

Quando perguntei a D^a Anecide se o Batuque tem ligação com a Umbanda, ela respondeu: *“Tem! Só o puxado do tambú... tem ligação, sim. Uma vez, eu cantei e sabe que uma mulher ficou ruim, lá? É... na primeira puxada que eu dei. Isso daí é do tempo da escravidão, tem que ter alguma coisa que ver: é mesma origem, né?”*

Percebemos que alguns cantos estabelecem essa ligação, como esse, que é ponto de Umbanda, cantado para Iemanjá:

*“Quem anda na beira do mar
É Sinhá Sereia...”*

Ainda sobre os cantos, conta que, antes, era diferente: *“E a carreira? Eu cantava pra Herculano, ele dava a resposta; não tem mais isso aí. Agora, canta a moda, mas não tem mais isso aí: eu canto o troco pra pessoa, mas a pessoa não dá o troco pra mim! Tem que dar a troca!”*. Em meio à nossa conversa, ela canta uma moda que criou em resposta – a troca, o troco – a um desafio, numa festa do Batuque:

*“Toda festa que eu vou,
Eu não agüento desaforo
Se for pra brigar eu brigo
Eu mato o boi e tiro o couro.”*

As músicas falam por metáforas, em linguagem cifrada, pois, segundo relatos dos próprios batuqueiros e batuqueiras, essa era a solução encontrada pelos negros escravos para se comunicarem e também para zombarem e desafiar os brancos, sem que eles percebessem. O duplo sentido é utilizado pelos que sofrem repressões, para se expressarem, criando códigos entre si, evitando sofrer represálias.

“A palavra de dupla tonalidade permitiu ao povo que ria, e que não tinha o menor interesse em que se estabilizassem o regime existente e o quadro do mundo dominante (impostos pela verdade oficial), captar o todo do mundo em devir, a alegre relatividade de todas essas verdades limitadas de classe, o estado de não-acabamento constante do mundo, a fusão permanente da mentira e da verdade, do mal e do bem, das trevas e da claridade, da maldade e da gentileza, da morte e da vida.” (BAKHTIN, 1987: 379).

Dª Anecide possibilita-nos gravar uma história que ouvimos várias vezes em campo, contadas por diferentes batuqueiros e batuqueiras, amplamente difundida entre eles: *“O Vitória, batuqueiro de Piracicaba, contou do bisavô dele, que contava... o senhor foi batê num nêgo, mas o nêgo era entendido, e falou: ‘Ele vai ter a resposta: ele vai bater ni mim e vai responder na mulher dele, lá.’ O senhor batendo nele e a mulher dentro de casa, do sinhô. Mandô o capanga bater*

nele, tava batendo na mulher dele e a mulher ficou arreventada. E o nêgo bem vivo: não morreu! Então, vem vindo essa descendência.”

Contam esta e outras histórias, buscando dados na memória de seus ancestrais e em seu imaginário. Como se tivessem vivido a escravidão, contam que o capataz e o senhor muitas vezes iam assistir, achavam bonito, sem saber que os escravos estavam zombando deles. Uma música que os batuqueiros sempre citam, exemplificando essa situação:

*“Coruja pia no tronco,
o pombo canta no pombal
o galo canta no terreiro
quero ver quem pode mais.”*

Nesta música, referem-se à força do aparentemente mais frágil, que era o escravo, que estava *“no terreiro”*, no nível do chão e não cantando no alto (*“no tronco, no pombal”*), como os brancos e finalizam em tom de desafio, reafirmando sua força, ao dizerem *“quero ver quem pode mais”*.

Outras remetem ao tronco, onde o escravo era castigado, à escravidão, fazendo referência ao desejo de liberdade:

*“Não quer esquecer de mim
Eu pergunto o que que há
Me ´marraro eu no tronco
Resolveram me soltar
Agora sou um passarinho
Eu quero ter asa pra mim voar.”*

A educação, a herança cultural recebida e o respeito aos antepassados estão sempre presentes; não apenas o aprendizado em relação à manifestação, mas também à ética, conduta, postura diante da sociedade e da vida.

Demonstram o reconhecimento desse aprendizado no canto que valoriza essa socialização, esse saber:

*“Sei que a morte de hoje em dia
‘Tá virando uma história.
Não tenho reiva de ninguém
Juro por Deus, Nossa Senhora.
Tudo que os mais véio falou
‘Tá guardado na minha memória.”*

Em contraponto, demonstram sua perplexidade em relação aos jovens, em tom de lamento, neste canto:

*“Rapaziada de hoje em dia
Não é como um tempo atrás
Irmão não conhece irmão
E filho não respeita pai.*

*Meu Deus, me tira eu do mundo
Que eu não quero viver mais.
Qualquer dia a terra afunda
Desse jeitinho que vai.”*

E não cristalizam em canções tradicionais e antigas do Batuque, nem tampouco se prendem a lamentos ou questões raciais. Brincam entre si, falam de notícias atuais, do que a comunidade está comentando e de assuntos diversos.

Como fez Seo Herculano⁵⁴, inspirado pela notícia da não convocação do jogador Romário para a Seleção Brasileira, pouco antes da Copa do Mundo de Futebol, em 2002, criando esta letra:

⁵⁴ Foto nº 21: Seo Herculano, de camisa vermelha, cantando numa festa do Batuque.

*“Romário chorou, chorou
Felipão não convocou...”*

Logo, todos aprendem a nova música e cantam junto ao mestre, que canta se divertindo, rindo.

Um ponto importante na relação entre os homens e as mulheres do Batuque, são as umbigadas. Sobre as proibições, Dona Anecide explica: *“Quando é, por exemplo, ela é minha comadre (fala como se fosse um homem, explicando a postura deles em relação às mulheres), então chego lá, cumprimento ela e desço: não bate umbigada. Cês vê meus sobrinhos? Eles vêm me buscar, leva, outro pega, traz... mas não bate!”* Perguntamos sobre quem não pode com quem, ela responde: *“Mãe com filho, pai com filha, tia com sobrinho, tio com sobrinha, compadre com comadre... não pode. Você vê: compadre com comadre, tem que ter muito respeito! Os outros, pode.”* E canta, ilustrando o que disse:

*“Pra ser compadre com comadre
Precisa ter muito respeito.
Aonde um compadre deita
O outro não pode deitar.
Quando morre os dois compadre
Aí eles vira boitatá.”*

Ela termina de cantar, rindo muito, dizendo que se não respeitam a regra, vão virar *boitatá, coisa ruim*, quando morrerem. Ri da música, mas em seguida confirma, séria, que a regra não pode ser quebrada, conforme aprendeu com a sua mãe.

Sobre sua família, ela diz: *“Tudo dançou, aqui: minhas irmãs, minha mãe... tem minha sobrinhada, que dança, também! Eu, da família, sou a mais bagunceira. Ah, eu gosto!”*

E repete a história sobre o Batuque e sua infância, que contou no clube, em Piracicaba: *“Eu, desde criança! Tinha Batuque, aí minha mãe deixava nós tudo*

fechado em casa e ia. Quando nós via aquele barulho, nós saía na rua, tudo mijado! Pulava a janela! Quando ela ia ver, nós tudo dançando, na beira do fogo... e ela falava grosso: 'ô, molecada desgrenhada! Mijada, ainda!' Tudo dançando. Pulava a janela e nem trocava de roupa, nem tirava a urina: ia com urina e tudo! Ela ficava por conta!"

A identificação com a mãe é motivo de orgulho, pelo que sua fala e suas atitudes revelam. Logo que chegamos em sua casa, lhe entregamos uma foto sua, cantando, no Batuque. Imediatamente, ela se admirou: *"Iguazinha minha mãe!"* E foi buscar uma foto de sua mãe, para nos mostrar⁵⁵. Realmente, a semelhança é muito grande, não só física, mas também na expressão. *"Setembro, faço 70 anos! Minha mãe morreu com 94 anos, não tinha uma ruga! E pegava na enxada, ainda".*

Quando fala de suas relações, deixa claro que herdou de sua mãe também o carinho que tem com as pessoas: *"Tenho tanta confiança em Deus! Gosto de ajudar as pessoas. Gosto de quando a pessoa vem pedir um apoio, dar sempre coisa boa. Minhas vizinhas tudo me adora eu. Esses branquinhos, tudo: 'Vó!' Prá mim, é um prazer. Saio na rua, é brancaiada, é preto, é 'tia' daqui, 'tia' dali... que nem minha mãe: minha mãe foi amorosa nessa cidade aqui: até hoje alembra dela. É gostoso assim, né? Passa energia boa pros outros e recebe, também. Não sei guardar rancor de ninguém."* E essa alegria de viver é também cantada em verso do Batuque:

*"Perguntaram prá mim
Se eu tô muito bem com a vida
A resposta que eu dei
Eu tô muito bem com a vida
Saúde pra mim não falta
A amizade e a comida."*

⁵⁵ Foto nº 17.

Finalizando as canções, duas de despedida do Batuque, que aprendemos com Dona Anecide:

*"Povo de Capivari
'Tá chegando a nossa hora
Vocês vão ficar com Deus
E nós vai com Nossa Senhora."*

*"Vamos fazer bonito
Piracicaba, Tietê, Capivari
'Tá na hora, tá na hora
'tá na hora do balão subir."*

O município de Capivari⁵⁶, atualmente com pouco mais de 40.000 habitantes, localiza-se às margens do Rio Capivari, a 108 km da Capital. Há relatos sobre o nome originar-se devido ao grande número de capivaras que viviam às margens desse rio, quando a região começou a ser povoada, no final do século XVIII.

Alguns autores consideram que o primeiro homem a pisar em terras de Capivari teria sido um fugitivo do presídio de Iguatemi, de Mato Grosso, em 1763. O tal homem, querendo abreviar o caminho para Itu, teria aberto uma picada até chegar ao alto da "Samambaia", espigão divisor de Capivari com Salto.

Antes, por volta de 1718, as viagens para as cercanias de Cuiabá, feitas por aventureiros atrás das jazidas de ouro descobertas, eram por via fluvial, devido à mata cerrada. Algumas caravanas eram dizimadas pela fome e por lutas com índios, que defendiam seu território. Os governadores das capitanias, sabendo dessas dificuldades, enviavam para esse local as pessoas que pretendiam isolar.

Conta a História oficial que, em 1800, um grupo de perseguidos políticos, considerados "degredados", por não concordarem com a dominação portuguesa, vindo de Itu, em fuga, pararam à margem do rio e ali se fixaram.

⁵⁶ Foto nº 40: o Coreto da Praça onde costuma acontecer o Batuque.

Em 1820, foi celebrada a primeira missa no pequeno povoado e São João Batista foi escolhido padroeiro. Em 1832 foi oficialmente criada a vila de São João Batista da Capivari de Baixo (dizia-se “de Baixo” para distinguir do Capivari de Cima, povoação vizinha, hoje Monte Mor). Com a elevação à categoria de vila, começou o desenvolvimento econômico de Capivari: o comércio e a indústria cresceram, houve a abertura de fazendas de café, de algodão e, principalmente, as de cana-de-açúcar. Em 1905 o nome foi alterado para Capivari.

Na pesquisa, constatamos que, tanto Vila Bela quanto Capivari têm, no início de sua História, a marca da rejeição, da exclusão. Lá, os escravos deixados para trás, abandonados à própria sorte, num local de difícil acesso; aqui, os perseguidos políticos, colocados propositalmente num ambiente hostil. No entanto, em ambos os casos, a natureza apresenta-se como um aspecto favorável: às margens do rio e com uma mata exuberante, a possibilidade de sobrevivência é vislumbrada e conquistada pela população desses povoados.

É evidente a força da população negra nesses dois municípios, que mantém viva suas manifestações, falando de sua história, suas dores, suas alegrias e tudo que lhe é sagrado, através da dança, da representação, da música e do canto.

O Chorado e o Batuque desvelam essa força, essa resistência relacionada à afirmação de identidade, à celebração de ancestrais, à alegria de “festar”, numa festa que é ao mesmo tempo reza.



Foto nº 17: Dona Anecide com a foto retocada e emoldurada de sua mãe, numa semelhança admirável. Capivari, 2003.

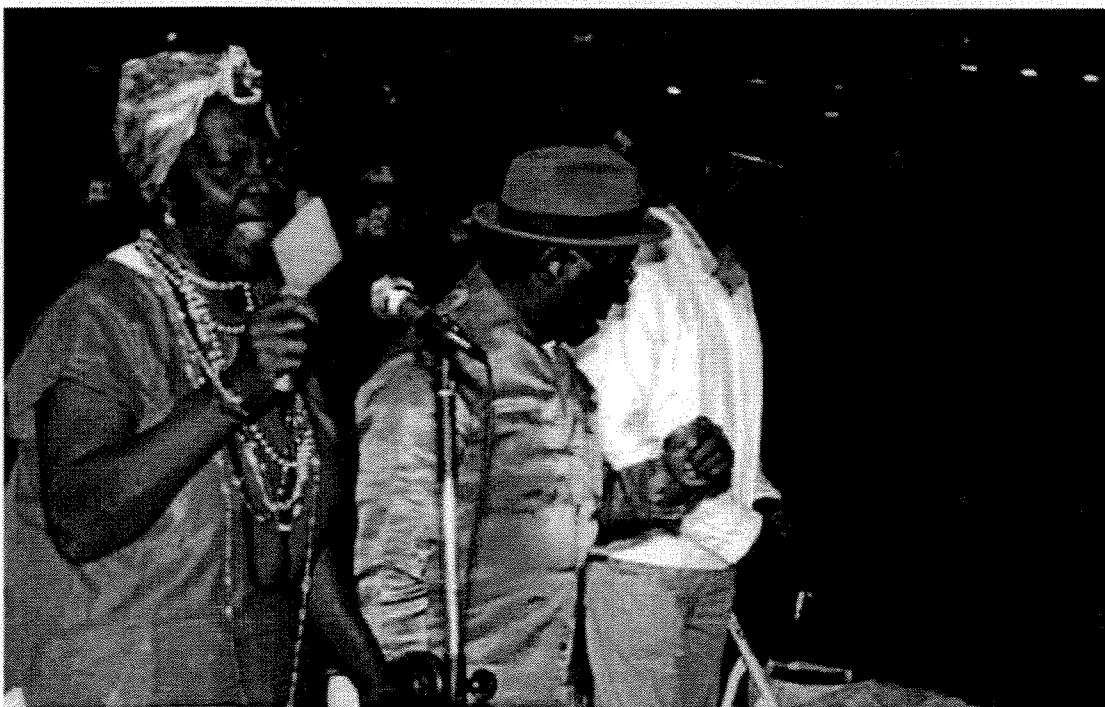


Foto nº 18: Dona Anecide cantando, numa festa do Batuque, acompanhada de Seo Plínio.
Capivari, 2002.



Foto nº 19: Close de Dona Anecide cantando. Capivari. 2003.



Foto nº 20: Os músicos, dando o ritmo do Batuque, com velhos tambores escavados em troncos de árvores, Campinas. 2001.



Foto nº 21: Cantores do Batuque: Seo Herculano e um acompanhante. Capivari, 2002.



Foto n° 22: Fogueira aquecendo o Tambú. Capivari, 2003.

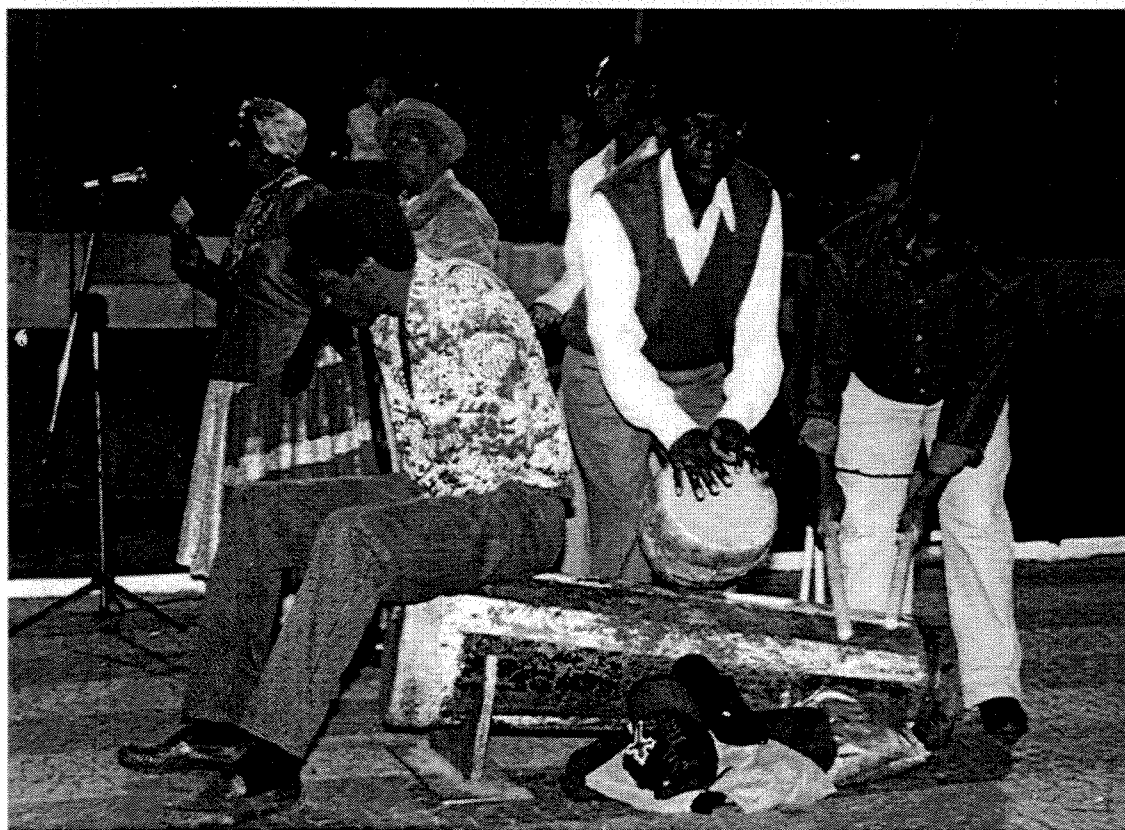


Foto n° 23: Tocadores do Batuque. Ao fundo, Dona Anecide e Seo Plínio. Capivari, 2002.



Foto n° 24: Detalhe das mãos de Maria, única mulher que vimos tocar Tambú. Capivari, 2002.



Foto n° 25: Detalhe da mão de um homem tocando Tambú. Capivari, 2003.



Foto nº 26: Guaiá nas mãos de Seo Plínio, batuqueiro. Capivari, 2003.



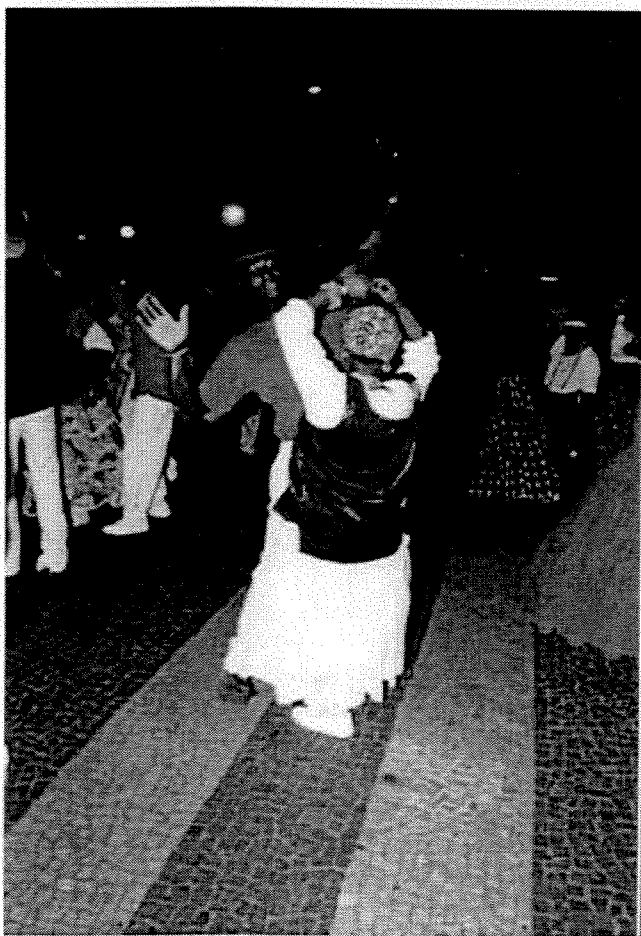
Foto nº 27: Mãos tocando o quijengue, apoiado no tambú. Capivari, 2003.



Foto nº 28: Dona Anecide dançando com Seo Dado. Capivari, 2003.



Foto nº 29: Dona Anecide, girando em torção de tronco. Capivari, 2003.



Fotos nº 30 e 31: A batuqueira Ruth em movimentos sutis e o batuqueiro Sérgio, com seus movimentos sempre amplos. Capivari, 2003.



Foto n° 32: Dona Odete dançando com um batuqueiro jovem, no momento antes da umbigada, marcando o tempo com palma das mãos. Capivari, 2002.



Foto n° 33: Ruth no momento da umbigada, com um antigo batuqueiro. Capivari, 2003.



Fotos n° 34 e 35: Casais de batuqueiros dançando: o homem “se joga” ao chão, retornando no tempo musical, para a “umbigada”. Capivari, 2003.



Fotos nº 36 e 37: A alegria de dançar, de festar.



Foto nº 38: Umbigada com movimentos grandes de braços do rapaz e torção evidente no corpo amplo da mulher.

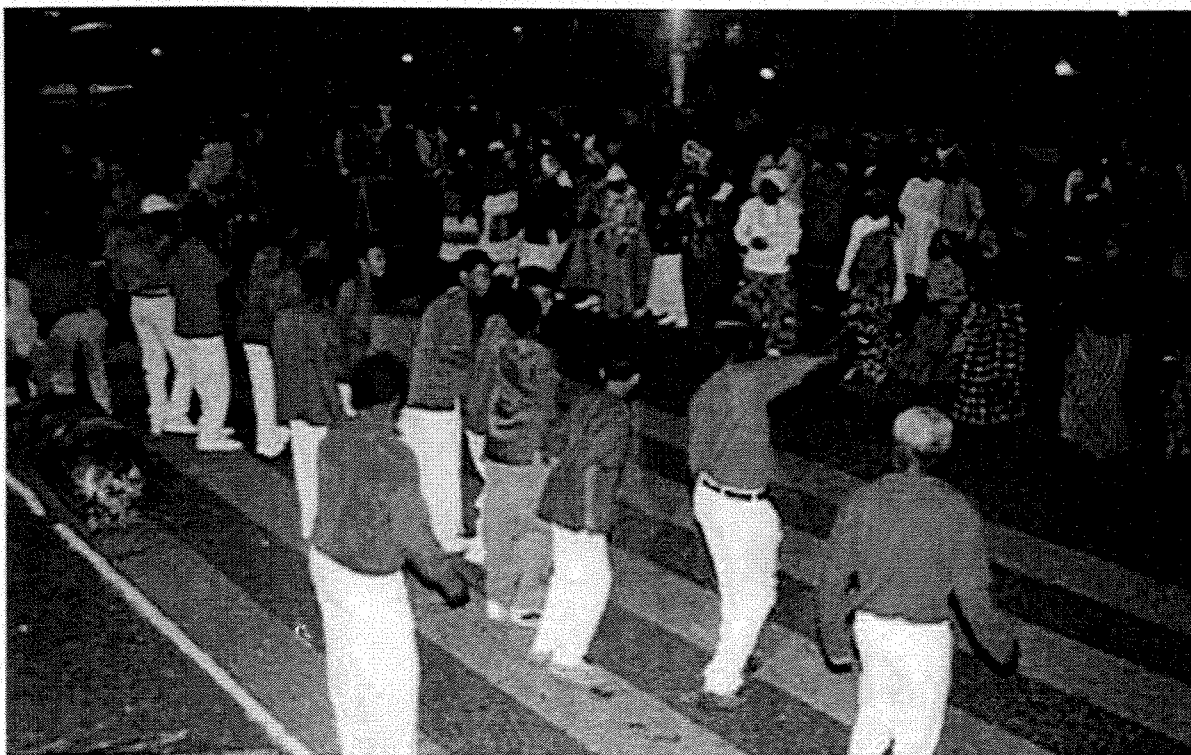


Foto n° 39: Batuque: fileiras de homens e mulheres, na praça de Capivari. 2003.



Foto n° 40: Coreto que fica na praça principal de Capivari, onde ocorrem os Batuques promovidos pela Prefeitura Municipal. Capivari, 2003.



Foto nº 41: Dona Anecide fumando cachimbo, duplicada na sua sombra projetada na parede.

6. Aonde chegamos, recomeçando sempre.

A intenção do presente trabalho é registrar uma memória, contar uma história, socializar uma experiência transformadora e indicadora de novos caminhos.

O verbo no tempo presente é proposital, pois isso tudo não constitui um passado, mas pulsa em nós. Como o Chorado, pesquisa realizada em campo há cerca de oito anos, em território tão distante, mas paradoxalmente tão próximo, na medida em que ainda nos afeta, fazendo parte de nossa história, nossa memória. E o Batuque, mais próximo temporal e espacialmente, cujo contato mantemos, alimenta nossa necessidade de estar com essas pessoas que nos são tão preciosas, nos tocando diretamente cada vez que as encontramos.

Trazendo para a dissertação suas vozes e imagens de suas danças e cenários, esperamos que os leitores também possam ser tocados por batuqueiras e dançarinas do Chorado.

A inteireza que enxergamos nesses indivíduos encontra na dança lugar para revelar-se, manifestar-se com plenitude. Esse corpo íntegro e “grandiloqüente” não é uma opção pessoal, não é uma construção mental, mas é herdado culturalmente, construído conforme o sujeito se constitui.

E é nesse sentido que tecemos a ponte com o fazer artístico – o artista que assume sua profissão como sua vida, esforçando-se por encontrar essa inteireza e permitindo-se transformar-se, tem muito a aprender em campo, com batuqueiros, batuqueiras, dançantes, dançarinas, festeiros, foliões... Este universo, cada artista-pesquisador vivencia à sua maneira, constrói relações, faz sua própria leitura, re-significa.

O trabalho de direção e preparação corporal do espetáculo “Vazantes...” que desenvolvemos, tornando-se um desdobramento deste projeto, evidencia isso claramente. O que os atores e o diretor musical trouxeram de mais significativo do campo não foi a pesquisa de personagens, movimentos, danças ou músicas, mas

o *estar* com aquelas pessoas, a participação em seus rituais, em seus modos de produção, de viver, de *festar*. Quando relatam o que essa viagem significou, as mudanças que trouxe a sua vida, o quanto sua história agora é outra, e vejo isso repercutir diretamente em seu trabalho cênico, percebo um círculo que se fecha, para reiniciar, onde o mais importante não é o que se faz, mas *como* se faz e o que fica em nossa memória, em nossa vida, em nosso corpo, educando-nos, constituindo-nos.

Conduzir pessoas a uma experiência própria, que seja resultado de sua história e constitutiva de sua memória, sempre relacionada à pesquisa de campo, ao contato com pessoas e o que isso causa, contagia e imprime em cada um, é nosso trabalho como artista e educadora.

O ator e a atriz que nos procuraram estavam buscando na dança e em manifestações da cultura popular linguagens que ampliassem as possibilidades de se expressarem cenicamente. Conheciam nossa proposta de trabalho artístico – processo e estética – por já terem sido nossos alunos, anos atrás.

Esta dissertação e o espetáculo estreitavam relações à medida que um projeto trazia contribuições ao outro, suscitando reflexões e levantando soluções, durante seu desenvolvimento. A tal ponto que se tornou necessário demonstrar o trabalho cênico, elaborando uma síntese do espetáculo, na apresentação e defesa, à banca e ao público.

Cíclico, o espetáculo fala de antagonismos dos seres humanos: força e suavidade, loucura e sanidade, medo e coragem, equilíbrio e desequilíbrio, desabrigo e proteção, ameaça e cumplicidade... não como dualidades, mas oposições complementares, que se transformam o tempo todo.

Atemporal, é construído com subjetividade, a partir de nossas histórias e de fragmentos de memórias de Domingas, Severinas, Ivos, Bugres, Antonios, Anecides, Rutes, Terezas, Odetes, Nemésias e tantos outros que cruzaram o caminho desse trabalho, deixando suas marcas.

A cena demonstrada apresenta os dois personagens – Dita Saboeira e Tunico – em diversos momentos. Dita entra em cena murmurando seus devaneios, seus questionamentos sobre vida e morte, desconfiada, enquanto

Tunico vem de peito aberto, cumprimentando as pessoas, como quem vai passando, a caminho de um passeio qualquer.

Quando se vêem, essas oposições tornam-se um confronto representado por um brado da Dita, seguido de rasteiras, provocando fugas por parte do Tunico, até que ela o segura pelo paletó e o contato com ele reaviva sua memória, transformando suas emoções e gestos: toma conta o zelo, o carinho que sente pelo amado, sutilizando suas intenções e ações, ao abotoar seu paletó, no deleite de estar com o amado. Ele, a princípio, desconfia.

Ao som do toque da caixa, a festa se faz presente e começam a dançar, batendo umbigadas, divertindo-se. Ele dança/ luta capoeiragens enquanto ela dirige-se a um vaso de barro cheio d'água, onde ela se vê, como num espelho e, como que saída do fundo do rio, veste-se com um manto azul.

Tunico, apoiado em seu cajado, fala um pouco sobre sua vida, seus companheiros de outrora, de cantorias e de andanças "*por esse mundão todo*"; agora ficou sozinho, mas continua sua saga, não desiste, diz: "*eu 'guento, ainda!*" Ouve a batida do bumbo que procura e enxerga a imagem da mulher vindo em sua direção, que o encanta, vestida com o manto: seria a Mãe D'água? Iemanjá? Nossa Senhora?... Convidado por seu gesto, dança com ela, transformando o cajado em bastão, que propicia a relação céu-terra, marcando seus movimentos de pulso, verticalizados, enquanto ela serpenteia, em movimentos circulares e horizontais, com a leveza do tecido azul que fôra o manto e agora é o vento, depois é o companheiro, quando dança abraçada ao tecido, em seguida enrola-o e embala-o como a um bebê, para então abri-lo em toda sua extensão para que seja a bandeira que, junto ao mastro, constituirá um só símbolo.

Encontram-se para montarem a bandeira, mais introspectivos, em gestos de devoção, que remetem ao sagrado. Tunico conduz, Dita dança como se ela fosse a própria bandeira. Sua figura revela ser a imagem impressa na bandeira, quando ele ergue o mastro horizontalizado acima de sua cabeça, com o tecido verticalizado até o chão e ela coloca-se à frente da bandeira, com as mãos espalmadas, remetendo à representação de Iemanjá ou Nossa Senhora.

Ao chamado da voz feminina na música “*Oh, Senhora do Rosário...*” seguem em procissão: agora são um casal de devotos, cantando, levando a bandeira adiante, numa peregrinação que se reinicia a cada vez que a voz ou o tambor vem convocá-los.

A interação com o público acontece pela projeção do olhar, dos movimentos, da voz, dos questionamentos e pelo canal sutil das emoções e dos símbolos. Cada um que assiste tece uma história, a partir de seus referenciais, de sua memória, pois o roteiro descrito não tem necessariamente uma leitura descrita pelo olhar da direção e dos intérpretes. Nenhum movimento é desprovido de significados, portanto acreditamos que algum sentido, alguma emoção deva chegar ao público, tocando-o.

Seguindo este caminho, a nossa arte e a nossa forma de conduzir outros artistas em seus processos criativos exigem a pesquisa constante: das próprias emoções, da ampliação de repertório de movimentos a partir de referenciais de nossa memória e de pesquisas de campo, vivenciando realidades diversas. Seja nessas mesmas comunidades, seja em outras paragens, é a nossa vida, é “*a minha cachaça*”, como dizem os populares para falar de algo que lhes dê prazer e que esteja imbricado à sua vida.

7. Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. SP: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BANDEIRA, Maria de Lourdes. *Território Negro em Espaço Branco*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BAPTISTELLA, Rosana. *Danças Populares de Mato Grosso*. Cuiabá: Secretaria de Estado de Cultura, 1997.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Peões, Pretos e Congos*. Goiânia: UnB, 1977.

_____. *Educação Popular*. SP: Editora Brasiliense, 1984.

_____. *A Cultura na Rua*. Campinas, SP: Papirus, 1989

BIÃO, Armindo & GREINER, Christine (org.). *Etnocenologia: textos selecionados*. SP: Annablume, 1999.

BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural*. Lisboa: Difusão Editorial, 1988.

DIAS, Paulo. A **Outra** Festa Negra. In: István Jancsó, Íris Kantor (org.). *Festa: Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa*. vol. II. Hucitec: Editora da USP: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001.

DUBY, Georges. *Para uma História das Mentalidades*. Lisboa: Terramar, 1999.

- ELIAS, Norbert & SCOTSON, John L. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2000.
- ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1994.
- FERREIRA, J.C.Vicente. *Mato Grosso e seus municípios*. Cuiabá: Secretaria de Estado da Cultura, 1997.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. SP: Editora Perspectiva, 1999.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1978.
- _____. *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- HARRIS, Marvin. *Padrões Raciais nas Américas*. RJ: Ed. Civilização Brasileira, 1967.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- JANCSÓ, István & KANTOR, Íris (org.). *Festa: Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa*. Vol. II. Hucitec: Editora da USP: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001.

- KAY, Marguerite. *Bruegel*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; Londres: Hamlyn, 1987.
- KHAZNADAR, Chérif. *Contribuição para uma definição de etnocenologia*. In: *Etnocenologia – textos selecionados*/ Christine Greiner e Armindo Bião, org. – SP: Annablume, 1999.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990
- MALINOWSKI, Bronislaw. *O problema do significado em culturas primitivas*. In: OGDEN & RICHARDS . *O Significado de Significado*. RJ: Zahar Editor, 1976.
- MAROCO, Inês Alcaraz. *Gestualidade: Experiência e Expressão Espetaculares*. In: BIÃO, A. e Greiner, C. (org.). *Etnocenologia, textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.
- MAUSS, Marcel. *Noção de Técnica Corporal*. IN: *Sociologia e Antropologia*. SP: EPU/EDUSP, 1974.
- MEYER, Marlyse. *Caminhos do Imaginário no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- MONTEIRO, Marianna F. M. *A Dança na Festa Colonial*. . In: István Jancsó, Íris Kantor (org.). *Festa: Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa*. vol. II. Hucitec: Editora da USP: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001.
- MULLER, Regina. *O Corpo em Movimento: Mortos e Deuses na Dança de São Gonçalo*. In: Cadernos CERU/ Centro de Estudos Rurais e Urbanos. SP: CERU/ USP, n.12, 2001.

- _____. *Corpo e Imagem em Movimento: há uma alma neste corpo*. In: Revista de Antropologia. V. 43 n. 2. Universidade de São Paulo, 2000.
- PRADIER, Jean-Marie. *Etnocenologia*. . In BIÃO, A. e Greiner, C. (org.). *Etnocenologia, textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.
- RODRIGUES, Graziela. *"Bailarino-Pesquisador-Intérprete - processo de formação"*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- SCARANO, Julita. *Bebida Alcoólica e Sociedade Colonial*. In: István Jancsó, Íris Kantor (org.). *Festa: Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa*. vol. II. Hucitec: Editora da USP: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001.
- SOARES, Carmem Lúcia.(org.). *Corpo e História*. Campinas: Autores Associados, 2001.
- STRAZZACAPPA, Márcia. *As Técnicas Corporais e a Cena*. In BIÃO, A. & GREINER, C. (org.). *Etnocenologia, textos selecionados*. SP: Annablume, 1999.
- _____. *O Corpo e suas Representações: As Técnicas de Educação Somática na Preparação do Artista Cênico*. In: Cadernos CERU/ Centro de Estudos Rurais e Urbanos. SP: CERU/ USP, n.12, 2001.

8. Créditos das fotos:

Fotos 1, 2 e 6 a 16 (Chorado e Vila Bela): BAPTISTELLA, Rosana.

Fotos 3, 4 e 17 a 41 (Batuque e Capivari): BERÇOT, Aroldo R.

Foto 5 (Chorado): OLIVEIRA, Otmar.

9. Apêndice

livro "Danças Populares de Mato Grosso"

DANÇAS POPULARES DE MATO GROSSO

INTERIORIZANDO A INFORMAÇÃO CULTURAL

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA

COORDENADORIA DE PRESERVAÇÃO CULTURAL

APOIO: FUNDO NACIONAL DE CULTURA
MINISTÉRIO DA CULTURA

ELABORAÇÃO E PESQUISA: ROSANA BAPTISTELLA

1.997

Ministério da Cultura
FRANCISCO CORREA WEFFORT
Ministro

Governo do Estado de Mato Grosso
DANTE MARTINS OLIVEIRA
Governador

MÁRCIO LACERDA
Vice-Governador

Secretaria de Estado de Cultura
ELISMAR BEZERRA ARRUDA
Secretário

BENEDITO FRANCISCO DE ALMEIDA
Sub-Secretário

Coordenadoria de Preservação Cultural
LEILA BORGES DE LACERDA
Coordenadora

ROSANA BAPTISTELLA
Elaboração e Pesquisa

LUCAS FARIAS GOMES
Revisão Ortográfica

MATO GROSSO, Secretaria de Cultura.

Coordenadoria de Preservação Cultural.

Interiorizando a Informação Cultural:

Danças Populares de Mato Grosso/ Rosana Baptistella, elaboração SEC/
MINC.

Cuiabá: SEC, 1997. 45p. ; il.

Bibliografia

1. Danças folclóricas – Brasil – Mato Grosso 2. Cultura Popular – Brasil –
Mato Grosso. I. BAPTISTELLA, Rosana, elab. II MINC. III. autor IV. Título
CDD 398.098172

I - Apresentação

Reafirmar Nossas Identidades

Ao longo dos anos a luta em defesa do Patrimônio Cultural tem-se ampliado, conquistando aliados em diversos setores da sociedade. Ainda assim, as concepções que definem desenvolvimento em oposição a preservação da memória, especialmente aquela presente no Patrimônio Histórico, preocupam, porque ainda têm audiência, que destroem bens e vestígios que nos identificam como homens e mulheres.

Concebendo a Cultura como elemento essencial da cidadania, este governo, ao definir suas diretrizes para o setor cultural, compreendeu a necessidade de implementar ações que determinassem ao Estado ter um papel de mecenas moderno. Foi nesta perspectiva que implantamos a Lei Estadual de Incentivo à Cultura, selando uma moderna e produtiva parceria com a iniciativa privada. Da mesma forma procuramos o apoio do Governo Federal/Ministério da Cultura no sentido de desenvolver projetos que efetivassem nossa política cultural.

O projeto “Interiorizando a Informação Cultural” representou esse esforço conjunto dos governos estadual e federal no combate ao maior inimigo da preservação do Patrimônio Cultural: a desinformação. De vital importância para a afirmação das nossas identidades de mato-grossenses, brasileiros e latino-americanos, o projeto possibilitou-nos publicar esta obra, que, complementada por outras, buscam apoiar, orientando ou reorientando os trabalhos de instituições, entidades e pessoas que lidam com o fazer cultural e educacional em nossa Terra.

Esta obra, com informações e procedimentos técnicos legais, objetiva tornar mais fácil e produtivo os trabalhos dos que lutam pela divulgação, organização e preservação do rico e diverso Patrimônio Cultural mato-grossense.

Que todos tenham bom proveito,

Elismar Bezerra Arruda
Secretário de Estado de Cultura

Dedicamos este trabalho a todos os mestres, foliões, devotos, festeiros, dançantes, dançarinas, cururueiros, artesãos, rezadeiras, contadores de estórias, brincantese a aqueles que dedicam sua vida à cultura popular brasileira e suas inúmeras manifestações.

Sumário

I - Apresentação.....	05
II - Introdução.....	11
III - Chorado.....	14
IV - Dança do Congo.....	16
V - Cururu.....	20
VI - Siriri / Rasqueado.	23
VII - Dança de São Gonçalo.....	25
VIII - Boi-à-Serra.....	27
IX - Dança dos Mascarados.....	30
X - Cavallhada.....	32
XI - Folias de Santos.....	34
Folia do Divino Espírito Santo.....	36
Folia dos Santos Reis	37
XII - Catira.....	39
XIII - Lundum.....	41
XIV - Considerações Finais.....	43
XV – Fontes de Pesquisa.....	45



Promesseira da Folia de Reis, a menina Sandra, de 08 anos de idade,
ajoelha-se diante do presépio.
Ribeirãozinho, janeiro/ 96
Foto: Lenine Martins

II – Introdução

Neste breve estudo, vamos nos referir à Cultura Popular do Estado de Mato Grosso sob o prisma da Dança, onde a criatividade e a resistência cultural são expressas pelo corpo em movimento.

No entanto, a Dança não é um elemento isolado: ocorre, sempre, ligada a alguma festividade - sagrada ou não - em que a devoção e as emoções dos participantes são a matéria-prima. Cada gesto, cada ação, cada som encontra-se imbuído de símbolos e significados profundos. Neste sentido, ligados à Dança, temos: músicas, cantos, objetos sagrados, vestimenta, máscaras, o cenário (espaço onde acontece a manifestação) etc. Tudo relacionado à realidade da comunidade: onde vive (ribeirinha; próxima a matas; na cidade; zona rural ...), do que se vive (atividade de subsistência), enriquecidos pelo imaginário popular.

Herança dos pais, avós ou outras pessoas ligadas à sua história, esses dançantes, festeiros e foliões demonstram, além da obrigação devocional, comunitária ou promessa pessoal com as manifestações, uma grande alegria e satisfação em poderem realizá-las.

Este trabalho não se propõe a listar quantitativamente as danças populares do Estado, mas a fazer uma síntese acerca das manifestações encontradas que, originadas em território mato-grossense ou não (até porque é difícil precisar este dado), integram o cotidiano de antigos moradores; transmitidas de geração a geração, compõem o cenário e a vida sócio-cultural de diversos municípios.

Para efetivarmos este trabalho, subimos e descemos serras, percorremos quilômetros em estradas de asfalto e de terra (ou “de chão”, como dizemos aqui) e caminhamos longos percursos, acompanhando festas, folias, procissões e cortejos.

Fomos à fonte, onde a cultura vem do interior das pessoas, como manifestação de seu ser, de seus antepassados, de sua comunidade. A Dança, para essas pessoas, é o sentido mais forte de suas vidas, sendo ora brincadeira (lúdica), ora oração (devocional).

Conversar e coabitar com antigos mestres, foliões, rezadeiras, dançantes, dançarinas, cururueiros, artesãos, festeiros, cavaleiros, devotos e brincantes, é um campo infinito de aprendizado e descobertas.



Provável herdeiro do Boi-à-Serra - Grupo Unidos da Avenida -
brinca com a estrutura do boizinho.
Santo Antonio de Leverger, fevereiro/96
Foto: Lenine Martins

Transcrevemos os depoimentos, procurando manter fidelidade às palavras e aos termos utilizados por cada um daqueles que aqui figuram. Estas pessoas prontificaram-se a nos relatarem suas experiências e sua sabedoria, confiando no uso que faríamos acerca destes dados, além de demonstrarem grande interesse nesta difusão, principalmente porque o repasse tem ocorrido raramente. Expressões tais como: “Está acabando”; “Não se dá muito valor”; “Os jovens não querem aprender” repetem-se constantemente entre os mantenedores dos conhecimentos mais profundos destas manifestações. Este é o principal motivo que justifica a urgência em efetivarmos a pesquisa, o registro e a difusão, revitalizando o interesse dos mais novos pela sua herança cultural. Entre as crianças, encontramos uma maior disponibilidade para aprender, faltando, às vezes, o devido estímulo. Muitas crianças participam espontaneamente, o que sinaliza continuidade.

Devido ao imenso território do Estado, à diversidade e complexidade das manifestações, não pudemos nos deter em maiores estudos sobre cada uma, cabendo a nós o rastreamento e registro, mas esperamos que nossas várias universidades e escolas, públicas e privadas, se interessem pelo tema e se disponham a um maior aprofundamento.

Outras manifestações, já extintas ou persistentes no Estado, como o Pastoril (de Barra do Garças), a Dança do Marujo (de Vila Bela), a Curralheira (de Araguaiana), a Lamentação das Almas (de Torixoréu), as Ladainhas (diversos municípios) etc, não figuram neste trabalho, devido à dificuldade em coletarmos mais dados; no entanto, acreditamos que merecem maior atenção.

“Danças Populares de Mato Grosso” é um trabalho organizado a partir de pesquisas de campo desenvolvidas no período de julho/95 a outubro/97, através do Projeto “Manifestações Culturais de Mato Grosso - pesquisa, registro e difusão”, da Secretaria de Cultura do Estado de Mato Grosso, em parceria com as Secretarias de Estado de Comunicação Social e de Educação.

Graças à parceria com o Ministério da Cultura através do Projeto “Interiorizando a Informação Cultural”, o presente trabalho vem a público.

III - Chorado

Em Vila Bela da Santíssima Trindade, as chamadas 'festanças' ocorrem no mês de julho, tendo início com a Festa do Divino Espírito Santo, prosseguindo com a Festa de São Benedito e finalizando com a Festa das Três Pessoas da Santíssima Trindade, padroeira do município.

Quanto às danças, nesse período, destacam-se a Dança do Congo e o Chorado, sendo a primeira executada apenas por homens e a segunda, por mulheres.

D^a Nemésia Profeta Ribeiro, que herdou o Chorado de seus antepassados, nos contou, em depoimento coletado em julho/95: *"O Chorado é uma dança de origem africana, dos escravos do quilombo, principalmente, que os negros escravos daquela época vieram aqui ao serviço duro, ao sofrimento. Esse Chorado leva-se o nome de Chorado porque é uma dança, assim: uma expressão do corpo, do sofrimento. Em vez de chorar, dançava. Uma expressão de alegria, porque você vê: o escravo é sofrido, mas em vez dele chorar, ele dançava - aí vem o nome de Chorado. Em Vila Bela, todos sabem - até criança canta - porque a gente tem dentro da gente esses cantos, essas tradições ... Vila Bela é um teatro natural, na rua, não é uma coisa assim que se quer mostrar, mas sim se sente um dever até, um prazer, sente uma satisfação."*

D^a Nemésia continua: *"O Chorado é também uma dança de louvor a São Benedito; nós temos um canto que diz assim : "Senhores, me deixa/ Que eu tô muito aflito/ Cuidando da festa de São Benedito."*

Segundo a tradição, ocorre no encerramento da Festa de São Benedito: *"é quando o festeiro chega em casa - o rei, a rainha, o juiz, a juíza - aquele grupo de mulheres que já estão ali preparadas, então dançam o Chorado para o rei, dançam para a rainha..."*. No entanto, pode ocorrer em outras ocasiões, principalmente após as mulheres cumprirem suas obrigações com a cozinha - durante essas festas são servidas fartas refeições a toda a população e visitantes, oferecidas pelos festeiros e preparadas pelas mulheres - a maioria, pagando promessas ao santo comemorado.

Compreende, ainda, um jogo bastante interessante e divertido: *"para alegrar a festa, elas amarravam um lenço no pescoço do homem que aparecesse ali, para ele pagar um litro de bebida. Então, após amarrar esse lenço, o homem ia, comprava um litro de vinho, , colocava no centro da roda onde as mulheres estavam dançando e uma delas, com a maior graça, a mais esperta, já pegava o litro e colocava na cabeça e*



CHORADO

Dançarinas do Chorado, em dia de festa, apresentando-se em frente à Igreja; ao centro da roda, as garrafas de bebidas doadas.

Vila Bela da Santíssima Trindade, novembro/95

Foto: Otmar Oliveira



Antes da Dança do Congo, no Dia de São Benedito, em frente à Igreja, as dançarinas populares exibem suas habilidades no equilíbrio e nos movimentos da Dança.

Vila Bela da Santíssima Trindade, julho/95

Foto: Rosana Baptistella

dança com ele solto, principalmente na frente daquele que pagou o litro - e também, é uma forma de agradecer: colocar o litro na cabeça é uma forma de agradecer àquela pessoa que ofereceu aquele grupo, aquele litro. Então, quantos litros colocarem lá, quantas mulheres pegam e dançam com ele solto."

O Chorado é dançado e cantado ao ritmo que algumas mulheres executam na percussão, conforme descreve D^a Nemésia: *"O instrumento era justamente isso: uma panela; um pedaço de caixão; um pedaço de tábua; uma mesinha lá meio cá, meio lá, bota suas pernas meio mole; os bancos... quer dizer, tudo servia. O que tinha, era instrumento"*.

As dançarinas do Chorado giram e deslocam-se pelo espaço como se estivessem deslizando, em movimentos sutis, com o equilíbrio necessário para manter a garrafa na cabeça. Braços ao ar, as articulações dos pulsos giram, em movimentos sutis; às vezes seguram as saias e descem até as cócoras, subindo em seguida.

As músicas do Chorado retratam a vida cotidiana das pessoas, os seus amores e a natureza, como essas, coletadas em campo (julho/95):

*"Bem-te-vi bateu asa
Bateu asa e avoou
Quando tu for embora
Dá lembrança a meu amor."*

*"Adeus, passarinho, adeus, passarinho,
Adeus, eu já vou-me embora."*

*"Lá no pé da serra, eu deixei meu coração
Saudade eu tenho, de morar no meu sertão."*

*"No pé da bananeira
Tem marimbondo, sinhá."*

IV – Dança do Congo

A manifestação da Dança do Congo, em Mato Grosso, é devocional a São Benedito, fazendo parte da vida sócio-cultural de duas cidades: Vila Bela da Santíssima Trindade e Nossa Senhora do Livramento.

Em Vila Bela, a primeira Capital de Mato Grosso, fundada em 1752 por D. Antonio Rolim de Moura Tavares, nomeado pela Coroa Portuguesa, representa a resistência dos negros que ali ficaram quando o Governo do Estado de Mato Grosso transferiu-se para Cuiabá, em 1835.



DANÇA DO CONGO

Cortejo dos dançantes em marcha; ao centro, o Rei (representado pelo Sr. Joaquim das Neves) é ladeado pelo Príncipe e Secretário de Guerra; o Embaixador, mais à frente, ocupa o canto esquerdo da foto; nas laterais, as duas filas de soldados.

Vila Bela da Santíssima Trindade, novembro/95

Foto: Otmar Oliveira



DANÇA DO CONGO

Dançantes do Congo em procissão, pelas ruas. À frente, o Mestre da Dança (Sr. Cezário Sarat da Silva), seguido de ambos os Reis, cada qual acompanhado de seu exército e do respectivo Príncipe - fila à direita: Reinado Monarca; à esquerda: Reinado do Congo.

Nossa Senhora do Livramento, maio/96

Foto: Lenine Martins

Sendo parte integrante da Festa de São Benedito, ocorre sempre no mês de julho, numa 2ª-feira, quando comemoram o dia do santo negro.

Compreende a dramatização de uma luta simbólica travada entre dois reinados africanos, a partir da negação por parte do Rei do Congo, em relação ao pedido do Embaixador, que queria casar com a filha do Rei - em outra versão, o Embaixador é o mensageiro do Rei de Bamba, que manda pedir a mão da Princesa em casamento. Rejeitado o pedido, o Embaixador declara guerra ao Rei do Congo.

Sr. Joaquim das Neves, vilabelense que já foi Príncipe e hoje é o Rei do Congo, explicou, em depoimento de julho/95: *"O Rei até poderia aceitar o casamento do Embaixador com a filha, mas só que o Embaixador queria fazer uma traição pelo reinado. Ele ia casar e tomar conta do reinado! Ele, com este poder, dominava o reinado ou matava o Rei, o Secretário, o filho e ele ficava dono da coroa, casando com a filha do Rei."*

Rei, Príncipe e Secretário de Guerra são os personagens do Reinado do Congo; Embaixador e soldados são os personagens do reinado adversário. Mantos, coroas e bastões, sempre coloridos e ornamentados com flores, são os instrumentos dos personagens que representam a nobreza; espadas, capacetes (com penas de ema, flores e fitas) e cantil são os instrumentos com os quais os soldados vão à guerra. O Príncipe e o Secretário de Guerra vestem, ainda, um saiote com armação de arame e têm um peitoral em forma de coração como escudo.

Toda a movimentação da Dança do Congo é um desdobramento da marcha de soldados - o pulso vertical dos corpos, os movimentos dos braços com as espadas e o ritmo dos pés, seja dançando ou caminhando, remetem sempre à marcha.

Sr. Joaquim descreve o significado das flores, nos adereços: *"A flor no chapéu, que eles costumam usar, tá enfeitando o reinado de São Benedito, tá enfeitando o oratório dele. Os Soldados, como não podem ficar lá junto com os Ramalhetes (que são as promesseiras, representando também o oratório do santo), eles têm que arranjar um lugar no capacete. Aquelas fitas todas, representam como se fosse um oratório. Então, como ele não pode estar lá dentro, tá com ele na cabeça."*

Dançam pela cidade, cantando e marchando ao som do ganzá, chocalho, bumbo e cavaquinho, instrumentos tocados por músicos-soldados.

Uma das funções dos dançantes é proteger os festeiros - Rei, Rainha, Juiz e Juíza, que carregam objetos sagrados - e ainda as “promesseiras”, que acompanham o cortejo levando flores, em homenagem a São Benedito.

Em Nossa Senhora do Livramento, município situado a 42 km da Capital, criado em 1883 - antes, pertencia territorialmente a Cuiabá - a Dança do Congo ocorre no mês de maio. A Dança é conduzida por um mestre, que convoca os dançantes para se apresentarem.

Sr. Célio Francisco dos Santos, dançante antigo, explica, em depoimento de maio/96: *“Soldado de São Benedito não pode negar. É como um quartel - que, o quartel precisa da pessoa pronta; é como São Benedito - prá quem não sabe, essa aqui é uma escola de São Benedito, igualzinho um quartel.”*

A manifestação tem como tema central a disputa entre o Rei do Congo e o Rei Monarca. Durante a procissão pelas ruas, os dançantes colocam-se em duas filas, lado a lado. Cada fila é conduzida por um dos reis, seguido de seu exército. Ao final, o Rei do Congo, derrotado, pede paz ao outro reinado; cantam: *“ O Rei do Congo/ Ficou vencido/ Agora chora a paz/ Arrependido.”*. Aceito o pedido, comemora-se a paz.

Além dos dois Reis, participam da encenação do Congo os seguintes personagens: dois Príncipes, dois Generais, dois Secretários do Rei, dois Duques, o “Mukuache” (personagem engraçado e desordeiro da dramatização) e os soldados. Os que compõem a ala do Rei Monarca vestem-se de azul e os que fazem parte do exército do Congo têm o vermelho (encarnado) como cor. Os reis usam manto real, coroa e cetro. Os Príncipes, à semelhança dos Reis, vestem um pequeno manto e portam coroa. As coroas dos Reis e Príncipes são ornamentadas com flores.

Os Generais também usam capa e empunham espada. O “Mukuache” usa óculos escuros e uma peruca, sobre a qual coloca penas de ema. Os soldados portam capacetes (de onde saem muitas fitas coloridas e flores) e empunham espadas, suas armas de guerra. O mestre, soberano aos demais participantes e neutro na guerra, veste-se de branco e empunha um bastão.

Quanto à origem da Dança, não há possibilidades de precisarmos a data. Sr. Célio conta sua versão: *“Essa Dança veio desde aqueles casos... quando nós nem pensava de nascer. O Livramento foi do tempo dos escravos - então, ficou a Dança aqui. Eu, quando nasci, já tinha a Dança, aqui - quantos anos não vem essa Dança?!...”*

Há aproximadamente 50 anos, o Rei Perpétuo da Festa de São Benedito e Mestre da Dança do Congo é o Sr. Cezário Sarat da Silva, que herdou a tradição de seu pai que, por sua vez, recebeu de seu avô.

Tereza Conceição Arruda, 59 anos, prima do Sr. Cezário, em depoimento de maio/97, se lembra das Festas de São Benedito de outrora: *“Era bonita, a festa! Todos vestidos, todos enfeitados. Tudo, devoto de São Benedito; dançava em agradecimento à colheita de arroz feijão, milho, mandioca, banana... E, na festa, quem ajudava com arroz, ajudava; quem ajudava com farinha de milho, ajudava; quem ajudava com mandioca, ajudava; outro, trazia, moía a cana, fazia o doce... todo mundo ajudava!”*

As músicas da Dança do Congo de Livramento são executadas com instrumentos de percussão: marimba, tamborete e ganzá, que marcam a sequência dos movimentos, variando o ritmo de acordo com a intensidade do desenvolvimento da dramatização. Trecho de uma música:

*“Já estamos prontos/ Preparamos armas
Chama o Sr. Fidalgo/ Vamos guerrea-ar
Moça bonita/ Saia na janela
Venha ver os Congos/ Que vai ter a guerra.”*

V - Cururu

O Cururu é uma manifestação que compreende música e dança, executada apenas por homens, salvo raríssimas exceções.

Alguns tocam a viola de cocho, típico instrumento mato-grossense enquanto outros tocam o ganzá, chamado também de reco-reco; o adufo, instrumento praticamente em desuso, é um tipo de pandeiro que acompanha a viola e o ganzá nas toadas.

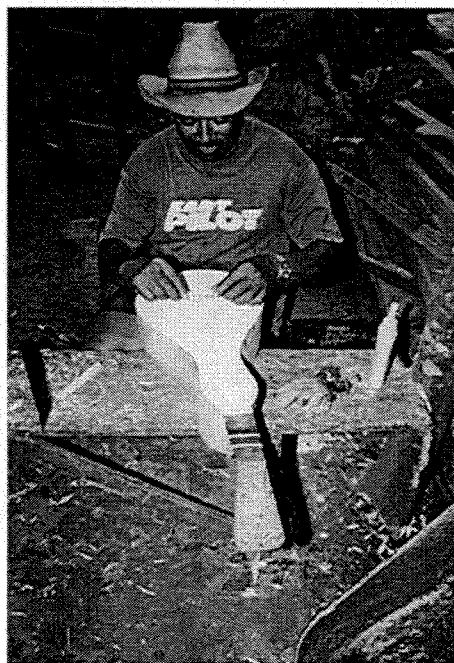
Alguns cururueiros são os próprios artesãos dos instrumentos - possuem a sabedoria acerca das melhores madeiras para a viola (dentre as quais: sarã, mangueira, figueira), o período em que devem ser cortadas, as ferramentas a serem utilizadas (machado, facão, enxó, plaina, faca, marreta e lixa), colas adequadas (de poca de peixe, de batata, de sumbaré) e cordas que propiciam o melhor som (tripa de macaco, bugio ou ouriço). Atualmente, nem sempre é possível seguirem todos esses critérios, mas continuam confeccionando suas violas, o melhor que podem. Nem todo cururueiro é artesão da viola de cocho, mas todo artesão da viola é exímio cururueiro.



CURURU

Cururueiros, em Festa de São Gonçalo, tocando a viola de cocho,
o ganzá e cantando. Cáceres, janeiro/96

Foto: Ricardo Martins



ARTESANATO - VIOLA DE COCHO

Cururueiro Sr. Jacinto Floriano, finalizando confecção de viola de cocho.
Santo Antonio de Leverger, Fevereiro/96

Foto: Lenine Martins

O ganzá ou reco-reco é mais simples, tanto para ser confeccionado (em taquara, geralmente), quanto para ser tocado, percutido com osso bovino. A afinação da viola dizem “temperar”. Quanto ao adufo, encontramos uma única pessoa utilizando-o sempre que participa de uma função de Cururu: Sr. Antonio Benedito Conceição, conhecido como Antonio de Mulato, 94 anos, do município de Nossa Senhora do Livramento, cujo adufo foi confeccionado pelo próprio, há muitos anos.

Participam de festas em geral, principalmente das festas de santos, quando, em frente ao altar, louvam o santo, os festeiros e todos os presentes. O levantamento do mastro é conduzido pelos cururueiros, que cantam músicas apropriadas, indicando cada ação dos devotos. Após as obrigações religiosas, atravessam a noite na roda de Cururu, “arrodando a função”, dois a dois, cantando em desafio ou com seu parceiro, versos e toadas sobre amor, religião, política, “causos”, ou o quê o mestre cururueiro quiser, improvisando como um repentista, ou cantando versos já elaborados anteriormente.

Nos versos, é demonstrado todo o conhecimento do cururueiro. Sr. Osvaldino Rodrigues de Moraes, conhecido como Vardino, de Barra do Bugres, em depoimento de abril/96, relata: “ *E eu faço toada prá minha mulher! Faço! Depois, eu apresento a História de Mato Grosso. E tem uma que tirei do catecismo, é de Jesus Cristo, quando padeceu no caminho do Calvário - é da escritura. Porque eu canto e não minto; o que eu canto da Bíblia, eu vou no padre, canto lá na Igreja. Esta, das cidades de Mato Grosso, levou três meses prá eu fazê:*

*“Seja bem-vinda a visita, ai ai ai
Ver a nossa tradição
Rosário oeste, Livramento e Poconé
Santo Antonio e Várzea Grande
Viva a grande Cuiabá!
Barra do Bugres, terra de grande cultura
Eu moro lá
Cidade de Mato Grosso
Cáceres, eu passo lá.”*

A dança, chamam sapateio: quando um cururueiro avança ao centro da roda e coloca-se à frente de outro, sapateando, é como um desafio ou um convite - aceito, eles avançam e recuam, provocando um ao outro com ataques e esquivas, em tom de brincadeira, sempre com o instrumento à mão, demonstrando destreza, agilidade e astúcia. A expressão “brincar” é utilizada referindo-se à ludicidade da manifestação.

Sr. João Leite Galvão, 62 anos, cururueiro antigo de Nossa Senhora do Livramento, descreve (depoimento de maio/97): “ *A Dança, à noite, era o Cururu: e o Siriri lá fora, até o amanhecer... era a tradição. O Cururu é só homem. O Siriri é composto: pode entrar homem, mulher, criança...* ”

Odália Domingas Sarat Silva, sobrinha de “Seo” João, dançarina de Siriri, protesta: “ *Mas, a mãe do finado tio Macário cantava e tocava ganzá! E a tia Gertrude, que era tia de meu pai, também tocava e cantava, sapateava igual homem, no Cururu.* ”

É uma das manifestações culturais de Mato Grosso mais divulgadas, estando, ainda, inserida em outras, como o Siriri, a Dança de São Gonçalo e o Boi-à-Serra, nas quais a participação dos cururueiros é imprescindível. Evidenciam-se nos seguintes municípios: Cuiabá, Rosário Oeste, N^a Sra. do Livramento, Santo Antonio de Leverger, Várzea Grande, Cáceres, Barra do Bugres, Barão de Melgaço, Diamantino, Nobres, Acorizal e Chapada dos Guimarães, podendo ocorrer, ainda, em outras localidades - com exceção do Boi-à-Serra, que encontramos, em atividade, apenas em Santo Antonio de Leverger.

VI - Siriri / Rasqueado

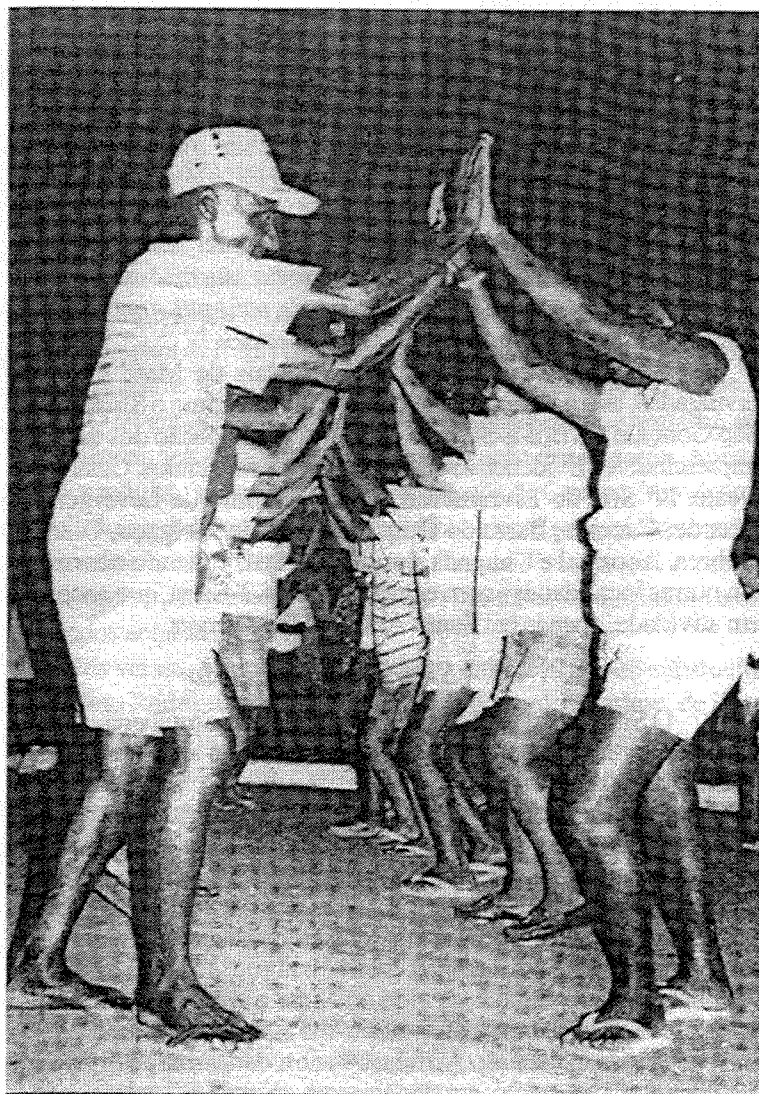
O Siriri é dançado e cantado por homens e mulheres, sendo ainda bastante apreciado por crianças, que gostam de aprender a dança e as músicas do Siriri.

Os dançadores, ora em roda, ora em fileiras, dançam batendo palmas e cantando, ao ritmo da viola de cocho e do ganzá - tocados pelos cururueiros - e do mocho ou tambori - percutido por mulheres, muitas vezes.

Ao ritmo forte e rápido da música, os dançarinos parecem não se cansar, dançando noite adentro. Siriri é o nome atribuído a uma formiga voadora. Provavelmente, devido ao ritmo e aos movimentos rápidos, ágeis e leves desta Dança, atribuíram-lhe este nome.

Tereza Conceição Arruda, 59 anos, dançarina de Siriri de Nossa Senhora do Livramento, em depoimento de maio/97, relembra: “ *Siriri, batia no couro: minha avó contava que eles enrolavam uma lata de 20 litros dentro, ou então um caixote e enrolava o couro do boi (a lata era prá fazer barulho). Dançava, era o Siriri. E tinha o mocho - o barulho era mais suave. Tinha viola e ganzá.* ”

Festas populares de diversos municípios costumam reservar sempre um momento a essa dança, assim como ao Cururu.



SIRIRI

Siriri de fileiras, sendo dançado nas ruas, em festa popular.
Santo Antonio de Leverger, janeiro/97

Foto: Lenine Martins

Versos bastante cantados entre os grupos de siriri:

*“O siriri, o cururu
É a nossa tradição
Siriri batendo palma
Cururu de pé no chão.”*

*“Eu namorei uma morena
Eu namorei, eu namorá
Ah, olha lá, meu bem, não vá zangá
Asa de pombo, coração de sabiá*

Muitas vezes, a partir do Siriri, inicia-se o Rasqueado, com os mesmos instrumentos (viola de cocho, ganzá e mocho) , para que, aos pares, todos participem, dançando em quintais ou terreiros de casas, em praças ou salões de festas.

Muitas músicas do Siriri têm sido adaptadas para o Rasqueado, manifestação que vem se destacando e ampliando seu campo de atuação, através da crescente execução de gravações de músicos profissionais que, utilizando instrumentos modernos e amplificadores, criam e recriam a partir de antigos Rasqueados de domínio popular, estando presente em todos tipos de festas, desde bailes, aniversários, carnaval, o tradicional chá co' bolo, sem deixar de ocorrer nas festas de santos.

Quanto à dança do Rasqueado, geralmente os movimentos costumam ser pulsante como a música; alguns, movimentam-se pulsando mais com os ombros, outros pontuam com os joelhos ou quadris, contando a originalidade de cada um.

Destacamos um trecho bastante divulgado, cantado por crianças, jovens e adultos:

*“ Vem cá, morena / Sai na janela
Venha ver a Lua / Como está tão bela!”*

VII – Dança de São Gonçalo

Na festa de São Gonçalo, é obrigatório o levantamento do mastro (com uma bandeira ilustrando o santo), muito Cururu e Siriri. O ponto alto da festa é o momento em que são organizadas duas filas em frente ao altar - uma de homens e outra, paralela, de mulheres - e os devotos prestam suas homenagens ao santo, cantando e dançando a Dança de São Gonçalo. Num dado momento, quando estão dançando em roda, uma das mulheres dança ao centro, segurando a imagem do santo sobre a cabeça.



SIRIRI

Siriri de roda, sendo dançado pelo Grupo do Centro de Tradições Mato-Grossenses - CTM - de Barra do Bugres, na Festa de Santa Cruz.

Barra do Bugres, maio/96

Foto: Lenine Martins



DANÇA DO SÃO GONÇALO

Dançando e cantando, os devotos de São Gonçalo avançam e recuam em frente ao altar; dois a dois, ajoelham-se, prestando homenagens ao santo, ao som do Cururu.

Barra do Bugres, maio/96

Foto: Lenine Martins

Os cururueiros, que tocam ao lado ou à frente do altar, são a presença viva desse santo “violeiro”, cuja imagem é representada, em Mato Grosso, carregando uma viola de cocho. E, como não poderia deixar de ser, a festa toda acontece ao som do cururu que, nesta festa, tem como tema central, o santo “cururueiro” e seus milagres, como nesta música:

*“Ora, viva meu São Gonçalo
Viva e torna a revivar*

*Com a palma
Com o pé*

*Ora, viva meu São Gonçalo
E torna a revivar.”*

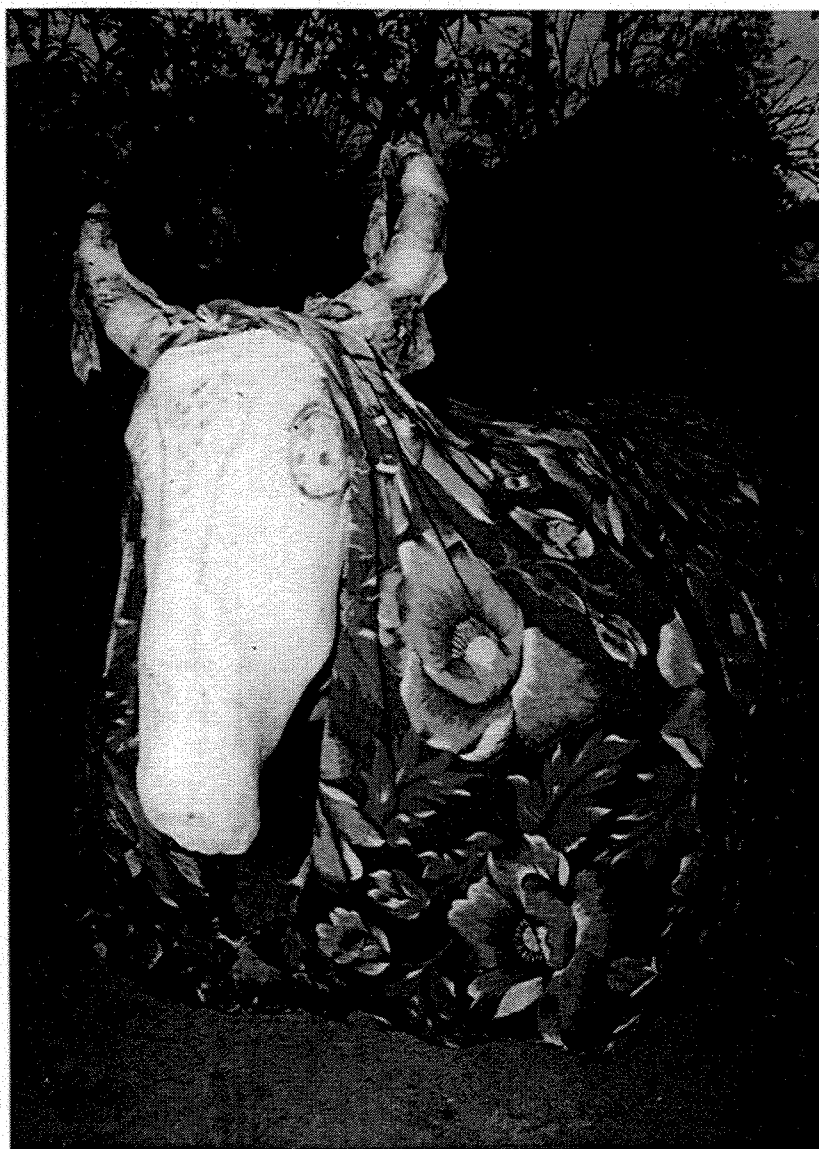
A Dança de São Gonçalo não se restringe apenas a festas dedicadas a esse santo, mas é dançada também em outras ocasiões, em diversos municípios, citados no capítulo “Cururu”.

VIII – Boi-à-Serra

Inserido no Carnaval mato-grossense, encontrado em plena atividade em Santo Antonio de Leverger, o Boi-à-Serra faz a alegria da população: os componentes do grupo - músicos, personagens e dançadores de Siriri - saem às ruas cantando, dançando e brincando; muitas pessoas os acompanham, integrando-se à manifestação.

Sr. Jacinto Floriano, mestre cururueiro de Santo Antonio do Leverger, descreve a cena, em depoimento de fevereiro de 97: *“O grupo já sai e vai chamando; ali na esquina já tem um pelotinho esperando, mais na frente tem outro... quando assusta, tá um “filão” atrás da gente. A gente vai só com a violinha e o ganzázinho, tocando e chamando: “Boizinho!” E, aí, ainda vai longe...”*

O boi, principal personagem, é feito da seguinte maneira, conforme nos ensinou, em janeiro/96, a Sra. Maria Eloísa Gonçalves, conhecida como “Dona Tu”, integrante do Grupo “Unidos da Fronteira”: primeiro, monta-se uma estrutura de madeira leve e flexível conhecida como “melado de pomba”, depois, cobre-se essa estrutura com um cobertor tipo “seca-poço”, formando o corpo do boi; a cabeça é a própria “caveira” do animal que, seca, é pintada com uma tinta escura, recebendo ainda botões ou espelhos, um de cada lado, representando os olhos do boi; os chifres são enfeitados com fitas coloridas e as orelhas são feitas de papelão.



BOI-À-SERRA

Principal personagem da manifestação - Grupo Unidos da Avenida.

Santo Antonio de Leverger, fevereiro/96

Foto: Lenine Martins

O Boi é o personagem central de manifestações encontradas em diversos Estados brasileiros, com diferentes características e nomenclaturas, como: Bumba-Meu-Boi, Boi-Bumbá, Boi de Mamão etc. Provavelmente, devido a influência destas outras brincadeiras, atualmente os grupos de Boi-à-Serra costumam cobrir a sua estrutura de madeira com tecido estampado e colorido, tipo chitão, no lugar do “seca-poço”. Dona Tu diz: “ *O cobertor fica mais bonito, que parece o couro do boi.* ”

Uma pessoa vai dentro do boi, dançando ao carregá-lo, dando vida ao brinquedo, que avança em direção à platéia, como se fosse “chifrar” os presentes. Outros personagens, não menos interessantes, são: a cabeça de apá, a mãe do morro, o tuiuiú, a ema, o morcego, o cavalo sem cabeça, etc - estes, são variáveis, de um para outro grupo.

A brincadeira inicia-se em dezembro e culmina no o Carnaval, segundo Dona Tu: “*Iniciava mais ou menos 08 de dezembro, Dia de Nossa Sra. Conceição, o “entrudo”: saía todo mundo molhando as pessoas. Os homens que vestiam como boiadeiro, “touravam” o boi, de brincadeira. E ia até o Carnaval, acabando na 4ª feira de cinzas.*”

A música que anima a brincadeira é tocada por cururueiros, com seus respectivos instrumentos: viola de cocho e ganzá, além do mocho, que pode ser percutido por homens e mulheres. As letras das músicas versam sobre o tema:

“Eu já vou com meu boizinho } 2x

Quero ver você dançar - ai } 2x

Eu trouxe o meu boizinho } 2x

Que veio do Pantanal - ai } 2x

Venha, venha, meu boizinho } 2x

Prá dançar meu Carnaval - ai } 2x

Eu já vou com meu boizinho } 2x

Prá dançar meu Carnaval - ai } 2x

Eu peguei meu boi malhado } 2x

Com nome de boi bambá - ai } 2x

Onde tá o meu boizinho } 2x

Tá dançando no terreiro } 2x

Eu já vou com meu vaqueiro } 2x

Prá comprar minha boiada - ai } 2x

IX – Dança dos Mascarados

Encontramos a Dança dos Mascarados em Poconé, município que faz parte do ecossistema pantaneiro de Mato Grosso.

Conforme depoimento do Sr. Wilson da Conceição, em maio/97, Mestre da Banda Municipal, que acompanha a manifestação e as festas de santos da cidade, a ocorrência da Dança dos Mascarados é: *“Sempre na Festa do Divino e do São Benedito - dança no penúltimo dia, que o último já é a procissão. É geralmente no sábado, na “Iluminação”.*

Os componentes da Dança são todos homens, sendo de 08 a 14 pares - em um cordão, estão vestidos como mulheres (damas) e no outro, como homens (galãs) - utilizam máscaras e roupas de chitão estampado, destacando-se também os chapéus, que levam espelhos e plumas. Além dos pares de dançarinos, há as figuras dos balizas - um deles carrega o mastro contendo as fitas coloridas que serão utilizadas na dança do trança-fitas. Outro baliza leva uma bandeira de São Benedito, que será exposta ao público num dado momento da coreografia.

Depoimento de “Seo” Wilson sobre os balizas: *“ É o baliza que vai na frente - quando começa a Dança, quando termina. Aí, eles são o guia do bando, como eles dizem. Vão os três juntos: o do meio segura o mastro; outro, a bandeira de São Benedito. A função deles é organizar.”*

A Dança compreende 12 partes, assim denominadas: Entrada ou Cavalinho; Primeira; Segunda; Trança-fitas; Joaquina; Harpejada; Caradura; Maxixe de Humberto; Carango; Lundu; Vilão; Retirada. Atualmente, não dançam todas as partes em suas apresentações, pois a Dança completa leva cerca de duas horas.

“Seo” Wilson explica sobre a música e, em seguida, a participação das crianças: *“ Cada parte da Dança é uma música; nossa Banda, temos 03 trompetes, 02 trombones, 01 sax tenor, 02 sax alto, 01 baixo tuba e a pancadaria, que é o bombo, o prato, o tarol. Antigamente, não tinha a Banda Municipal, então era: uns três prá fazer a melodia, o baixo e a pancadaria: umas seis ou sete pessoas. Que eu lembro, era: 01 sax, 01 trombone, 01 piston, 01 baixo tuba, o bombo, tarol, surdo e o prato. Antes, era só adulto, na Banda e na Dança. Agora, pegaram ensinar as crianças, porque sentiram que ‘tava acabando; se não ensinasse, ia acabar de uma vez; o pessoal fica velho, vai embora... Naquela época, tinha velhos de mais de 60 anos que dançava e agora não tem mais.”*



ANÇA DOS MASCARADOS
Dama e galã dançam, em Dia de Iluminação.
Poconé, maio/97
Foto: Meneghini

A Dança é regida pelo primeiro da fila, o “marcante”, que usa um apito com o qual avisa à Banda e aos dançantes qual dança será realizada, a cada momento.

Senhor Damião Ramos Martins, 90 anos, que foi marcante e seu filho Antonio José Martins, 60, conhecido como “Seo” Totó, que também foi dançante, disseram, em depoimento de maio/97, que, antigamente, os ensaios eram secretos: *“ninguém sabia quem era quem, na Dança.”* Cada um preparava sua roupa; os que se vestiam de mulher, pediam emprestado às moças e senhoras da cidade, vestidos e adereços, mas trocavam entre si, para confundirem a platéia e não serem reconhecidos.

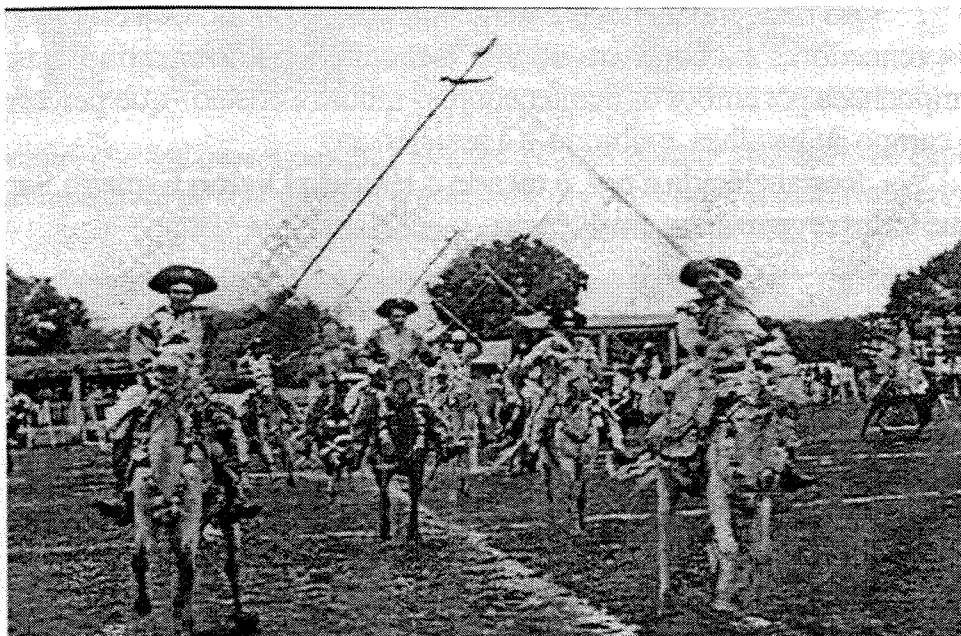
Atualmente, os figurinos são confeccionados uniformizando os dançantes, com cetins coloridos, geralmente doados pela Prefeitura ou pelos festeiros.

VI - Cavallhada

A Cavallhada, uma manifestação encontrada em Poconé, está inserida na Festa de São Benedito, que ocorre após a Festa do Divino Espírito Santo. Foi resgatada há cerca de sete anos, após vinte e dois anos paralisada. Outros municípios, como Cáceres e Porto Esperidião, estão procurando retomar a tradição.

Consiste de uma batalha simulada em que figuram cavaleiros - mouros e cristãos - disputando a posse de uma princesa. Formam 12 pares, sendo 01 Mantenedor, 01 Embaixador e 10 soldados, tendo como armas: lanças, espadas e pistolas, com as quais batalham entre si. Os cavaleiros vestem-se de cetim nas cores encarnado (mouros) e azul (cristãos), ostentando chapéus com plumas, capas de cetim e ricos ornamentos; os cavalos também são enfeitados com fitas, cetim e flores de papel. Os movimentos dos cavaleiros - combates e ataques simulados - são executados em montaria.

Cada cavaleiro dispõe de um auxiliar - são os personagens dos pajens, representados por crianças devidamente uniformizadas, assemelhando-se aos soldados.



CAVALHADA

Cavaleiros mouros (na foto, à direita) e cristãos (à esquerda), cavalgam com suas lanças cruzadas, em campo de batalhas.

Poconé, maio/96
Foto: Ricardo Martins

Há ainda os cavaleiros mascarados, que ficam na periferia, com a função de proteger a assistência, os pajens, os cavaleiros. Durante o intervalo, eles atuam brincando, imitando a batalha.

Realizam diversos torneios, jogos e corridas, ao ritmo de uma marcha que é executada por dois antigos participantes da manifestação, cada qual com uma caixa percussiva, reproduzindo o som das patas dos cavalos em movimento. Os pontos marcados pelas equipes são comemorados com rasqueado, marchinhas de Carnaval etc, executadas por uma banda composta por diversos instrumentos musicais, acompanhada dos “vivas” da atenta assistência, cujas torcidas dividem-se entre mouros e cristãos.

Ao final, independentemente dos pontos obtidos, os cristãos são os vencedores e a bandeira de São Benedito - padroeiro da Festa - é empunhada por ambos os mantenedores - mouro e cristão - que percorrem o campo de batalhas, exibindo-a à assistência.

Restabelecida a paz, é tocado o Hino do Divino Espírito Santo, que todos reverenciam em silêncio.

XI – Folias de Santos

As folias - ou bandeiras, como costumam ser chamadas - possuem, praticamente, uma mesma estrutura ritualística: por um período anterior ao dia da festa sagrada, o mestre da Folia, festeiros e foliões levam, de casa em casa, a bandeira e os demais símbolos referentes ao santo, a pé ou a cavalo, por toda a cidade e, não raro, pela zona rural.

Cada Folia possui seus instrumentos característicos, que dão o ritmo e a melodia das músicas que entoam para anunciar a chegada da bandeira e dos foliões, para pedir licença para entrar na casa, pedir a esmola, agradecer e despedir, pedindo licença para se retirar. Na casa onde será o “pouso” da bandeira e dos instrumentos, pedem autorização e, no dia seguinte, ali recomeçam, agradecendo “o belo pouso”. As “esmolas” arrecadadas (dinheiro, prendas, comidas) são repassadas aos festeiros, para ajudar nas despesas com a Festa. As folias ou “bandeiras” mais conhecidas são: do Divino Espírito Santo e de Santos Reis, que descreveremos a seguir. Há ainda, outras em Mato Grosso, como, por exemplo, de Santa Cruz.



FOLIA DO DIVINO

Mestre (Sr. Máximo Assunção), tocando o violão, conduz a bandeira (ou esmola), acompanhado do contra-mestre (o sanfoneiro), o bumbeiro e os quatro foliõeszinhos. Vila Bela da Santíssima Trindade, julho/95

Foto: Rosana Baptistella



FOLIA DE REIS

Na casa de Seo João Amaro, contra-mestre, a Folia, tocando à frente do presépio. À direita, na foto, em primeiro plano, o Mestre Manoel Cascavel; mais ao fundo, o Alferes da Bandeira Sebastião Macaro; ao centro, o palhaço ou vovô; à esquerda, dois dos músicos da Folia - Rogério e Vanilson.

Ribeirãozinho, janeiro/96

Foto: Lenine Martins

Folia do Divino Espírito Santo

O Divino é celebrado em diversos municípios mato-grossenses. É representado pela Pomba branca, símbolo da paz, que figura em grandes bandeiras de cetim vermelho.

Os festeiros, responsáveis pela festa, geralmente são escolhidos num concorrido sorteio ou nomeação solene. Cada festeiro assume uma insígnia sagrada, que carrega durante toda a esmola e procissão.

Em Vila Bela, onde estivemos pesquisando em julho/95, a coroa é levada pelo Imperador, o cetro, pela Imperatriz, a bandeira rica pelo Alferes da Bandeira e a bandeira pobre pelo Capitão do Mastro.

À bandeira pobre, cabe abrir o cortejo durante a esmola e receber o dinheiro doado, que é amarrado em suas fitas de cetim - às vezes, a doação é colocada na coroa ou amarrada a outro objeto sagrado da procissão. A bandeira rica, mais ornamentada, só entra na casa se o dono da casa convidar.

A procissão é conduzida pelo mestre, que guarda detalhado conhecimento das práticas rituais. É o responsável pela escolha e treino dos foliões - meninos de 10 a 15 anos, que entoam os cantos sagrados durante a esmola e a festa propriamente dita. Os foliões e foliões vestem-se de branco, com pequeno laço de cetim vermelho preso ao ombro.

Os músicos ou tocadores são, com frequência, em número de três: o mestre, tocando a viola, o contra-mestre, que é o tocador de sanfona e um "bumbeiro", que toca a caixa. Esses músicos tocam durante toda a "tirada" da esmola, de casa em casa, pela cidade e arredores. Quando o dono da casa solicita que toquem um rasqueado, animam a todos os presentes, num momento de descontração, em que cantam e dançam.

Sr. Wilson da Conceição, mestre da Banda Municipal de Poconé, descreve a Folia do Divino de seu município (depoimento de maio/97): *"São cinco bandeiras - sempre na Rua Principal e as bandeiras vão fazendo as travessas. Dois dias de esmola: primeiro dia faz uma parte, segundo dia, outra parte. Na esmola, não tem dança, mas alguma vez dança o rasqueado na rua, mesmo"*.

A Festa do Divino, no seu dia, é comemorada com toque de sinos, fogos de artifício, muitos cantos e músicas, realizados pelos músicos e foliões. Em missa solene, são sorteados os festeiros do ano seguinte, que são anunciados, em Vila Bela, através das seguintes músicas, cantadas pelos foliões:

*"A pombinha vem voando/ Por cima da bela matriz
Vem dizendo viva, viva/ Viva nossa Imperatriz."*

*"A pombinha vem voando/ No seu bico traz uma flor
Vem dizendo viva, viva/ Viva nosso Imperador."*

*"A pombinha vem voando/ Por cima da laranjeira
Vem dizendo viva, viva/ Viva o Alferes da Bandeira."*

*"A pombinha vem voando/ Por cima do belo astro
Vem dizendo viva, viva/ Viva o Capitão do Mastro."*

Folia de Santos Reis

A Folia de Santos Reis ou, simplesmente, Folia de Reis, é encontrada com grande incidência em municípios do Vale do Araguaia, podendo ocorrer ainda em outros municípios mato-grossenses.

Os foliões obedecem, basicamente, ao seguinte calendário: iniciam entre 20 e 25 de dezembro, esmolando de casa em casa, levando a bandeira dos Santos Reis em romaria. Representam o percurso que os três Reis Magos percorreram, segundo o Novo Testamento, seguindo a "Estrela do Oriente", com a finalidade de encontrarem Jesus recém-nascido. No dia da "chegada da Folia", que ocorre em 05 ou 06 de janeiro, variando de um para outro município, encontram a criança no local predestinado.

Os personagens somam doze pessoas, geralmente, sendo: mestre, palhaço e músicos. O mestre é o guardião dos conhecimentos mais profundos a respeito da manifestação, sendo também quem coordena a Folia e comanda os foliões. O palhaço, também chamado boneco, mascarado ou vovô, que não figura no livro sagrado, é considerado, entre os foliões, como um soldado dissimulado, com a função de proteger os Reis Magos, além de distrair e confundir os soldados de Herodes, que pretendiam sacrificar Jesus.

Esta representação dura de 09 a 15 dias, com muito respeito e seriedade, tanto por parte dos foliões, quanto dos devotos que os recebem em casa. O ponto alto da festa é a "chegada da folia", no último dia, quando encontram outra bandeira de Santos Reis, que é levada pelos festeiros – outrora, este momento era o encontro entre duas Falias de Reis. As duas bandeiras, juntas, são levadas ao local onde está o presépio da festa, simbolizando o local onde Jesus nasceu, como consta no Novo Testamento.

Sr. Manoel Pereira Garcia, conhecido como Manoel “Cascavel” é mestre da Folia de Santos Reis. Herdou de seu pai, Frozino Cascavel, além do codinome, a Folia e a Catira. Descreve, em depoimento de dezembro/95: *“Do dia 24 em diante, não tem serviço, aí o serviço é andá na fulia - é uma divoção que nós tem. É nove dia. Tem sol ou tem chuva, nós faz o giro; todo dia nós faz esse giro, até dia cinco de janeiro.”*

O que uniformiza os foliões são as toalhas que penduram em volta do pescoço - algumas são cuidadosamente bordadas, com o nome dos santos homenageados ou do próprio folião. Sr. Manoel diz que os foliões são como soldados: *“A divisa dos folião é uma toalha branca no pescoço; cada um tem uma toalha no pescoço. P’rá divulgar os foliões como uma pessoa particular; então a Folia dá uma janta, tem um almoço... quando tiver um, com uma toalha no pescoço, é folião, pode chamar ele - tem uma separação, já sabe quem que é. E, p’rá rezar um terço, também. Mas sempre na hora do terço tem um artigo, quem tiver de toalha no pescoço: é igual um destacamento, a toalha”.*

Para cada ocasião, há um verso adequado a ser cantado. Os instrumentos são, basicamente: duas violas, bumbo, reco-reco(réque), pandeiro, dois violões e sanfona “pé de bode”.

Em Araguaiana, à porta das casas, pedem licença para chegar com a bandeira, iniciando a cantoria assim:

*“Ô de casa, ô de fora
Necessário quero chegar } 2x
Aqui está o Santo Reis
Que veio lhe visitar } 2x
E também pedir a esmola
Prá seu dia festejar” } 2x*

Em Ribeirãozinho, no dia da chegada da Folia, cantam a despedida, como nesse trecho:

*“Despedida, despedida
Despedida em Belém
Despedida da Lapinha
Até para o ano que vem
Pai, Filho, Espírito Santo
Na hora de Deus, amém
Os romeiros vão-se embora
Prá voltar o ano que vem.”*

XII - Catira

Música, canto e dança, a Catira é executada, quase sempre, apenas por homens.

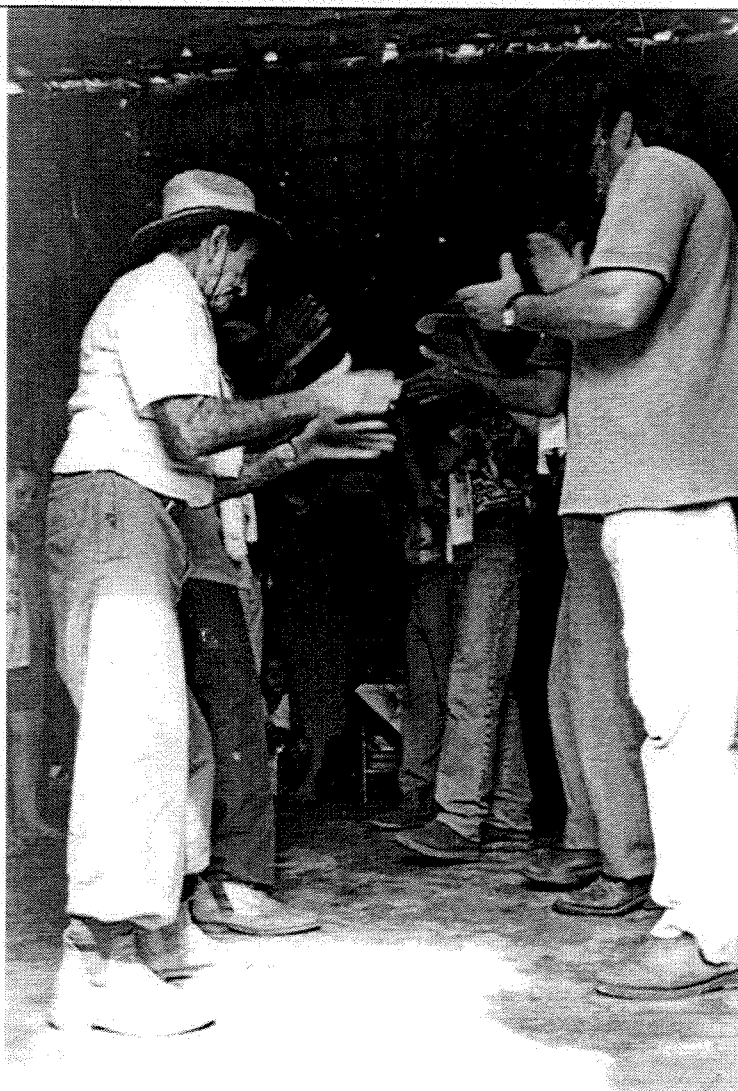
No município de Ribeirãozinho, a 465 km de Cuiabá, na região do Vale do Araguaia - portanto, divisa entre os Estados de Mato Grosso e de Goiás - a Catira é parte integrante da Folia de Santos Reis - quando o dono da casa onde estão pedindo a esmola para a Festa de Santos Reis solicita, os foliões tocam, cantam e dançam a catira - porém, a manifestação pode ser destacada da Folia para ser cantada e dançada em outros períodos do ano.

Sr. "Manoel Cobra", mestre da Folia, descreve (dezembro/95): *"Então, terminô a cantoria da Folia, eles (os donos da casa) entram com a bandeira p'rá dentro e fica lá dentro. Aí, um desses dá um café ou dá uma pinga: aí, tem o Catira. É pro dono da casa. É a diversão da companhia. Quem quisé entrá, pode entrá, tamém; é homem ou mulher, pode entrá tamém na catira, num tem problema! Se fala que vai tê uma catira aqui, a casa não cabe: enche de gente! Quando é chão de terra, tem que mandá água, p'rá segurá a poeira."*

As cantorias são um tipo de moda de viola, sendo entoadas, geralmente, por dois violeiros. A temática enfocada pode ser relacionada ao dia-a-dia, trabalho, amores, saudades, lugares. A dança compõe-se de palmateios e sapateios ritmados que os catireiros percutem, com vigor e sincronicidade, dispostos em duas fileiras - uma em frente à outra, formando pares. Transcrevemos duas músicas retiradas de Catiras:

*"Eu vou subir no céu
Prá pedir a Deus um castigo
Dá lição nessas moças
Que não qué casá comigo
Quando eu descer do céu
Com meu castigo na mão
Ela vai se arrepêndê
Não adianta pedir perdão."*

*"Eu vô cantá essa moda
Prá alegrá meu coração
Meu coração vive triste
Vive cheio de solidão
Vou repicar essa viola
Quero vê tremê o chão."*



CATIRA

Foliões de Reis dançam e cantam a Catira, organizados em duas filas, em uma das casas visitadas. Em primeiro plano, à esquerda na foto, Sr. Benjamim Francisco Chagas, conhecido como Seo Beijim.

Ribeirãozinho, janeiro/96

Foto: Lenine Martins

XIII - Lundum

O lundum ou lundu, de origem provavelmente baiana, é uma dança de homens e mulheres. Em Mato Grosso, encontramos a manifestação inserida na Folia de Reis, em Araguaiana, município situado a 60 km de Barra do Garças, às margens do Rio Araguaia.

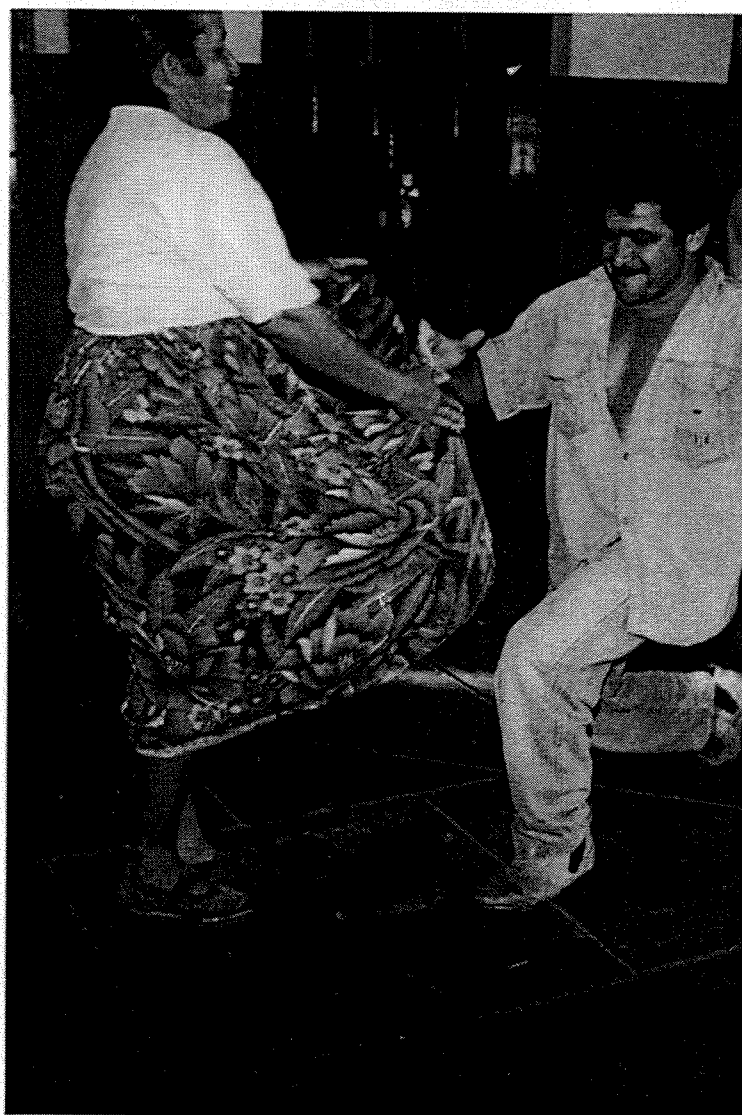
Quando o dono da casa onde estão pedindo a esmola para Santos Reis doa uma garrafa de bebida ao grupo, eles dançam o lundum.

A dança acontece da seguinte maneira: a garrafa é colocada no centro da roda de foliões; alguns entram na roda, dançando ao redor da garrafa, até que um dos membros do grupo pega-a com a boca e coloca-a sobre a cabeça, dançando. Em seguida, um casal de cada vez, dança, de acordo com a seguinte brincadeira: a mulher tenta passar a saia na cabeça do homem e ele esquiva-se, não permitindo; então, o homem provoca-a, dançando em sua volta, parecendo facilitar-lhe a ação, enquanto ela dança segurando a saia - no entanto, quando ele menos espera, ela investe para cima dele, na tentativa de efetivar sua ação e ele foge, dançando em rápidos movimentos, divertindo a assistência.

Sr. Francisco Santana Corrêa, 66 anos, mestre da Folia em Araguaiana, relata seu histórico com essas manifestações, em depoimento de dezembro/95: *"Desde molecote, rapazotinho, que acompanho esse povo. Formava essa Folia de Reis e meu pai ia prá tocá a viola e depois batê prá eles dançá o lundum. Depois, meu pai faltou, aí eu já tava entrosado, aí danei a cantá. Desde menino, às vezes já cantava, eu e umas irmãs minhas. Aí, eu fiquei, tomei conta prá batê viola prá eles dançá o lundum e a fulia. Então, ficou assim, há muitos anos. A gente vai continuando aí, até o dia que Deus quisé..."*

Na roda, todos cantam e batem palmas. Os músicos dão o andamento da brincadeira. As letras são curtas, repetindo-se muitas vezes, acelerando ao final, deixando os dançadores exaustos. Os instrumentos são: viola, pandeiro e bumbo. As músicas costumam ter tom de brincadeira, como esta:

*"Jacaré 'tá na lagoa
Debaixo da samambaia
Eu quero dançar c'a moça
Essa "véia" me atrapaia."*



LUNDUM

Foliões de Reis (Antonio Correia Filho e sua prima) dançam o lundum
no Internato Municipal Dom Bosco.

Araguaiana, dezembro/96

Foto: Rosana Baptistella

XIV - Considerações Finais

Temos consciência de que levantamos mais questionamentos que respostas, com este trabalho. Mais do que informar ou apresentar soluções prontas, visamos instigar educadores e educandos à pesquisa de sua própria identidade cultural, pessoal e comunitária, como um referencial a partir do qual possam expandir seus conhecimentos.

Garantida a identidade cultural e o reconhecimento da realidade em que se está inserido, é possível se abrir para o novo e lidar com transformações sem negar a própria ancestralidade e tradições, resistindo a pressões externas, como o consumismo proposto pelos meios de comunicação de massa, que impõem determinados estilos musicais, tipos de dança, padrões de comportamento, sotaques etc.

Sugerimos que cada educador aprofunde-se nas formas da cultura local manifestar-se, pois cada município e cada indivíduo apresenta uma realidade que deve ser respeitada, assim como a cultura do aluno que vem de outras localidades não pode ser desprezada.

Quanto ao material apresentado, esclarecemos que ampliamos nosso campo de pesquisa, incluindo manifestações que não são consideradas propriamente dança, como a Cavallhada e as Folias, mas que consideramos relevantes, pois utilizam-se de movimentação, dramatização e musicalidade.

Por fim, prestamos uma homenagem às cozinheiras, que merecem especial destaque, pois todas as festas às quais as danças relacionadas nessa publicação estão ligadas, apresentam fartura e alta qualidade de refeições, cuidadosamente preparadas. Principalmente em municípios do interior, onde ainda são distribuídas gratuitamente, sendo as cozinheiras voluntárias. Conduzida por mulheres experientes e sábias, a cozinha é um espaço sagrado e vital - como o terreiro onde se ergue o mastro, o rio onde se lava o santo, as ruas e casas por onde a bandeira passa - podendo, ainda, ser o cenário de rezas e danças.

Cada indivíduo se expressa no espaço e da forma em que se sente mais à vontade: a dança é a chave que abre um tesouro.



COZINHA

Em primeiro plano, Dª Antonia Sarat, em dia de festa, lidando com os enormes panelões, na sua cozinha.

Santo Antonio de Leverger, maio/96

Foto: Lenine Martins

XV - Fontes de Pesquisa

Relacionamos as fontes de pesquisa por municípios, mencionando as manifestações encontradas, os grupos pesquisados e os informantes cujos depoimentos foram registrados.

<p>Município: Vila Bela da Sma. Trindade Manifestações: - Chorado - Dança do Congo - Folia do Divino</p> <p>Grupos e informantes: - Grupo de Chorado - Sra. Nemésia Profeta Ribeiro - Sr. Máximo Assunção - Sr. Joaquim das Neves - Sr. Ismael Brito - Sr. Belmont Ribeiro - Sr. Augusto Brito - Sr. Urbano Fernandes Leite - Sr. Agripino</p>	<p>Município: Nossa Sra. do Livramento Manifestações: - Dança do Congo - Cururu - Siriri</p> <p>Grupos e informantes: - Grupo Folclórico Cezário Sarat - Sr. Cezário Sarat - Sra. Antonia Sarat - Sr. Antonio Benedito da Conceição - Sra. Tereza Conceição Arruda - Sra. Odália Domingas Sarat - Sr. João Leite Galvão - Sr. Célio Francisco dos Santos</p>
<p>Município: Santo Antonio de Leverger Manifestações: - Siriri - Boi-à-Serra - Cururu</p> <p>Grupos e informantes: - Grupo Unidos da Fronteira - Grupo Unidos da Avenida - Sra. Maria Eloísa Gonçalves - Sra. Maria Janete - Sr. Jacinto Floriano</p>	<p>Município: Poconé Manifestações: - Dança dos Mascarados - Cavalhada - Folia do Divino</p> <p>Grupos e informantes: - Sr. Damião Ramos Martins - Sr. Antonio José Martins - Sr. Wilson da Conceição</p>
<p>Município: Barra do Bugres Manifestações: - Siriri - Dança de São Gonçalo - Cururu - Festa de Santa Cruz</p> <p>Grupos e informantes: - Centro de Tradições Mato-Grossenses (CTM) - Sr. Jovino dos Santos Ramos - Sr. Antonio Catarino - Sr. Osvaldino Rodrigues</p>	<p>Município: Cáceres Manifestações: - Cururu - Siriri - Dança de São Gonçalo</p> <p>Grupos e informantes: - Grupo Folclórico Tradição</p>

<p>Município: Cuiabá Manifestações: - Cururu - Siriri Grupos e informantes: - Grupo Folclórico Zé Bolo Flor - Sra. Domingas Leonor da Silva - Sr. João Batista - Sr. Luiz Marques - Sr. Aquilino José da Silva</p>	<p>Município: Araguaiana Manifestações: - Folia de Reis - Lundum Grupos e informantes: - Sr. Francisco Santana Correia - Sr. Antonio Correia Filho - Sra. Luíza N. do Espírito Santo - Sr. Eurico N. do Espírito Santo - Sra. Maria Conceição N. Pinto - Sr. Terciliano Pereira da Costa - Sra. Benedita N. do Espírito Santo - Sra. Cecília Rodrigues de Brito</p>
<p>Município: Ribeirãozinho Manifestações: - Folia de Reis - Catira Grupos e informantes: - Sr. Manoel Pereira Garcia - Sra. Avantina Pereira Garcia - Sr. João Amaro - Sr. Sebastião Macaro - Sr. Cipriano de Freitas - Sr. Abel Gualberto de Freitas - Sr. Benjamim Francisco Chagas - Sr. Vanilson Carlos Ribeiro - Sr. Rogério Silva - Sr. João Resende Oliveira - Sr. Lázaro Eurípides Pena - Sr. Jovino Luiz Pena - Sr. João Batista dos Santos - Sr. Valmir Vilela de Moraes - Sr. Elias Souza</p>	<p>Município: Pontal do Araguaia Manifestações: - Folia de Reis Grupos e informantes: - Sr. Cícero José Santos - Sr. Antonio José Gonçalves - Sr. Gersi Gonçalves da Cruz - Sra. Elza Martins</p>
<p>46</p>	

Dados sobre a autora

Rosana Baptistella é Bacharel em Dança, formada pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP - onde participou de diversos projetos de pesquisa sobre as manifestações culturais brasileiras, focando a Dança Brasileira, orientada por Graziela Rodrigues, docente e pesquisadora da Universidade.

Atualmente, é Consultora da Secretaria de Cultura do Estado de Mato Grosso, coordenando o Projeto "Manifestações Culturais de Mato Grosso - pesquisa, registro e difusão".