

PAULA PIVA LINKE

A CONGADA DA LAPA – PR. UM PATRIMÔNIO CULTURAL
A INDUMENTÁRIA COMO UM SIGNO IDENTITÁRIO

MARINGÁ - PR

2013

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

A CONGADA DA LAPA – PR. UM PATRIMÔNIO CULTURAL
A INDUMENTÁRIA COMO UM SIGNO IDENTITÁRIO

PAULA PIVA LINKE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Maringá – UEM, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora.

Profa. Dra. Sílvia Helena Zanirato

MARINGÁ

2013

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação
(CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

Linke, Paula Piva

L756cA congada da Lapa - PR. Um patrimônio cultural A indumentária
como um signo identitário / Paula Piva Linke. -- Maringá,
2013.

172f. : il., color., fotos.

Orientador: Prof^a.Dr^a. Silvia Helena Zanirato.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro
de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-
Graduação em História, 2013.

1. Congada. 2. Indumentária. 3. Patrimônio cultural.I.
Zanirato,Silvia Helena, orient. II.Universidade Estadual de
Maringá.Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.Programa
de Pós-Graduação em História.III. Título.

CDD 21.ed.981.62

PAULA PIVA LINKE

A CONGADA DA LAPA – PR. UM PATRIMÔNIO CULTURAL
A INDUMENTÁRIA COMO UM SIGNO IDENTITÁRIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Maringá – UEM, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Sílvia Helena Zanirato – orientadora
Universidade Estadual de Maringá

Profa. Dra. Carmem Schiavon
Universidade Federal do Rio Grande

Profa. Dra. Sandra Pelegrini
Universidade Estadual de Maringá

À minha família
pelo apoio e incentivo no
desenvolvimento deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

É no decorrer da realização de nossos sonhos que percebemos a importância do apoio dos amigos, familiares e mestres, que nos ensinam e nos dão a oportunidade de crescer.

Agradeço especialmente a minha orientadora, Sílvia Helena Zanirato, que apesar de distante, mostrou-se sempre presente nos momentos em que mais precisei. Sempre me acompanhando e acreditando em meu potencial apesar dos percalços que se mostraram ao longo do caminho. Pelo apoio na longa caminhada que levou ao desenvolvimento e a conclusão deste trabalho e ao meu crescimento intelectual, profissional e pessoal.

À professora Sandra Pelegrini que proporcionou valiosas contribuições não somente como banca deste trabalho, mas também como professora de disciplinas que me fizeram refletir sobre as temáticas culturais, possibilitando assim a ampliação de minhas bases teóricas para a concretização desta pesquisa.

À professora Carmem Schiavon pelos apontamentos que possibilitaram o aperfeiçoamento desta pesquisa, assim como meu amadurecimento intelectual.

Agradeço ao professor Carlos Jaelso Albanese Chaves que me incentivou a seguir a carreira acadêmica e que tanto contribuiu para o meu crescimento durante a graduação, e, que continua a contribuir como parceiro em publicações e como grande amigo.

A Rafael Dias da Silva Campos que me apoiou em momentos difíceis, que muito contribuiu e acompanhou as dificuldades pelas quais passei.

Agradeço também a minha amiga Andréia Sarto Ferreira que me acompanhou desde o momento em que cheguei a Maringá para fazer a graduação. Agradeço-lhe a dedicação, o apoio e o carinho de amiga, mãe, companheira que tanto me ajudou nos momentos difíceis, algumas vezes me consolando, outras educando, corrigindo, mas acima de tudo, acreditando na minha capacidade intelectual e humana, fazendo-me crer que os mais loucos sonhos podem tornar-se reais. Obrigado a você e toda a sua família por estarem sempre do meu lado.

A meu pai Paulo Linke, a minha mãe Irene Maria Piva Linke, a meu irmão, Rafael Linke, sempre presentes, sem os quais certamente eu não seria o que sou hoje. Agradeço-lhes o apoio, a dedicação, o incentivo que me possibilitaram chegar onde hoje estou.

A Sérgio Leone e Miguel Ferreira que possibilitaram o desenvolvimento desta pesquisa.

Há homens que lutam um dia e são bons.
Há outros que lutam um ano e são melhores.
Há os que lutam muitos anos e são muito bons.
Porém, há os que lutam toda a vida.
Estes são os imprescindíveis.
(Bertolt Brecht)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo estudar os significados simbólicos da indumentária da Congada da Lapa do ano de 2004, uma celebração que remonta ao século XIX, salientando mudanças e permanências que ocorreram na encenação. Para o desenvolvimento do estudo foram analisadas fontes variadas, como matérias de jornais e revistas, o caderno de folclore Congadas Paranaenses, de José Loureiro Fernandes, a revista do Santuário Diocesano de São Benedito, o compromisso da Irmandade de São Benedito, o Ofício de requerimento de patrocínio para o grupo dos congos e um DVD com um documentário sobre a revitalização da Congada da Lapa. Esta ampla variedade de fontes possibilitou uma avaliação mais completa dos diferentes elementos que compõem a celebração. A pesquisa contempla discussões relacionadas à cultura, festa, folclore, patrimônio e memória; assim como a influência portuguesa na África e o surgimento de irmandades religiosas no Brasil, sobretudo entre os cativos; são abordados também os aspectos históricos da cidade da Lapa, a vida de São Benedito e a Congada; por fim são estudados os significados simbólicos da indumentária dos congos. Neste sentido, é fundamental conhecer as diferentes culturas que se inserem na celebração, suas origens e a forma como os sujeitos se apropriam dos elementos para construir uma linguagem visual e expressar sua tradição através de uma prática cultural rica em símbolos. O estudo das manifestações populares permite compreender novas formas de ver e pensar a cultura, pois elas representam mais do que simplesmente uma expressão local, mas as formas de pensar e sentir de um povo e o modo como isso se transforma no decorrer do tempo. A congada é considerada um elemento cultural múltiplo, com diversas influências que vão muito além da sua origem na Lapa, pois relembra um passado africano, contudo, a celebração vivenciou diversas transformações com mudanças e permanências que relatam sua trajetória, suas lutas, derrotas e conquistas. A pesquisa contempla a multiplicidade cultural causada pela mistura de elementos africanos, portugueses e brasileiros. Esta multiplicidade se manifesta na música, na dança, no modo de encenar e utilizar a indumentária. A combinação de diversos elementos culturais distintos faz com que a celebração adquira características únicas e valores simbólicos que remetem à vida dos sujeitos que a encenam.

Palavras-Chave: Congada; Indumentária; Patrimônio cultural.

ABSTRACT

This research aims to study the symbolic meanings of the clothing Congada da Lapa in 2004, a celebration that dates back to the nineteenth century, highlighting changes and continuities that occurred in the staging. To develop the study were analyzed varied sources such as newspaper articles and magazines, contract folklore Congadas Paranaenses, José Loureiro Fernandes, the magazine of the Diocesan Shrine of St. Benedict, the commitment of the Brotherhood of St. Benedict, the Office of application sponsorship for the group of congos and a DVD with a documentary about the revitalization of Congada da Lapa. This wide variety of sources allowed for a more complete evaluation of the different elements that make up the celebration. The survey includes discussions related to culture, festival, folklore, heritage and memory, as well as the Portuguese influence in Africa and the emergence of religious brotherhoods in Brazil, especially among the captives, are also addressed the historical city of Lapa's life St. Benedict and Congada and finally studied are the symbolic meanings of the Congos clothing. In this sense, it is important to know the different cultures that fall in the celebration, their origins and how they appropriate subjects of the elements to build a visual language and express their tradition through a cultural practice steeped in symbols. The study of popular demonstrations lets understand new ways of seeing and thinking about culture because they represent more than just a local expression, but the ways of thinking and feeling of a people and how it transforms over time. The congada is considered a multi-cultural element, with diverse influences ranging far beyond its origins in Lapa, it recalls one African past, however, the celebration has experienced several transformations with changes and continuities that tell its history, its struggles, defeats and victories . The research considers the cultural multiplicity caused by the mixture of African elements, and Brazilian Portuguese. This multiplicity is manifested in music, dance, stage mode and use the costume. The combination of several distinct cultural elements makes the celebration unique and acquires symbolic values that refer to subjects' lives that play out.

Keywords: Congada; Outfit; Cultural Heritage.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Antiga capela de São Benedito.....	97
Figura 2	Lembrança da capela de São Benedito e do início das obras do Santuário, 1947.....	98
Figura 3	Construção do Santuário de São Benedito.....	99
Figura 4	Príncipe comandando a encenação da Congada com o apito.....	108
Figura 5	Bandeira de São Benedito.....	108
Figura 6	Corte do Congo.....	144
Figura 7	Trono Real.....	146
Figura 8	Família real, rendição do Embaixador.....	148
Figura 9	Vestes do Príncipe.....	149
Figura 10	Secretário e Porta-Bandeira.....	151
Figura 11	Fidalgos.....	153
Figura 12	Embaixador de capa de veludo azul.....	155
Figura 13	Conguinhas com suas lanças vermelhas.....	157
Figura 14	Músicos.....	158

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	10
2.	A FESTA DOS CONGOS.....	19
2.1	A cultura e o folclore como expressão do popular.....	21
2.2	Festa: momentos de celebração.....	33
2.3	As expressões culturais como patrimônio imaterial.....	40
3.	A CONGADA E SUAS ORIGENS.....	52
3.1	África: os primeiros contatos entre portugueses e africanos.....	52
3.2	O espaço para celebração: as Irmandades de Homens Pretos.....	63
3.3	Coroações de reis negros.....	71
4.	OS CONGOS DA LAPA.....	83
4.1	A Lapa e sua história.....	83
4.2	São Benedito e os escravos.....	89
4.3	A Congada da Lapa.....	101
4.3.1	Breve trajetória da Congada da Lapa.....	113
5.	A INDUMENTÁRIA E OS CÓDIGOS DO VESTIR.....	131
5.1	Elementos simbólicos da indumentária dos Congos.....	142
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	161
	REFERÊNCIAS.....	165

1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem por objetivo estudar os significados simbólicos da indumentária da Congada da Lapa do ano de 2004, levando-se em consideração dois marcos temporais distintos, o século XIX, início das Congadas na cidade, e a festa de 1950, descrita no caderno de Congadas paranaenses de José Loureiro Fernandes, salientando algumas mudanças e permanências que ocorrem na encenação.

No dia de São Benedito, co-padroeiro da cidade da Lapa, é realizada a Congada, celebração de origem escrava que permanece até a atualidade. Composta por diversos elementos culturais que se mesclam, possui influência portuguesa nos trajes e organização da corte, da cultura africana presente na música e nos versos, como também na escolha do Santo a ser louvado, um Santo negro, filho de ex-escravos, e aspectos religiosos de louvor ao Santo, conferem à celebração características específicas que se referem ao surgimento da Congada na cidade da Lapa, assim como aos aspectos culturais e sociais que faziam parte do cotidiano daqueles que a criaram.

A festa de São Benedito, da qual a Congada faz parte, ocorre anualmente, quase sempre organizada pela Irmandade. Atrai os fiéis que vêm pagar suas promessas e assistir à apresentação do grupo de congos. Mesmo não sendo o padroeiro oficial, o Santo recebe honrarias, possui feriado municipal e é reconhecido como co-padroeiro da cidade (FERNANDES, 1977). A tradição de celebração da Congada é muito antiga, mostrando-se presente em diversas regiões do país, contudo, apesar das diferenças entre elas, há que se destacar sua origem comum, ou seja, a coroação de reis negros.

Com a multiplicidade de elementos culturais, a junção de diferentes componentes se combinam para dar sentido à celebração. A Congada é um misto de festa religiosa e profana. Religiosa porque de fato é uma homenagem a São Benedito, realizada no ciclo natalino; profana porque é executada à margem da Igreja, permeada por lutas coreográficas, cantos, declamações e música de percussão.

Segundo Luís da Câmara Cascudo, a devoção a São Benedito chegou ao Brasil em meados do século XVIII, por volta de 1763, e logo se espalhou entre os negros. Tal festa passou a ser realizada do Ceará ao Rio Grande do Sul. A Congada se dava por meio da encenação de um conflito entre dois reinos, na qual dança, música e coreografia representavam disputas entre o Rei do Congo e a Rainha de Angola. O Rei do Congo (Santo na Terra), assessorado por uma corte de Fidalgos, e a Embaixada de Njinga (Rainha de

Angola), assistida pelo Exército e Embaixador; o combate culminava com a derrota da Embaixada visitante e o conseqüente perdão do Rei do Congo ao Embaixador, ficando unidos os reis de Angola e Congo, sob a égide do “Santo Preto” (CASCUDO, 1984).

Mais do que um momento de festejo, a Congada fez parte do mundo escravista como uma fuga das atividades diárias, um momento de festejo e liberdade, no qual lhes era permitido rememorar seu passado e suas crenças (LARA, 2002). O ato de louvar a um Santo padroeiro através da celebração da Congada perdurou por séculos, tornando-se uma tradição em muitos lugares.

Para manter uma tradição é preciso passá-la a outras gerações, mantê-la no cotidiano, reconhecendo que há um dinamismo em seu rememorar. Os indivíduos que participam das festas sempre acrescentam a elas características diferentes, transformando-as com novos elementos agregados, que expressam as preferências e gostos individuais e despertam novas formas de ver e interpretar os símbolos e significados festivos (ARIZPE, 2009). Por esse motivo, a encenação da Congada pode ser considerada um elemento de identidade da comunidade negra da Lapa.

Partindo desse entendimento, busco fazer uma análise dos símbolos que compõem a celebração na cidade da Lapa, considerando a relação entre a cultura e a tradição presentes nos trajes que são usados na encenação.

Ao atentarmos para os significados presentes na indumentária da festa, entende-se que a ‘indumentária’ – é o conjunto de roupas que vestem o corpo, mas seu uso mais comum está relacionado a roupas ou trajes históricos (NERY, 2003). Assim, além de compreender os significados explicitados na realização da Congada lapeana, pretendo observar os significados nem sempre explícitos das vestes que compõem a indumentária dos participantes da Congada.

A representação do figurino característico faz parte das tantas simbologias da festa. No caso, simbologia presente no modo como a indumentária é incorporada por cada personagem e como ela cumpre seu papel dentro da celebração, ou seja, como apresenta a hierarquia de poder e como usa a linguagem visual para expressar a identidade da celebração (NERY, 2003).

Mesmo estando presente em diferentes localidades brasileiras e em diferentes períodos históricos, a Congada possui características específicas, relacionadas ao grupo que a originou, à localidade onde é encenada e ao contexto histórico em que está inserida.

Para a realização desta pesquisa foram utilizadas fontes variadas, como matérias de jornais e revistas, o caderno de folclore Congadas Paranaenses, a revista produzida pelo Santuário Diocesano de São Benedito, o compromisso da Irmandade de São Benedito, o

ofício de requerimento de patrocínio para o grupo dos congos e o DVD com o documentário sobre a revitalização da Congada da Lapa.

Essas fontes seguiram a orientação metodológica fundada na análise do discurso, “os discursos não são, como dissemos, apenas mensagens a serem decodificadas. São efeitos de sentidos que são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz” (ORLANDI, 2003, p. 30).

A partir do momento em que o discurso não é apenas uma mensagem a ser decifrada, entende-se a análise do discurso como um método que estuda como o sentido se produz no texto, interpreta as informações coletadas para melhor compreender os fatos. Orlandi (2001) descreve a análise de discurso como uma técnica que procura compreender como o texto funciona e não somente o que ele tem a dizer, portanto, considera a interpretação como objeto de reflexão.

Assim como o texto se articula para produzir sentido, a cultura material da Congada também o faz, mais especificamente a indumentária dos congos, símbolos de poder, riqueza e força. Neste sentido compreende-se o símbolo como elementos que:

Funcionam para sintetizar o *ethos* de um povo – o tom, o caráter e a qualidade da sua vida, seu estilo e disposições morais e estéticos – e sua visão de mundo – o quadro que fazem do que são as coisas na sua simples atualidade, suas ideias mais abrangentes sobre ordem (GEERTZ, 1989, p. 103-104).

O símbolo, “é usado para qualquer objeto, ato, acontecimento, qualidade ou relação que serve como vínculo a uma concepção – a concepção é o “significado” do símbolo” (LANGER apud GEERTZ, 1989, p. 105). Os símbolos e significados presentes nos trajes e na forma como eles são utilizados remetem a uma visão de mundo daqueles que encenam a Congada.

A encenação possui uma linguagem específica como prática e representação de crenças e mitos que fazem parte da memória dos afro-descendentes. Portanto, entende-se representação como construção ideológica e mental compartilhada pelos membros de um grupo ou sociedade, onde diversos elementos culturais se articulam criando linguagens específicas (GEERTZ, 1989).

A partir do momento em que as representações possuem uma linguagem específica, é preciso analisá-las levando em consideração todo o contexto em que estão inseridas (GEERTZ, 1989). Neste caso, em específico, a análise da Congada leva em consideração vários elementos, mas o foco principal se dirige para os trajes que os Congos utilizam na

encenação, portanto, usa-se como suporte de análise um documentário, mas, mais especificamente, as fotografias que registram detalhes das vestes dos congos.

As fotografias são empregadas como documentos que permitem acessar as representações da congada, mais especificamente a indumentária dos congos. Neste caso, a fotografia como fonte é entendida como:

Um recorte de nosso meio espacial; que não se limita ao campo visual que vemos, mas que encerra uma experiência que transcende o imediato, para colocar-se no campo da imaginação. Isso pode ser constatado quando percebemos os objetos em relação com os outros que se distribuem na imagem e os dispomos em diferentes perspectivas de proximidade, de distância, de profundidade (ZANIRATO, 2003, p. 214).

Além desta percepção de experiência, a fotografia permite que o observador a interprete.

Quando olhamos para uma imagem, não percebemos somente sua estrutura visual, também a interpretamos. A imagem que se oferece para leitura é uma forma de texto, cuja estrutura articula-se com elementos básicos como o contraste, a cor, o volume das figuras e o espaço que as envolve (ZANIRATO, 2003, p. 216).

De acordo com esta concepção, para o trato com a fotografia tomo como referência Jacques Le Goff (1994). Segundo esse autor, há que se considerar a fotografia simultaneamente como imagem/documento e como imagem/monumento. No primeiro caso, considera-se a fotografia como índice, como marca de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas, lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado - condições de vida, moda, infra-estrutura urbana ou rural, condições de trabalho etc. No segundo caso, a fotografia é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro.

Do mesmo modo, Ana Maria Mauad (1996) alerta que a compreensão da imagem fotográfica, pelo leitor/destinatário, dá-se em dois níveis: nível interno à superfície do texto visual, originado a partir das estruturas espaciais que constituem tal texto, de caráter não-verbal; e nível externo à superfície do texto visual, originado a partir de aproximações e inferências com outros textos da mesma época, inclusive de natureza verbal. Neste nível, podem-se descobrir temas conhecidos e inferir informações implícitas.

Não se trata de uma análise pormenorizada da imagem fotográfica. O que aqui realizei foi um estudo das representações das vestes presentes nas fotografias. Cores, formas, acessórios e adornos foram analisados a partir do suporte fotográfico, visto que a festa não ocorreu no ano de 2010, dificultando o acesso aos trajes, que, para ser corretamente estudados

devem estar no corpo do congo, visto que em um cabide ou em um manequim o traje apresenta-se de forma diferente.

Esta dissertação foi dividida em quatro capítulos: o primeiro traz uma discussão relacionada à cultura, festa, folclore, patrimônio e memória; no segundo discute-se a influência portuguesa na África e o surgimento de irmandades religiosas no Brasil, sobretudo entre os cativos; no terceiro capítulo são abordados os aspectos históricos da cidade da Lapa, a vida de São Benedito e a Congada; e por fim são estudados os significados simbólicos da indumentária dos congos.

Primeiramente, busco compreender a cultura como um processo dinâmico, que se manifesta de diferentes formas, em diferentes momentos históricos e contextos, havendo mudanças de significado e interpretação dos símbolos que fazem parte dela, pois indivíduos de diferentes gerações vivenciam e interpretam a celebração de formas diferentes.

O processo de ressignificação é inevitável e ao mesmo tempo necessário para que a tradição se mantenha. As tradições de caráter oral e local são elementos constituintes do folclore e embora o folclore não apresente mudanças aparentes, seus significados e interpretações mudam com o tempo (CANCLINI, 2003).

O folclore é a expressão da cultura popular, ele utiliza como base os mais variados elementos culturais para dar vida ao que se pode chamar de um ato folclórico, pois a dinâmica do folclore, assim como a da cultura não são estáticas, está sempre se recriando na mente e no cotidiano das pessoas.

A tradição, enquanto prática cultural e momento de festejo, guarda consigo as memórias do grupo que faz parte dela, bem como daqueles que a assistem. Logo a conservação de uma tradição está ligada à permanência da memória do grupo, visto que um indivíduo sozinho não consegue manter uma tradição, ele precisa da coletividade para mantê-la viva e presente no cotidiano.

É preciso salientar que a memória se expressa de diversas maneiras, não somente no depoimento dos indivíduos, mas na forma escrita, nos saberes, crenças e variados objetos que fazem parte e tem um significado específico para o grupo ou indivíduo. Portanto, manter uma tradição é mais do que salvaguardar os versos ou a música, é cultivar os elementos da cultura material e imaterial para que ela conserve sua identidade e tenha sentido para o grupo. Conservar os objetos da encenação, assim como os saberes referentes a eles, é uma forma de manter a memória, transmitida à comunidade e às novas gerações para que outras pessoas assumam o compromisso de continuar a tradição e conservar os valores que dela fazem parte.

Justamente pela identidade e pela preocupação na transmissão desse legado, pode-se dizer que é um patrimônio imaterial, algo a ser conservado e rememorado. Desta forma, mantêm-se mais do que apenas o material, mas sim as crenças e formas de expressão que fazem parte desta cultura e que dão forma e significado aos elementos materiais que dela fazem parte.

O Patrimônio Imaterial é transmitido de geração em geração e constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade.

Cabe aos sujeitos valorizar, criar e recriar suas tradições para que elas possam ser transmitidas às próximas gerações. Este fato implica em considerar que assim como a cultura é dinâmica a tradição também o é. Embora haja um processo de ressignificação da mesma, não significa que ela perca aspectos do seu caráter tradicional, visto que cada indivíduo a vê de forma diferente e incorpora-lhe diferentes valores e crenças. Assim como os indivíduos se modificam, a tradição também o faz, pois é uma manifestação cultural criada por diversos sujeitos (ARIZPE, 2009).

No segundo capítulo são abordadas questões relacionadas à influência portuguesa na África, à incorporação de elementos da cultura lusa por parte dos africanos, e aos instrumentos utilizados pelos cativos para estabelecer suas redes de solidariedade e relações sociais no novo mundo. No caso, as irmandades religiosas instituídas na comunidade e as festas como as das coroações dos reis negros, que deram origem às Congadas.

Ao entrar em contato com os portugueses, o reino do Congo apropriou-se de elementos da cultura lusa, como por exemplo, a indumentária, títulos de nobreza e nomes portugueses. Outro fator marcante foi a incorporação do Catolicismo, que sofreu várias modificações, pois nem todas as práticas religiosas africanas foram esquecidas, mas sim adaptadas à nova religião. Muitos dos cativos que vieram para o Brasil já conheciam algumas práticas da cultura lusa, ou tiveram contato com elas quando estavam nos portos para embarcar para o outro continente.

Para os africanos, o reino do Congo era símbolo de poder e soberania e seu Rei tornou-se figura marcante nos mitos de origem do mesmo, assim como a figura da Rainha Njinga, líder da região de Matamba. Estas duas figuras representam a memória de uma África mítica e poderosa, que permaneceu na lembrança dos cativos e seus descendentes, ocupando papel de prestígio nas coroações de reis negros que ocorriam nas irmandades religiosas de homens pretos.

Ao chegarem ao Brasil, com vínculos familiares e sociais esvaçados e sob as regras do sistema escravista, os negros procuraram maneiras de restabelecer seus laços, já que não havia como manter sua cultura de origem. Nessa busca encontraram nas irmandades uma forma de estabelecer novos laços e conservar parte de sua cultura. As festas, como as coroações de reis negros expressam o sincretismo das crenças africanas com o Catolicismo, como se vê nas homenagens à Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Ifigênia, dentre outros.

Houve momentos em que as coroações de reis negros foram aceitas, outros que foram reprimidas pela Igreja e pelo Estado, mas, apesar das inúmeras tentativas de repressão, ela permaneceu, modificou-se ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX e permanece até os dias de hoje.

Mais do que uma simples encenação, a Congada está ligada a uma identidade construída dentro das irmandades e que se manteve apesar das proibições e do tempo. A solidariedade presente nas relações entre escravos e nas irmandades juntamente com o desejo de reviver o passado e uma cultura africana, originou a coroação de reis negros, celebração que adquiriu importância perante a comunidade de afro-descendentes e que permanece como elemento que expressa o passado do escravizado, o presente de seus descendentes e o futuro de uma cultura afro-brasileira.

No terceiro capítulo são discutidos os elementos históricos de formação da cidade da Lapa, no Paraná. Nele se destacam a fé em São Benedito, a formação da Irmandade religiosa e a construção da capela e do Santuário de S. Benedito, bem como a Congada, suas origens e algumas transformações.

A Congada chegou à Lapa por volta de 1820, com o movimento dos tropeiros, que deixavam Viamão (RS) rumo a Sorocaba (SP), passando pelos Campos Gerais paranaenses, tendo como um dos principais pontos de paragem o povoado da Lapa (FERNANDES, 1977).

O pequeno povoado se desenvolveu devido à intensa atividade dos tropeiros que acampavam ali durante a noite. Com o tempo tornou-se uma vila, que foi constituída pela ação direta das famílias lapeanas, mas também graças à atuação de atores sociais que trabalhavam na condição de escravizados e agregados, desempenhando todas as funções necessárias à manutenção dos sítios e fazendas da região (SILVA, 2007).

A cidade manteve viva as manifestações populares, dentre elas a Congada, manifestação da fé e devoção a São Benedito. A fé no Santo iniciou entre os escravos que construíram uma pequena capela no ponto mais alto da cidade, onde era o pelourinho. Posteriormente esta capela deu lugar ao Santuário de São Benedito.

Para louvar seu Santo os escravos faziam uma festa no dia 26 de dezembro e encenavam a Congada com o auxílio de seus senhores, que a viam como uma forma de expor sua riqueza e poder.

Com o passar do tempo, a celebração sofreu várias transformações, o que dificultava o processo de encenação e contribuiu para o empobrecimento da mesma. Disputas dentro da irmandade fizeram com que o grupo se dividisse, surgindo o grupo de congos e os membros da irmandade. A divisão do grupo, a falta de apoio da Igreja e da comunidade levou a Congada a perder alguns elementos, mas não ao desaparecimento. Em 2004/2005, com o auxílio da Petrobrás e da LUX - agência de desenvolvimento, esta celebração foi revitalizada. Com tal processo, todo o figurino foi refeito, novos instrumentos e equipamentos de som foram adquiridos, havendo também aulas de música e dança para o grupo.

No quarto capítulo são abordadas questões referentes ao figurino, sua composição, formas, cores e significados.

O grupo de congos se divide em dois reinos, a corte do Congo e a Embaixada da Angola, apresentando-se de forma distinta, cada qual com trajes e armamentos específicos, revelando as diferenças culturais que existem entre ambos. Tais diferenças se mostram nos trajes, armas e acessórios que auxiliam na distinção dos personagens e demonstram o grau de importância de cada um dentro da celebração.

O figurino auxilia no processo de construção da encenação, pois caracteriza e distingue os personagens, localizando-os no tempo e no espaço. Os trajes também influem na constituição de uma linguagem que expressa a identidade do grupo, seus conflitos e preferências (COSTA, 2002).

O ato de comunicar através da indumentária requer uma interpretação minuciosa dos seus signos e símbolos, visto que pequenas mudanças causam grandes transformações de significado e uso. Não apenas o vestuário, mas o saber usá-lo também é um elemento importante que complementa o estilo do mesmo.

Quando se fala em significados do vestuário, deve-se levar em consideração os elementos culturais que fazem parte do meio em que o indivíduo está inserido. Analisar o modo como o traje é usado em encenações sem considerar o contexto é desconsiderar os elementos que constroem a chamada linguagem do vestuário.

Portanto, é preciso conhecer as diferentes culturas que se inserem na celebração, suas origens e a forma como os sujeitos se apropriam dos elementos para construir uma linguagem visual e expressar sua tradição através de uma cultura material rica em símbolos.

O estudo das manifestações populares permite compreender novas formas de ver e pensar a cultura, pois representam mais do que simplesmente uma expressão local, mas as formas de pensar e sentir de um povo e o modo como isso se transforma no decorrer do tempo. Por conseguinte, esta dissertação tem como objetivo estudar os significados simbólicos da indumentária da Congada da Lapa do ano de 2004, levando-se em consideração dois marcos temporais distintos, o século XIX, início das Congadas na cidade e a festa de 1950, descrita no caderno de Congadas paranaenses de José Loureiro Fernandes, salientando algumas mudanças e permanências que ocorrem na encenação.

2. A FESTA DOS CONGOS

A Congada é uma festa popular que traz consigo traços marcantes da escravidão africana e da vida dos escravizados, seus anseios, devoção e memórias. Tal celebração possui um caráter religioso, no qual se vê uma combinação entre a cultura africana e o catolicismo, que traduz as condições de escravidão a que estavam submetidos, ou seja, o sincretismo religioso. Nela se vê uma variedade de elementos culturais distintos, dentre eles a homenagem a Santos católicos, com música e dança africana.

Congadas, Congados e Congos são autos populares brasileiros, de motivação africana, representados no Norte, Centro e Sul do país. Os elementos de formação foram: 1) A coroação de reis do Congo, 2) préstimos e embaixadas. 3) reminiscências de bailados guerreiros e reminiscências de lutas e a reminiscências da rainha Njinga, rainha da Angola (CASCUDO, 1984, p. 242-243).

Devido à variedade de etnias e práticas culturais que formavam a população escrava do Brasil, a congada incorporou elementos culturais distintos, assim como o seu processo de origem, que vem das muitas comemorações realizadas nas irmandades de homens pretos, como por exemplos a festa de coroação de reis negros, na qual a comunidade negra reconhecia um dos seus como soberano; as embaixadas, nas quais desfiles e danças coreográficas se mostravam presentes; e, bailados guerreiros, celebrações nas quais a guerra e a lutas entre reinos africanos também se apresentavam (CASCUDO, 1984). Essa variedade de práticas modificou-se com o tempo e assumiu novas configurações, resultando em outras manifestações culturais, dentre elas o festejo dos congos.

A Congada é uma celebração realizada para homenagear os Santos que cativaram a fé dos escravos, dentre eles, São Benedito, Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia. Suas origens são remotas e se distribuem pela América.

Foi na América portuguesa que a eleição de reis negros e sua comemoração festiva esteve mais difundida, existindo comprovadamente desde o início do século XVII, ganhando força no século XVIII, mudando de feições no século XIX e ocorrendo ainda hoje em várias localidades brasileiras (SOUZA, 2006, p. 79).

A primeira manifestação de Congada registrada por escrito no Brasil deu-se no Recife, em 1674 (CEZAR, 2008, p. 02). No entanto, “especificamente como vemos e lemos no Brasil, nunca esses autos existiram no território africano. É trabalho da escravaria já nacional com material negro” (CASCUDO, 1984, p. 243).

Mesmo que esta celebração não esteja presente na África, ela traz consigo uma ampla bagagem que a caracteriza e diferencia das demais manifestações festivas. Essa expressão cultural tem influências africanas e portuguesas e vem de longa data.

A coroação de reis congos no Brasil, principalmente como ficaram registrados no século XIX, como festa que a cada ano rememorava um mito fundador de uma comunidade católica negra, na qual a África ancestral era invocada em sua versão cristianizada, representada pelo reino do Congo. Produto de encontro de culturas africanas e da cultura Ibérica, a festa incorporou elementos de ambas em uma nova formação cultural, na qual os símbolos ganharam novos sentidos (SOUZA, 2006, p. 18-19).

É através desta junção de símbolos e diferentes culturas que a Congada se constrói enquanto celebração de rememoração de um passado africano, criando uma identidade entre a comunidade negra do Novo Mundo. A festa de coroação de reis congos é um:

Espaço de construção de identidades e de expressão de poderes, organizava as relações internas ao grupo e também as relações do grupo com a sociedade abrangente, no que diz respeito a hierarquias, exercício de poder e solidariedade. Originadas geralmente no âmbito das irmandades, as comunidades que realizavam a festa assumiram formas europeias de organização para manifestar valores culturais próprios, permeados de elementos africanos (SOUZA, 2006, p. 18-19).

O ritual dos congos com suas origens e variadas formas de manifestação festivas é resultante do encontro de culturas distintas e também uma maneira de criar e fortalecer laços para rememorar o passado, bem como as heranças culturais. Fazer parte desta celebração é um modo de manter a tradição, as memórias e a história das experiências vividas pelos ancestrais.

Esta celebração passou a ocorrer em muitos locais, dentre eles, a cidade da Lapa, no Paraná, como uma homenagem a São Benedito, Santo de origem humilde, cuja história de vida cativou a fé dos escravos brasileiros.

A Congada da Lapa relembra o belo exemplo de vida, a de São Benedito, trazendo-o como protagonista do auto. São Benedito nascido na Itália conquistou primeiramente o coração das populações simples da Sicília, em virtude dos milagres e graças que distribuía ainda em vida. Sua devoção foi trazida para o Brasil antes mesmo de sua beatificação, pela ordem dos franciscanos visando o incremento do catolicismo devocional entre os pobres e escravizados, garantindo um patrono aos negros deportados (Dell'Aira 1999, p. 18 apud SILVA, 2008).

Devido às crenças populares em sua bondade e na atribuição de milagres em seu nome. A história de vida do Santo conquistou a fé dos cativos, que passaram a realizar festas em sua homenagem, exaltando suas crenças e o passado de seus ancestrais. Quando o indivíduo celebra, se sente parte da história que aborda, não somente como ator ou membro do grupo, mas como sujeito que mantém a tradição em seu cotidiano. A transmissão, por sua

vez, não pode deixar de incorrer em novos modos de ver e interpretar a encenação, o que lhe confere novos significados culturais.

A diversidade cultural da festa também se deve ao lugar onde ela ocorre, que desempenha papel importante na contextualização da tradição, pois cada lugar está atrelado a determinadas características climáticas, geográficas, econômicas, políticas e culturais que fazem parte dos elementos que constroem as identidades e as tradições. Convém ressaltar aqui, que a Congada que se pratica na cidade da Lapa, PR, tem características únicas, que a diferencia de outras encenações que ocorrem ainda hoje em outras localidades do Brasil. Assim, para melhor compreendê-la como manifestação de cultura e folclore, é necessário entender como estes conceitos se relacionam.

2.1 A cultura e o folclore como expressão do popular

A diversidade de informações que faz parte da Congada permite compreender múltiplos aspectos da cultura, pois tal celebração se mantém através da tradição e memória da comunidade e, com o passar do tempo, incorpora novos elementos a si mesma.

Cabe ressaltar que embora haja um “protocolo” na execução da celebração, há que se destacar a presença de diversos elementos que se alteram, como por exemplo, a forma como os participantes cantam. Algumas vezes o som do tambor se mostra mais forte, o ritmo mais rápido e a voz mais suave ou aguda. Há também a incorporação de objetos como acessórios ou adereços que passam a fazer parte dos trajes dos participantes. Apesar de toda estrutura que compõem o cerimonial, há uma elasticidade na qual se apresentam pequenas mudanças que não trazem alterações para a estrutura do mesmo. Cabe ressaltar que:

No caso do ritual e do cerimonial, a própria execução é elástica e dinâmica. Embora o texto básico de um ritual repetido possa permanecer fundamentalmente inalterado [...] a maneira exata pela qual se apresenta o cerimonial pode variar, o que por si só serve apenas para acrescentar uma nova dimensão às mudanças de “significado” (CANNADINE, 1997, p.116).

O ritual é uma prática que expressa à cultura dos diversos grupos sociais. Cada grupo possuiu suas próprias características e particularidades que o diferencia dos demais, que o torna possuidor de uma cultura específica. Neste sentido, cabe entender a cultura como:

Sistemas entrelaçados de signos interpretáveis [...] a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do

qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descrito com densidade (GEERTZ, 1989, p. 24).

Deve-se observar a cultura como um processo e não como produto das ações humanas, ela está presente na forma como o ser humano constrói o mundo a sua volta e não somente nos objetos oriundos de tais ações. É esta relação entre o fazer, o objeto ou a prática e o uso destes objetos ou práticas que demonstram a rede de elementos que fazem parte da cultura. “Por isso o que interessa no estudo da cultura, não são as celebrações, os saberes ou as formas de expressão em si mesmos, e sim os sentidos que as pessoas partilham, signos em ação” (SILVEIRA, 2006, p. 31).

A cultura, pode-se dizer, se define como:

todo el complejo de rasgos espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que distinguen a una sociedad o grupo social. No solo incluye las artes e las letras, sino también los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias (ARIZPE, 2009, p.40).

Convém ressaltar que a cultura é aqui compreendida como um processo que se transforma, suscetível a um dado tempo e a um dado contexto.

En efecto, habría que reconocer que las culturas son momentos en el tempo e no costumbres fósiles de la historia. Y que los individuos y los grupos son quienes deciden crearlas y practicarlas porque tienen razones para valorarlas (ARIZPE, 2009: 238).

A cultura pode assumir diversas facetas, dependendo do momento histórico em que se encontra. Cada grupo possui características particulares, mas mesmo assim é possível notar certas semelhanças entre culturas que por algum momento realizaram trocas, visto que sociedades diferentes podem partilhar experiências que se manifestam através de traços culturais semelhantes.

O universo cultural também pode ser explorado através das práticas e representações que o compõem, sendo que sua interpretação pode dar a conhecer a cultura como um processo comunicativo e não somente como a totalidade dos bens culturais produzidos pelo homem. A cultura é comunicada a cada indivíduo que a interpreta de acordo com a sua concepção (CHARTIER, 1988).

Neste sentido, cabe destacar dois conceitos que auxiliam na compreensão do universo cultural que se mostra presente nas práticas culturais: representação e identidade. Primeiramente a representação, que é “um instrumento de um conhecimento mediato que revela um objeto ausente, substituindo-o por uma imagem capaz de trazê-lo à memória e pintá-lo tal como é” (CHARTIER, 2002, p. 74-75).

Contudo, o entendimento do que é a representação mostra-se mais complexo, pois relaciona o objeto representando a um conjunto de signos e símbolos que o representa.

A relação de representação, assim entendida como correlação de uma imagem presente e de um objeto ausente, uma valendo pelo outro, sustenta toda teoria do signo [...]. Por um lado, são suas modalidades variáveis que permitem discriminar diferentes categorias de signos [...] e caracterizar o símbolo por sua diferença de outros signos. Por outro, identificando as duas condições necessárias para que tal relação seja inteligível (ou seja, o conhecimento do signo como signo, em sua distância da coisa significada, e a existência de convenções regulando a relação do signo com a coisa) (CHARTIER, 2002, p. 74-75).

A representação auxilia na compreensão da forma como certas relações entre objetos e os valores que possuem para um determinado grupo, pois são dotados de significados simbólicos e representam valores específicos. Além da representação, há também o processo de apropriação, “tal como a entendemos visa uma história social dos usos e das interpretações, relacionadas as suas determinações fundamentais e inscritas nas práticas específicas que se produzem “(DE CERTEAU, apud CHARTIER, 2002, p. 68). Compreender de que forma os grupos se apropriam de objetos, crenças e valores, auxilia no entendimento de como as práticas culturais se formam através da mistura de diferentes conhecimentos. Tais conceitos auxiliam na forma como se entende o conceito de cultura, visto que a apropriação e a representação se mostram presentes nas mais variadas manifestações culturais. Assim sendo, cultura:

Denota um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida (GEERTZ, 1989, p. 103).

Se a cultura se manifesta como um padrão de significados transmitidos como afirma Geertz (1989), enquanto elemento mutável, suscetível à ação do homem e do tempo, ela se modifica, o que faz com que as práticas rituais ou cotidianas também sofram alterações, por menores que sejam tais alterações podem se tornar significativas.

A cultura sofre a influência das mudanças que ocorrem na sociedade; é praticamente impossível manter uma tradição absolutamente estática, pois se o indivíduo muda, os seus modos de pensar e fazer também mudam, assim como as suas formas de conservar as tradições, que incorporam novos elementos com o passar do tempo.

A cultura é um processo dinâmico; transformações (positivas) ocorrem, mesmo quando intencionalmente se visa congelar o tradicional para impedir a sua “deterioração”. É possível preservar os objetos, os gestos, as palavras, os

movimentos, as características plásticas exteriores, mas não se consegue evitar a mudança de significado que ocorre no momento em que se altera o contexto em que os eventos culturais são produzidos (ARANTES, 1981, p. 22).

Se a cultura e seus signos se modificam com o passar do tempo, é preciso vê-la como um conjunto de elementos que se combinam e recombinaem, formam uma linguagem própria. Linguagem que não deve ser observada como um todo isolado, pois se retirarmos um objeto de seu contexto ele perde parte do significado simbólico que possui estando dentro de sua realidade cultural.

Arantes vê a relação entre a cultura e signos como:

A cultura se constitui de signos e símbolos; ela é convencional, arbitrária e estruturada. O significado é resultante da articulação, em contextos específicos, e na ação social, de conjuntos de símbolos e signos que integram sistemas. Os eventos culturais não são “coisas” (objetos materiais), mas produtos significantes da atividade social de homens determinados, cujas condições históricas de produção, reprodução e transformação devem ser desvendadas. (ARANTES, 1981, p.51).

Se a cultura é um produto da atividade humana, então sua variação é um modo de expressão do cotidiano que se modifica a cada dia, onde a ação individual assume um caráter coletivo, pois o contato e o relacionamento entre indivíduos é constantemente recriado, dentro de uma ordenação regida pelas normas sociais, que aparentemente se mantêm estáticas, alienadas ao processo de recriação do próprio indivíduo, que procura sua própria identidade, seu papel anônimo dentro da sociedade.

A questão da identificação nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia autocumpridora – é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem. A demanda da identificação – isso é ser para o outro – implica a diferenciação do sujeito na ordem diferenciadora da alteridade. A identificação é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fatura no lugar do outro de onde ela vem (BHABHA, 1998, p. 77).

O conceito identidade é, portanto, também essencial para a compreensão da cultura. A identificação permite ao sujeito expressar sua identidade, algo que o caracteriza e ao mesmo tempo o diferencia do mundo a sua volta. A identidade se faz num processo, pelo sentido de pertencimento que os sujeitos sociais vão construindo em sua volta.

No que diz respeito aos atores sociais, entendo por identidade o processo de construção do significado com base num atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre outra forma de significado (CASTELLS, 1999, p. 03).

Ao compreender a identidade como um processo de construção de significados, cabe ao indivíduo ou grupo selecionar as mais variadas informações para construir uma identidade,

nesse processo são feitas escolhas, renegam-se certos valores e comportamentos e admitem-se outros.

A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparelhos de poder e revelações de cunho religioso. Porém, todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades que reorganizam o seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados na sua estrutura social, bem como na sua visão de tempo/espaço (CASTELLS, 1999, p. 04).

A identidade que se constrói através da ressignificação de vários elementos, auxilia no processo de construção da cultura, das formas de expressão, não existe a cultura como um todo, expressa como forma totalitária, mas sim modos diferenciados de expressar valores, práticas, representações. A partir do momento em que existem diferentes práticas e manifestações culturais, oriundas de culturas distintas e a participação ativa do sujeito na manutenção e apropriação das culturas, ocorre também um processo de tradução cultural, conceito descrito por Peter Burke como:

O termo tradução também tem a grande vantagem de enfatizar o trabalho que tem que ser feito por indivíduos ou grupos para domesticar o que é estrangeiro, em outras palavras, as estratégias e as práticas empregadas. [...] Tradução contrasta com termos carregados de valores como mal-entendido, interpretação errônea, engano na leitura, tradução incorreta, emprego impróprio (BURKE, 2003, p.58-59).

Este processo de tradução da cultura quando ocorre, envolve dois universos culturais distintos, a cultura que foi traduzida e a cultura que traduziu. Em outras palavras, “para os doadores, qualquer adaptação ou tradução de sua cultura parece ser um erro, enquanto que os receptores podem igualmente perceber seus próprios ajustes como correções dos enganos” (BURKE, 2003, p.60). Este processo se dá no momento em que o indivíduo se depara com culturas “estrangeiras” que apresentam certas semelhanças a sua cultura e o mesmo interpreta tais semelhanças segundo a visão que possui, é um processo:

sempre incompleto, no qual as identidades se encontram em transição e suspensas, à espera de barganhas estabelecidas em campos de disputa pelo poder, nos quais são concebidos outros sentidos aos encontros e às práticas culturais (PELEGRINI, 2011, p. 233).

Stuart Hall por sua vez, afirma que a tradução corresponde a um conceito que “descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre da terra natal” (2006, p.

88). Para esse autor, a sua cultura anterior acaba incorporando novos elementos, constituindo uma outra forma de expressão que seria a cultura traduzida. Esses sujeitos, traduzidos, “são o produto das novas diásporas criadas pelas migrações pós-coloniais. Eles devem apreender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas” (HALL, 2006, p. 89).

Creio que, neste caso, pode-se compreender como tradução cultural a formação de um catolicismo africano e que influenciou as diversas manifestações da cultura afro-brasileira, dando forma a diferentes celebrações que fazem parte da tradição de muitos grupos de afrodescendentes.

Assim como o processo de tradução cultural, há um câmbio constante de informações provenientes de diferentes culturas, entre grupos e indivíduos que compõe a realidade em que o sujeito se insere.

Entre o coletivo e o individual, o tradicional e o novo, o indivíduo se depara com universos culturais distintos, a comunidade onde vive com as tradições que procura conservar novos valores, novas práticas e representações. O intercâmbio se faz entre culturas distintas e traz ao indivíduo uma experiência única, que o leva a desenvolver e construir seu eu, sua própria identidade. Neste sentido, Homi Bhabha, vê a questão da diversidade cultural e do intercâmbio do seguinte modo:

A diversidade cultural é o reconhecimento de conteúdos e costumes culturais pré-dados, mantida em um enquadramento temporal relativista, ela dá origem a noções liberais de multiculturalismo, de intercâmbio cultural ou de cultura da humanidade. A diversidade cultural é também a representação de uma retórica radical de separação de culturas totalizadas que existem intocadas pela intertextualidade de seus locais históricos, protegidas na utopia de uma memória mítica de uma identidade coletiva única. A diversidade cultural pode inclusive emergir como um sistema de articulação e intercâmbio de signos culturais (1998, p. 63).

A diversidade cultural não se refere somente à variedade de culturas e seus valores, bem como à forma como elas se relacionam e são capazes de trocar informações entre si. Esta troca se dá através do sujeito que entra em contato com outra cultura, assimila de alguma forma alguns de seus elementos. “Os significados culturais não são compreendidos através da contemplação passiva do objeto significativo, mas com referência ao universo de significados próprio de cada grupo social” (ARANTES, 1981, p.32).

Dentro deste processo de significação, existe a marca da tradição, aliada à valorização de crenças e saberes. É esta valorização do próprio sujeito que resgata através da memória e da vivência cotidiana os significados da cultura.

A tradição faz parte de um contexto específico; está ligada às crenças e saberes de um grupo. A Congada da Lapa é considerada uma festa popular, criada e vivenciada pela comunidade local. “Para que uma obra ou um objeto sejam populares não importa tanto o seu lugar de nascimento, nem a presença ou a ausência de signos folclóricos, mas a utilização que os setores populares fazem deles” (CANCLINI, 1993, p.138). Contudo, deve-se atentar para a própria terminologia popular, que talvez não seja a mais adequada para se referir à variedade de grupos e sujeitos que produzem a cultura.

Saber se deve ser chamado de popular o que é criado pelo povo ou então o que lhe é destinado, é, pois, um falso problema. Importa antes de tudo, a identificação da maneira como, nas práticas, nas representações ou nas produções cruzam-se e imbricam-se diferentes figuras culturais (CHARTIER, 2002, p. 49).

De forma geral, busca-se compreender o modo como as pessoas se apropriam de certos bens e práticas culturais, de que forma elas expressam suas crenças e saberes independentemente se estas crenças são ou não consideradas populares, visto que pertencem a determinados grupos que são vistos por muitos como popular. Cabe destacar, aqui, que a intenção, não é utilizar o popular em oposição ao erudito, nem como expressão de uma cultura menor, mas sim como terminologia de um dado grupo que se insere em uma dinâmica social.

Portanto, o popular não deve por nós ser apontado como um conjunto de objetos (peças de artesanato ou danças indígenas), mas sim como uma posição e uma prática. Ele não pode ser fixado como um tipo particular de produtos ou mensagens, porque o sentido de ambos é constantemente alterado pelos conflitos sociais (CANCLINI, 1993, p.135).

O popular não deve ser entendido como algo estático, mas como uma série de elementos que se alteram em função dos conflitos sociais e trocas culturais que ocorrem diariamente. Canclini prossegue afirmando que:

Nenhum objeto tem o seu caráter popular garantido para sempre porque foi produzido pelo povo ou porque este o consome com avidez; o sentido e o valor populares vão sendo conquistados nas relações sociais. É o uso e não a origem, a posição e a capacidade de suscitar práticas ou representações populares, que confere essa identidade (CANCLINI, 1993, p.135).

Assim sendo, o caráter popular em si, faz parte não somente do objeto ou prática cultural, mas do modo como os indivíduos decidem se apropriar e atribuir significados a tais elementos.

A arte popular não é uma coleção de objetos, nem a ideologia subalterna a um sistema de ideias, nem os costumes repertórios fixos de práticas: todos são

dramatizações dinâmicas da experiência coletiva. Seus rituais, explica Roberto da Matta, são o domínio no qual cada sociedade manifesta o que deseja situar como perene ou eterno. Até os aspectos mais duradouros da vida popular se manifestam melhor nas cerimônias que os fazem viver que nos objetos inertes (CANCLINI, 2003, p. 219).

Assim como o termo popular, os objetos e práticas culturais estão sujeitos às variadas atribuições de significados que podem receber, é esta relação ente o indivíduo, os elementos materiais e imateriais que garante a multiplicidade da cultura, multiplicidade expressa no cotidiano e nos rituais, no trabalho e no lazer, no campo e na cidade.

Dentre as múltiplas expressões culturais há aquelas que se destacam por seu caráter folclórico, ou seja, festas, contos e lendas que estão enraizados na cultura do povo. De acordo com Nilza Megale, “o folclore pode ser definido como a ciência que estuda todas as manifestações do saber popular” (2003, p.11).

O folclore se relaciona intimamente com a cultura, pois é através das manifestações populares de tradicionalidade que o folclore se manifesta, é esta tradicionalidade antiquada que cria um contexto diferenciado da cultura, que dá vida e forma à cultura popular (MEGALE, 2003). Neste sentido, o folclore é descrito por Cascudo como:

É a cultura do popular, tornada normativa pela tradição. Compreende técnicas e processos utilitários que se valorizam numa ampliação cerimonial, além do ângulo do funcionamento racional. A mentalidade nóbil e plástica torna tradicional os dados recentes, integrando-os na mecânica assimiladora do fato coletivo, como a imóvel enseada dá a ilusão da permanência estática, embora renovada na dinâmica das águas vivas (CASCUDO, 1984, p. 334).

O folclore, que se expressa através da cultura do popular vai além das tradições, sua dinamicidade o torna atual e presente no cotidiano dos indivíduos, contos, lendas e cantigas se inserem na dinâmica viva do dia a dia, mantendo-se presentes de diferentes formas.

O folclore inclui nos objetos e fórmulas populares uma quarta dimensão, sensível ao seu ambiente. Não apenas conserva, depende e mantém os padrões imperturbáveis do entendimento e ação, mas remodela, refaz ou abandona elementos que se esvaziaram de motivos ou finalidades indispensáveis a determinadas sequências ou presença grupal (CASCUDO, 1984, p. 334).

Os diversos elementos que compõem o folclore fazem parte das tradições e possuem bases sólidas, pois não se modificam com o passar do tempo, o que pode se modificar é a forma como o sujeito conta a lenda e canta o verso, ou seja, acrescentando palavras ou enfatizando de outra forma as informações presentes na lenda¹. Deste modo, a cultura popular

¹ Cabe destacar, que apesar da tradicionalidade do conceito folclore, há também uma elasticidade, referente ao modo como o sujeito se apropria e reproduz a cultura considerada do folclore: modos de contar, dançar, cantar, diferentes formas de contar a mesma história.

é a base do folclore que estuda elementos únicos e criativos, crenças e saberes populares e como elas resistem até hoje.

Toda sociedade participa da criação e manutenção do folclore, considerado por muitos como a história não escrita de um povo, pois ele resume as tradições e esperanças das coletividades. O folclore não é estático, mas essencialmente dinâmico, pois apesar de basear-se no passado, está sempre se acomodando à mentalidade e às reivindicações do presente (MEGALE, 2003, p.13).

Portanto, cada sujeito participa do processo de criação e manutenção do folclore, pois ele se alimenta das mais variadas fontes oriundas da cultura popular, mas esta cultura não se refere somente ao passado, é algo a ser lembrado e estudado. “O folclore é constituído por um conjunto de bens e formas culturais tradicionais, principalmente de caráter oral e local, sempre inalteráveis” (CANCLINI, 2003, p. 213-214). O folclore busca nas tradições a essência das manifestações culturais que se modificam através da intervenção do sujeito, que a transforma de acordo com a realidade em que vive.

Megale complementa afirmando que:

O fato folclórico, como expressão da experiência popular, é sempre atual, pois se encontra em constante renovação. O Folclore não é estático, mas essencialmente dinâmico. Apesar de transmitido de pai para filho, dentro do mesmo agrupamento social, ele se modifica de acordo com as necessidades externas, mas conserva-se essencialmente o mesmo (2003, p.16-17).

Como expressão da experiência popular, o fato folclórico é “toda maneira de sentir, pensar e agir, que constitui uma expressão peculiar da vida de qualquer coletividade humana, integrada numa sociedade civilizada” (FERNANDES, 1978, p. 25). Cabe ressaltar ainda que:

O ato folclórico se caracteriza pela sua espontaneidade e pelo seu poder de motivação sobre os componentes da referida coletividade. A espontaneidade indica que o fato folclórico é um modo de pensar, sentir e agir, que os membros da coletividade exprimem ou identificam como seu, sem que a isto sejam levados por influência direta ou instituições estabelecidas. O fato folclórico, contudo, pode resultar tanto da invenção como de difusão (FERNANDES, 1978, p. 25).

Como modo de pensar, sentir e agir, o ato está inserido dentro de uma realidade cultural. Pressupõe-se que a cultura deve ser analisada de acordo com os seus produtores, observando atentamente o contexto em que ela está inserida e o modo como seus signos interagem com os indivíduos. No entanto, para que uma expressão da cultura seja considerada um ato folclórico, ela precisa levar em conta certas características.

1: Anonimato: não tem autor conhecido. Esse fato foi aceito e modificado pelas coletividades, passando a ser obra do povo. 2: Aceitação coletiva; O povo, aceitando

o fato, toma-o para si como se fosse seu e o modifica e transforma, dando origem a inúmeras variantes. 3: Transmissão oral: a transmissão do fato folclórico se faz de boca em boca. 4: Tradicionalidade; não no sentido de tradicionalista acabado, isto é, de uma coisa do passado, mas como o modo vivo atual pelo qual os conhecimentos foram transmitidos. 5: Funcionalidade: tudo quanto o povo faz tem uma razão, um destino, uma função (MEGALE, 2003, p.15- 16).

A partir do momento em que uma determinada manifestação cultural assume um caráter coletivo e passa a ter valor para o grupo, sendo reconhecida e tida como tradição com objetivo específico, pode-se dizer então que tal manifestação será entendida como folclore. Através destas cinco características é possível identificar o fato folclórico, a Congada² inclui um conjunto amplo de situações e cerimônias que a caracterizam como um ato folclórico, criado e recriado pela comunidade, expressão de fé e modos de viver de uma comunidade, que busca conservar seus mitos e crenças³.

O folclore é considerado expressão da cultura popular, que se utiliza dos mais variados elementos culturais para dar vida ao que se pode chamar de um ato folclórico. Há dinâmica do folclore, assim como há na cultura que está sempre se recriando na mente e no cotidiano das pessoas. Portanto, o folclore é algo vivo que transcende o tempo e se expressa de maneira sutil, nas cantigas de roda, nos contos infantis, na roda de viola, enfim, está presente na simplicidade da vida cotidiana do indivíduo.

O folclore oferece um campo ideal de investigação para os cientistas sociais. É que ele permite observar fenômenos que lançam enorme luz sobre o comportamento humano, como a natureza dos valores culturais de uma coletividade, as circunstâncias ou condições em que eles se atualizam, a importância deles na formação do horizonte cultural de seus portadores e na criação ou na motivação de seus centros de interesse, a relação deles e das situações sociais em que emergem com os sentimentos compartilhados coletivamente (FERNANDES, 1978, p. 13-14).

Seguindo esta mesma linha de raciocínio, Canclini compreende o folclore como:

Constituído por um conjunto de bens e formas culturais tradicionais, principalmente de caráter oral e local, sempre inalteráveis. [...] a) O folclore, entendido dessa maneira, constitui a essência da identidade e do patrimônio cultural de cada país. b) O progresso e os meios modernos de comunicação, ao acelerar o processo final de desaparecimento do folclore, desintegram o patrimônio e fazem os povos [...] perderem a sua identidade (CANCLINI, 2003, p. 213-214).

² Entendo a Congada como ato folclórico, a partir do momento em que ela cumpre com as características citadas por Megale (2003), mas principalmente pelo fato de a mesma ser entendida como folclore já nos anos de 1950, período em que o folclorista José Loureiro Fernandes realiza um estudo detalhado sobre esta celebração, estudo este que faz parte das fontes que utilizo.

³ Compreende-se crença como: “es la conformidad con hechos supuestos, o con un conjunto de conceptos validados por un grupo social, por La tradición colectiva, por la cosmovisión de una etnia, o por la religión de una sociedad en particular” (BALBOA, 2009. p. 42).

Cabe destacar aqui, que o folclore vem sofrendo modificações, não é apenas produto de uma determinada comunidade, mas assume outras funções integradas a realidade da modernidade. Há um processo de apropriação das manifestações culturais folclóricas por parte dos meios de comunicação e do governo, buscando convertê-los em espetáculos e atração turística (BENJAMIN, 2004). Esses novos usos do folclore exigem uma reflexão sobre o papel das comunidades na manutenção de sua tradicionalidade⁴.

Por discutíveis que pareçam certos usos comerciais de bens folclóricos, é inegável que grande parte do crescimento e da difusão das culturas tradicionais se deve à promoção das indústrias fonográficas aos festivais de dança, às feitas que incluem artesanato e, é claro, à sua divulgação pelos meios massivos (CANCLINI, 2003, p. 217).

De fato os usos comerciais do folclore promovem a sua difusão, mas também causam outros problemas. Dentre eles, pode-se citar a função da prática cultural e do grupo que a pratica, ocorre um processo de “re-significação da manifestação, que passa do significado de prática religiosa, identidade cultural da comunidade e de lazer, para o espetáculo comercial de cultura de massa” (BENJAMIN, 2004, p. 74).

Há então a necessidade de se pensar os novos usos e meios de difusão do folclore, como as comunidades interagem e como a tradicionalidade se insere em novos contextos culturais. É preciso pensar a sustentabilidade do folclore e seu papel enquanto expressão da cultura (BENJAMIN, 2004).

Deve-se atentar também que o folclore se insere dentro de outras realidades relacionadas à memória e manifestações culturais variadas.

A partir do momento em que o estudo de um tipo de cultura popular transmitida de geração a geração considerada folclore, possibilita compreender manifestações que remetem a tradição, à identidade, estamos falando, portanto, de patrimônio cultural imaterial.

O patrimônio cultural imaterial é considerado um:

Patrimonio Intangible” para definir aquellas expresiones populares, pero mas ampliadas y con un marco teorico sostenido en la sociologia, la antropologia y en las ciencias que preservan patrimonio. Algunos detractores de esta terminologia la viven como una patrimonializacion de la cultura cotidiana, sin embargo, podria decirse que significo un avance em el reconocimiento de estas culturas, al ser elevadas a la categoria de “culturas especiales”, valorando las expresiones que se transmiten por la tradicion oral (BALBOA, 2009. p. 22).

⁴ O objetivo aqui é apresentar algumas problemáticas referentes às questões relacionadas ao folclore, não esgotá-las por completo.

Carlos Fernandes Balboa (2009) afirma que o conceito patrimônio imaterial foi elaborado para valorizar a cultura do cotidiano. Para ele, o folclore é entendido como elemento que compõe o patrimônio imaterial, uma manifestação cultural. Para ele

Este proceso ligo el folklore con la cultura popular tradicional y con el patrimonio, transformandolo em algo “nuestro” que se aprecia como un tesoro y una herencia de valor digna de ser preservada [...]la historia y de los procesos de resguardo que los especialistas queremos llevar adelante, el incluir en una unica categoria como Patrimonio Intangible nos empareja en cuanto a nivel e importancia todo aquello que era considerado “folklore”, lo que era considerado “cultura popular” y muchos otros perfiles patrimoniales que estaban desmembrados. Esta unificacion, permite una valorizacion uniforme de todo lo considerado parte de La cultura de la humanidad digno de ser conservado para las generaciones futuras. (BALBOA, 2009. p. 22).

Esse autor vai ainda mais adiante ao afirmar que:

El folklore se transformo en patrimonio intangible, desde el momento en que el folklore como ciencia o disciplina empezo a tener herramientas que le permitieron encarar un cambio de paradigma en el que los fenomenos folkloricos se incluyeron en contextos socioculturales complejos, y se produjo un registro sistematico de la documentacion y datos de ciertos fenomenos cotidianos de la llamada “cultura popular” (BALBOA, 2009. p. 23)⁵.

Esta discussão de terminologias mostra a complexidade do tema, que apresento na medida em que compreendo que os atos folclóricos se inserem no patrimônio cultural imaterial, pois fazem parte da cultura, e assim como as demais manifestações, também estão sujeitos as ações dos sujeitos que os praticam e valoram.

Por ser uma expressão da cultura popular, os atos folclóricos, assim como as crenças e saberes populares estão sujeitos às ações da comunidade, cabe aos indivíduos mantê-los no presente, e para tanto, é necessário rememorar-lo constantemente e passá-lo adiante, às próximas gerações. Este processo de transmissão varia muito, mas normalmente a criança aprende desde cedo. Ela se insere no universo coletivo quando começa a fazer parte das celebrações da comunidade, atuando ativamente como participante ou como ouvinte.

Como elementos que está submetido à ação do sujeito que o pratica e vivencia, o folclore se mantém atual de diferentes formas, ele se insere em vários elementos cotidianos. Um destes elementos é a festa, as celebrações e comemorações, das quais muitas delas são consideradas atos folclóricos. A festa mantém viva a cultura e a memória dos grupos através

⁵ O objetivo desta pesquisa não é discutir se houve ou não uma modificação nos usos dos conceitos de folclore e patrimônio intangível ou como o folclore se transformou em patrimônio cultural imaterial. O que busco é deixar claro ao leitor que vejo o folclore como parte integrante do patrimônio cultural imaterial que abarca manifestações da cultura em geral.

da celebração. Assim, compreender como se constrói o universo festivo auxilia na compreensão das expressões folclóricas e culturais.

2.2. Festa: momentos de celebração

A festa é uma ação coletiva que tem como característica a imensa diversidade de elementos culturais. A variedade de sujeitos e expressões confere às festividades grande multiplicidade de sentidos. Há na festa a junção de diversos elementos: econômicos, sociais e culturais. “A festa sintetiza a totalidade da vida de cada comunidade, a sua organização econômica e suas estruturas culturais, as suas relações políticas e as propostas de mudanças” (CANCLINI, 1993, p. 54). Nesse sentido, as festividades estão associadas ao agrupamento de indivíduos, que se reúnem para a preparação de um rito.

A festa é um ato coletivo que implica uma determinada estrutura social de produção. É preparada, custeada, planejada e montada segundo regras elaboradas no interior da vida cotidiana; envolve a participação coletiva na sociedade em seu conjunto ou em grupos nos quais os participantes ocupam lugares distintos e específicos (GUARINELLO apud COUTO, 2008, p. 03).

Enquanto ação coletiva, a festa representa a união da comunidade no processo de celebração, representa mais do que um momento de festividade, mas de união para a sua preparação e ao mesmo tempo, é uma possibilidade de fuga das atividades diárias.

Aparece como uma interrupção do tempo social, suspensão temporária das atividades diárias; articula-se em torno de um objeto focal: um ente real ou imaginário, um acontecimento, um anseio ou uma satisfação coletiva; e, por fim, pode gerar produtos materiais ou significativos, principalmente a produção de uma identidade (GUARINELLO apud COUTO, 2008, p. 03).

Como interrupção do tempo social que engloba diversos elementos, a festa traz uma série de símbolos e significados atribuídos ao processo de execução da mesma, do momento da preparação à execução e finalização da celebração. Pode-se entender a festa como:

Acontecimentos sociais [...] que geralmente observam frequência cíclica ou sazonal; que produzem uma ruptura com a rotina sequente da vida social; que criam comportamentos, sobretudo rituais, logo expressivos e relações interativas de forma e efeito diversos dos períodos longos de rotina (BRANDÃO apud RIBEIRO JÚNIOR, 1982, p.29).

A festa é um elemento que rompe com a rotina e possibilita a ação coletiva, é uma forma de expressão única, capaz de se criar e recriar de acordo com o contexto e a cultura na qual está inserida. Como ritual, celebração ou manifestação, ela se alimenta das aspirações, desejos, anseios da comunidade que a vivencia.

A festa [...] aciona inúmeras forças simbólicas e sociais e se nutre das mais diversas obras humanas, no campo da arte, do conhecimento e da comunicação. Assim, celebrações remetem também a produção de objetos e a prestação de serviços que tenham sentidos práticos rituais, uma das acepções dos modos de fazer, e às formas de comunicação associados a determinado grupo social ou região (SILVEIRA, 2006, p.36).

Esta diversidade de forças simbólicas e sociais se combina e recombina criando as mais variadas formas de expressão. Os diversos grupos que compõem a sociedade se manifestam de diferentes formas e dão origem às mais variadas festas, o que marca a identidade da mesma são os elementos culturais que a compõem e as motivações que levam ao seu desenvolvimento.

A festa é, assim, associada a motivações, valores e interesses diversos. Efêmera ou duradoura, surpresa ou planejada, civil ou militar, sagrada ou profana, séria ou burlesca, a festa é uma celebração que, geralmente, se atrela a datas e acontecimentos comemorativos, como aniversário, casamento, descoberta, conquista. A motivação, individual ou coletiva, singular ou plural, pode estar associada a valores relacionados à agricultura, ao folclore, à gastronomia, à bebida, ao trabalho e à religião (ROSA *et al*, 2002, p. 18).

As diferentes motivações que levam à festa fazem com que a comunidade se agrupe para tornar a mesma possível; as atividades são divididas e o trabalho coletivo desde a preparação e organização dá vida à festa. Cada comunidade vivencia a festividade a sua maneira, visto que os motivos, o tempo de duração e os conteúdos são diversificados.

É a multiplicidade de elementos que diferenciam as festas, sejam elas de caráter religioso, laboral, rural ou urbano. Rosa (*et al*) refere-se às festas camponesas urbanas como opostas, as festas camponesas são:

Acontecimentos coletivos enraizados na vida produtiva, celebrações fixadas de acordo com o ritmo de ciclo agrícola ou o calendário religioso. As festas na cidade adquirem características de uma outra ordem: sofrem influências das relações extra familiares, da comunicação de caráter massivo e da indústria do lazer; ou seja, a participação é mais individual, as datas são mais arbitrarias, e o motivo religioso, quando existe, é colocada em segundo plano, pela lógica mercantil (2002, p. 15).

As várias particularidades entre as duas formas de celebração, marcam a existência de diferentes culturas e modos de festejar, cada qual com seu objetivo e público específico.

A festa religiosa é uma forma de manifestação de fé. Este tipo de festa geralmente traz consigo a homenagem aos Santos, ao qual a comunidade é devota. Estas celebrações possuem datas específicas, são acompanhadas de uma série de atividades como a procissão, a música e a dança em homenagem ao Santo homenageado (LOPES, 1995). As festas religiosas têm longa história no Brasil.

A primeira solenidade celebrada com esplendor foi em Salvador em 1549, a procissão do corpo de Deus. Os jesuítas simpáticos à prática adotaram a nova forma devocional para atrair índios e edificar colonos (SAVALLI, 2008, p 04).

Para atrair os pagãos, a Igreja passou a se valer da festa como uma ferramenta para cativar os fiéis, fossem eles: brancos, negros ou índios. Paulatinamente a população não católica passou a participar das festas, inserindo novos elementos às celebrações religiosas. Assim, além dos ritos sagrados pertencentes ao cerimonial cristão, novos significados foram adicionados ao ritual das festas cristãs (SILVA, 2008).

O catolicismo brasileiro recriou seus ritos dos festejos de rua, uma espantosa variedade que se presta aos mais variados fins conjugados e que cobre justamente a polissemia de atores sociais que se reconhecem pertencentes a ele e multiplicam até hoje festas públicas para atestar justamente isso (BRANDÃO, 1989, p. 14-15).

A partir do momento em que diversos sujeitos são incorporados aos rituais católicos, surge uma imensa quantidade de manifestações que celebram os mais variados elementos, a festa é utilizada para diversos fins.

E por isso mesmo não é raro que as mesmas missas, cortejos e danças de praça sirvam para louvar um padroeiro comunitário, festejar uma boa colheita, a derrota do inimigo, a súplica pela chuva, a identidade do negro ou do camponês pobre, o aniversário da cidade, a vitória de um time de futebol, o desespero da mãe cujo filho morre aos poucos, a memória de um herói, a lembrança de um acontecimento que merece sua festa (BRANDÃO, 1989, p. 14-15).

Nesse contexto de interferência extra religiosas ocorre à inserção de danças e cantos nas celebrações da Igreja, surgindo assim uma nova configuração para as comemorações.

A Igreja deixava que índios e negros dançassem, pois a dança era considerada uma maneira de glorificar a Deus, além de ser uma maneira de atrair multidões. Além da transformação formal e estética que as danças davam à festa, permitiam ao negro e índio identificar-se com o outro, o colonizador (SAVALLI, 2008, p 07).

As danças são, na verdade, uma forma de manifestação que representam a ritualidade de uma cultura, ou seja, o modo de viver de uma comunidade, que expressa seus ideais e crenças.

A festa envolve também comida, bebida, músicas e outros elementos no cerimonial. O festejar faz com que o sujeito se desloque de sua realidade cotidiana bem como se desloque para dentro da mística da festa.

A festa é uma viagem: vai-se a ela e ali se transita entre seus lugares. Por isso o desfile, o cortejo, a procissão, a folia e tudo o mais que possibilite fazer deslocar, entre as pessoas e pelos lugares que a própria festa simbolicamente reescreve e redefine: sujeitos, cerimoniais e símbolos (BRANDÃO, 1989, p.13).

Essa alteração possibilita a integração entre indivíduos e ao mesmo tempo faz com que novos modos de festejar sejam criados e recriados, pois as somas entre o individual e o coletivo constroem e atribuem novos significados aos signos já existentes. No momento em que o sujeito viaja dentro da festa, ele interage com novos modos de pensar, assimilando novos conhecimentos. Assim, as festas são instrumentos poderosos de interação social, pois o indivíduo penetra em outra cultura, e por mais que não a assimile de imediato, ele sempre leva consigo alguns traços daquilo que viu, ouviu e aprendeu na festa.

Contudo, cabe ressaltar que a festa não acontece somente no momento do festejo, ela se inicia antes. Na preparação de tais celebrações a comunidade se une para organizar o ritual e todos participam de uma teia de solidariedade. A cada momento ou atividade desenvolvida há também o momento de festejo, pois o todo é feito como expressão de fé (BRANDÃO, 1989).

Há um esforço coletivo para a sua preparação, um ritual que antecede a apresentação pública. Este ritual se caracteriza pela união da comunidade que prepara a celebração.

Embora haja periodicidade na preparação e execução das festividades, é comum haver mudanças, às vezes, imperceptíveis nesse fazer. A cada preparação do ritual há elementos que se mantêm e outros que se renovam, novos sujeitos são incorporados e novas formas de sentir a festa também o são, a mudança é um processo constante devido à presença da ação humana. As bases se mantêm, mas a significação muda, assim como os sujeitos.

Apesar dos festejos serem repetidos anualmente, não compõe uma estrutura fixa, rígida. Como observa Vovelle, as festividades têm “formas obstinadas”, ou seja, estruturas formais, mas também a flutuação dos elementos, que podem desaparecer, outros novos podem ser incorporados e há até mesmo a possibilidade de ressurgimento daqueles que foram abandonados ou esquecidos (COUTO, 2008, p. 03).

Mesmo que haja mudanças, a celebração continua a ter valor perante a coletividade. Seus símbolos continuam a representar algo que merece ser rememorado. No contexto da preparação existe toda uma simbologia que permeia os objetos que fazem parte da elaboração. Esta simbologia está ligada à cultura da qual provém à festa, a ela também são agregados valores comunitários e cotidianos, que fazem parte do tempo presente de cada indivíduo, que vive e sente a festa a seu modo.

Na festa, a preparação supera os preparativos imediatos. Por ser celebração, a festa comporta uma preparação remota que se funde com a criação do sentido da resistência/identidade do povo. A festa é, portanto, procedida por um componente histórico que a envolve e penetra (RIBEIRO JÚNIOR, 1982, p.53).

É nesse processo de preparação que se constroem os símbolos das festas, as falas ocultas na forma de organização e execução da mesma. Portanto, a simbologia faz parte da experiência de vida de cada indivíduo e como ele conserva suas raízes, bem como o sujeito se apropria dos objetos e lhes atribui significado.

Durand assinala o dinamismo do imaginário, conferindo-lhe uma realidade e uma essência própria. Em princípio, o pensamento lógico não está separado da imagem. A imagem será portadora de um sentido cativo da significação imaginária, um sentido figurado, constituindo um signo intrinsecamente motivado, ou seja, um símbolo. O simbolismo e cronológica é antologicamente anterior a qualquer significância audiovisual: a sua estruturação está na raiz de qualquer pensamento. E mais, o imaginário não só se manifestou como atividade que transforma o mundo, como imaginação criadora, mas, sobretudo como transformação eufêmica do mundo. (DURAND apud SILVA, 2008, p. 32).

A simbologia presente no cotidiano da comunidade é uma forma de manifestar uma identidade, rica em tradições e saberes.

Através do uso de símbolos, os agentes estão referindo-se a importantes noções abstratas – tais como solidariedade grupal, poder, autoridade, dependência, reciprocidade social etc. – para as quais podem não possuir termos preciosos que facilitem sua comunicação. Um objeto pode ser um símbolo de algo mais do que ele mesmo, assim como animais, ideias abstratas – como a ideia de Santo – e determinadas ações sociais (ZALUAR, 1983, p. 33).

Esta simbologia cultural que se expressa com o indivíduo faz referência ao modo como ele interage com o ambiente a sua volta, como resiste às mudanças e avanços sociais. Esta resistência, no entanto, muitas vezes torna-se obsoleta, pois embora o indivíduo tente manter uma tradição ele não o fará sem o auxílio de outros, sem a coletividade a tradição não tem significado e cai no esquecimento (SANTOS, 1994).

Dentro da tradição, o coletivo representa a sociedade que constrói suas convenções fundamentadas no conhecimento; deste modo, a organização cultural apresenta uma formulação própria na qual se inclui o indivíduo como formador de opinião e criador de valores. A criação de novos valores ocorre a partir do momento em que se rompem as barreiras do passado, neste instante o velho dá lugar ao novo, tornando-se um objeto a ser preservado na memória do indivíduo (SANTOS, 1994; SOUZA, 1987).

A partir daí, se entende por que, nas festas, mesmo quando não são empregados símbolos formalmente reconhecidos como sagrados, podem-se atingir níveis místicos, vivências de totalidade. Aí são expressas dimensões abrangentes: aspirações, temores, vitórias, conflitos, utopias. O ritual realiza uma síntese religiosa em que o grupo se harmoniza com o ambiente e com a própria história em formas globalizantes de misticismo e erotismo (RIBEIRO JÚNIOR, 1982, p. 32).

De certa forma, a festa é o momento em que o indivíduo tem maior liberdade para se expressar. Esta expressão está presente na dança, na música, no modo de falar e se comportar perante os participantes. “E mesmo a partir do que acontece com a própria pessoa individual, quando ela se festeja, que emerge clara a ideia tão antiga e atual de que a festa é uma fala, uma memória e uma mensagem” (BRANDÃO, 1989, p.8). Neste processo de expressão o indivíduo dá vida a uma série de rituais, ele transmite uma mensagem através do modo como se comporta no ambiente festivo.

As festividades fazem parte da vida social, servem como lazer, distração e comemoração.

As festas surgem para comemorar os mais diversos momentos, dentre elas podemos citar as manifestações religiosas, celebrações voltadas para a glorificação de um Santo ou feriado Santo específico. A celebração tem como ponto de partida e de referência um evento histórico, passado ou possível, cujo significado é vivenciado ritualmente por um grupo. Celebrar é fazer a afirmação da vida e da alegria, a despeito do fracasso e da morte (COX apud RIBEIRO JÚNIOR, 1982, p.50).

O festejar representa não apenas um momento de alegria e lazer, mas também está relacionado às motivações que levam a sua execução, rememorar momentos ou sujeitos que de certa forma se mostram importantes para a comunidade. “Ao transformar em símbolos determinados eventos, a celebração ritual manifesta alto teor pedagógico, além de provocar a participação e integração grupal, componentes importantes na afirmação da identidade” (RIBEIRO JÚNIOR, 1982, p.50). Momento de diversão, interação e solidariedade a:

Festa popular é a mistura, ao mesmo tempo espontânea e ordenada, de momentos de rezar, cantar, dançar, desfilar, ver, torcer, cantar. Enfim, de “festar”, palavra brasileira que deliciosa e sabidamente resume tudo o que se deve fazer em uma festa popular (BRANDÃO, 1989, p.13).

Mesmo que a palavra “festar” represente uma série de elementos relacionados à diversão, cabe ressaltar que embora faça menção a noções comemorativas e motivos que levam à união da comunidade para tornar possível sua execução, há também a presença de conflitos. Conflitos internos do próprio grupo e também fora dele

Esses conflitos, que se pretende suprimir, em certas fases da ação, vêm à tona e são expressos nos interstícios espaciais e temporais de todo procedimento ritual. As diversas interpretações dadas pelos participantes e a observação, pelo antropólogo, de seu comportamento ritual revelam suas visões relativas às posições que ocupam e os conflitos entre as diversas categorias e grupos a que pertencem. A ambiguidade e os significados implícitos dos símbolos permitem que eles sejam apropriados de maneira diferente pelas diversas categorias de grupos, sem serem exclusivos de nenhum deles (ZALUAR, 1983, p. 35-36).

Embora haja conflitos, mesmo que suprimidos e em alguns casos quase imperceptíveis, eles auxiliam na construção de identidade da mesma. Os conflitos fazem parte do grupo e do contexto em que o mesmo está inserido. Valores, crenças, preconceitos, categorias de poder, autoridade e disputas dentro da própria comunidade criam uma linguagem específica para a festa, o que ela comunica, por quê, quando e como.

A linguagem da festa está diretamente relacionada com o momento, o espaço, o grupo. Em contraste com o discurso especializado que domina o cotidiano, a linguagem da festa é a multiplicidade. Na festa misturam-se manifestações religiosas, artísticas e políticas (RIBEIRO JÚNIOR, 1982, p. 55).

Os indivíduos que participam das festas sempre lhes somam características diferentes, o que as faz se transformarem com a agregação de novos elementos, em que as preferências e gostos individuais se sobressaem e despertam novas formas de vê-las e interpretar seus símbolos e significados.

A “parte profana” da festa é tão indispensável quanto às outras. Não é errado, portanto, dizer-se que a festa é justamente essa bricolagem de ritos, folguedos e festejos de devoção e de pura e simples diversão. Bailes e forrós, pagodes antigos e danças de catira ou jungo concorrem com as apresentações mais modernas de “shows sertanejos” e rodeios, com escolhas de Rainha da Festa. (BRANDÃO, 1989, p.13)

Neste contexto, a mistura de elementos na festa e a própria reinvenção da mesma faz parte do cotidiano do indivíduo, que se vê preso entre a festa tradicional e a moderna. No entanto, nas tradicionais esses sujeitos são capazes de trabalhar diversos elementos em harmonia, combinando tradição e inovação, cativando e criando novos vínculos com o sujeito integrante, que nela expressa a mensagem da cultura ancestral e tradicional e também sua individualidade através da música e da dança.

Pode-se dizer que o indivíduo é detentor e construtor das ideologias culturais que fazem parte dos valores sociais. Portanto, modificações e transformações culturais são comuns e continuarão a existir, pois quanto mais o indivíduo se transforma, mais comum será o processo de apropriação de novos ideais (ROSA *et al*, 2002).

Com o processo de mudanças culturais torna-se difícil manter tradições intocáveis, uma vez que os indivíduos se modificam com o passar do tempo, perdem o interesse em manter vivas manifestações populares, que muitas vezes passam a ser vistas como atrasadas e não adequadas com as manifestações sociais atuais.

Todos os elementos que fazem parte das festas estão intimamente ligados à cultura, pois é o indivíduo que soma à celebração crenças e valores. A festa é marcada pela união da comunidade em torno de um ideal compartilhado por todos, que faz parte da cultura já

enraizada na memória do sujeito, que mantém viva a tradição local através do ato de reprodução do ritual.

Para manter viva uma tradição é preciso passá-la a outras gerações, mantendo-a no cotidiano; “o revivamento da memória é de suma importância devido à construção de uma identidade consistente de um determinado povo”. Para tanto, é necessário “que não deixe de rememorar, ir à busca das raízes, das origens, do âmago da sua história”. (LE GOFF, 1994, p. 420). Embora as práticas culturais estejam sujeitas a mudança e ao desaparecimento, cabe à comunidade a tarefa de conservá-la como tradição, são os indivíduos ao encenarem o rito constantemente que o mantêm vivo e atual. “Logo, a devoção, o ritual e a festa devem ser tomados como elementos da cultura material e imaterial que resistem à passagem do tempo, pois guardam sentidos de pertencimento entre os membros das comunidades” (PELEGRINI, 2011, p. 252).

2.3 As expressões culturais como patrimônio imaterial

O ato de conservar uma manifestação cultural está ligado ao conceito de memória, pois é através do processo de rememoração que o “mito⁶” se mantém vivo no cotidiano dos indivíduos.

Quando falamos da memória que pertence a vários indivíduos, o termo mais adequado seria memórias possíveis, pois os indivíduos rememoram o mito de forma diferente, mesmo possuindo memórias semelhantes.

Essa memória é um produto social, porque todos nós falamos um idioma, que é um produto social; nossa experiência é uma experiência social, mas não se pode submeter completamente a memória de nenhum indivíduo sob um marco de memória coletiva. Cada pessoa tem uma memória, de alguma forma, diferente de todas as demais. Então, o que vemos, mais que uma memória coletiva, é que há um horizonte de memórias possíveis (PORTELLI, 2002, p. 31).

Neste sentido, as memórias possíveis estão relacionadas às experiências sociais que podem ser compartilhadas entre os indivíduos, mas há também uma memória que pertence ao indivíduo, é subjetiva e diz respeito à vivência pessoal do sujeito.

O marco das memórias possíveis é, ao mesmo tempo, infinito, pois não há um limite para o que as pessoas possam pensar ou recordar e, também, finito, pois há um

⁶ Entende-se mito como a forma de explicar a origem do sagrado, de noções mágicas e adorações de deuses e objetos tidos como sagrados (VASCONCELOS, 2007).

limite que está fundado sobre um acontecimento muito específico. Desta forma, quando falamos dessas memórias individuais, há uma parte disso que se pode tratar como uma ferramenta comparativa e estatística, porque há coisas que são compartilhadas e que se pode relatar, mas há outras coisas que são qualitativas, no sentido em que há o encontro entre um acontecimento, um lugar e uma subjetividade individual, uma história pessoal, individual, um passado e um futuro individuais (PORTELLI, 2002, p. 32)

Dentre estas possibilidades da memória, há outro fator que é de suma importância, a forma como o indivíduo marca a temporalidade, os indivíduos normalmente relatam o tempo relacionando-o a um acontecimento de sua vida, “antes de comprar a minha casa”, “na época em que tive minha filha”. O tempo faz referência àquilo que é importante para o indivíduo e nem sempre é marcado cronologicamente, em datas (PORTELLI, 2002). “O tempo da memória é social, não só porque é o calendário do trabalho e da festa, do evento político e do fato insólito, mas também porque repercute no modo de lembrar” (CHAUÍ, 1994, p. 31).

Assim como existe um tempo cronológico que marca a vida social, nem sempre é o único tempo presente na vida do indivíduo, visto que o tempo pode ser sentido e vivido de diferentes formas pelo sujeito.

Chama-nos a atenção com igual força a sucessão de etapas na memória que é toda dividida por marcos, pontos onde a significação da vida se encontra: mudanças de casa ou de lugar, morte de um parente, formatura, casamento, empregos, festas (BOSI, 1994, p. 415).

A memória trabalha com o tempo e o passado, mas essas expressões de tempo e passado se dão de formas diferentes. “A memória é sim um trabalho sobre o tempo, mas sobre o tempo vivido, contado pela cultura e pelo indivíduo” (BOSI, 2003, p. 53). O processo de rememorar traz à tona o passado, que pode ser interpretado com as experiências do presente. “No mais, a memória não aparece apenas como uma instância voltada para o passado. Devemos imaginá-la como uma relação dinâmica entre passado e presente. A memória é um elemento muito enraizado no presente” (BOLLE, 1984, p. 13).

Ecléa Bosi ressalta a relação passado-presente: “a memória parte de um presente, um presente ávido pelo passado, cuja percepção é a apropriação veemente do que nós sabemos que não nos pertence mais” (BOSI, 2003, p. 20). A memória é como uma colcha de retalhos, fragmentada e combinada através da consciência individual, mas que, quando analisada como um todo, ganha um significado mais amplo, mantendo vivo um fragmento cultural e histórico, preservado na lembrança do indivíduo.

Os acontecimentos se sucedem no tempo, mas o tempo em si mesmo é um quadro imóvel. Somente os tempos são mais ou menos amplos, eles permitem a memória

retroceder mais ou menos longe, dentro daquilo que convém chamar de passado (HALBWACHS, 2004, p. 133).

Se o tempo, dentro da memória é um quadro imóvel, ele nos permite acessar várias lembranças vividas em momentos diferentes, mas que ajudam no processo de reconstituição da memória.

A memória faz: fixa-se em fragmentos, ou melhor, em unidades de memória que não estão necessariamente conectadas em uma narração, em um relato cronológico ou em uma sequência lógica, contudo se associam cada vez de uma memória distinta, buscando uma relação entre eles na criação de um sentido que todos estes fragmentos constroem juntos. [...] Há uma palavra, ou um objeto, que aparece em duas experiências distintas e então se associam. Tem-se aqui outro método de construção do texto, seguir as conexões das palavras. Assim, a memória apresenta-se ao mesmo tempo fragmentária, pois não é um construto perfeitamente arquitetônico, mas tem um sentido, ou seja, cada vez constrói um sentido com associações diferentes (PORTELLI, 2002, p. 45).

A cada rememoração a memória se combina e organiza para expressar as experiências do indivíduo, experiência relacionada a um momento específico que possui uma significação específica dentro da realidade cultural daquele indivíduo.

Neste mesmo caso, cabe ressaltar a memória individual, embora o sujeito possua uma série de lembranças, para evocar seu passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros (HALBWACHS, 2004, p. 58).

Esta troca de experiências, em que o indivíduo rememora e absorve de outras informações sobre si, ou um determinado fato, faz com que sua memória se amplie, muitas vezes o indivíduo ouve relatos de experiências e os incorpora, há muitas lembranças que são adquiridas através do contato com outros ou passadas de geração a geração (HALBWACHS, 2004).

A transmissão da memória pode ser feita através da oralidade ou da escrita, cabe ao indivíduo ou a comunidade conservar o conhecimento, crenças e saberes, passando tais informações às próximas gerações.

Neste contexto é conveniente ressaltar a importância da escrita, que registra no papel os acontecimentos, diferente da memória oral que registra no sujeito a vivência dos fatos ou a tarefa de passá-los adiante. “Na maior parte das culturas sem escrita, e em numerosos setores da nossa, a acumulação de elementos na memória faz parte da vida cotidiana” (LE GOFF, 1994, p. 427). Manter uma memória viva para uma sociedade sem escrita é utilizar as variáveis da oralidade para conservar e despertar em outros indivíduos o desejo de manter viva aquela memória. No entanto, a oralidade por si só não permanece no tempo, e com o passar dos anos os fatos vão se modificando ou se perdendo. Já as sociedades que possuem a

escrita, usam-na para transmitir sua história. Todavia, mesmo na cultura escrita, a memória é alterada; não da mesma maneira que nas culturas orais, mas sempre dinâmica e, portanto, sujeita a transformação:

A escrita enquanto memória possui duas funções principais: uma é o armazenamento de informações, que permite comunicar através do tempo e do espaço, e fornece ao homem um processo de marcação, memorização e registro; a outra reexaminar, reordenar, retificar frases e até palavras isoladas (LE GOFF, 1994, p. 433).

Assim como o discurso oral, a palavra escrita está sujeita a interpretação do indivíduo, assim há a possibilidade de diferentes interpretações. Convém ressaltar que a memória escrita não se refere unicamente aos documentos, mas também à escrita cotidiana que registra momentos ou as mais variadas informações. Assim, a memória funciona como uma forma de expressão cultural, que pode ser conservada das mais diversas maneiras, seja através da oralidade, da escrita, das tradições, de fotografias, vídeos, gravações, monumentos, etc.

Conservar práticas culturais não implica o fato de mantê-las estáticas, mas de registrá-las enquanto manifestação cultural localizada no tempo e no espaço. Assim sendo, conservar bens culturais implica em manter uma memória viva, através das tradições, monumentos, crenças e saberes que fazem parte da cultura de um determinado local. Nesse sentido, inicia-se o processo de construção do patrimônio cultural, que se refere à tentativa de salvaguarda de bens tangíveis e intangíveis, é uma das formas de manter as raízes de uma cultura. “Os bens patrimoniais são escolhidos para serem empregados como marca distintiva. Uma dimensão do real privilegiada pelos homens para individualizar seu grupo” (KERSTEN, 2000, p.19). Levando em consideração que há uma escolha dos bens patrimoniais que são conservados, cabe ressaltar ainda que:

Os bens patrimoniais, caracterizados desde o início por sua heterogeneidade, funcionam como documento, como provas materiais das visões oficiais da história nacional, que constrói o mito de origem da nação e uma versão da ocupação do território, visando a legitimar o poder atual (FONSECA, 2009, p. 59).

Através da manutenção desses bens como patrimônio, objetiva-se a construção de uma identidade nacional, esquecendo-se de que os bens assumem valores diversos conforme os grupos que compõe a sociedade. O vocábulo patrimônio possui uma fundamentação ideológica bastante ampla, abrange a concepção de proteção nos seus mais variados sentidos, bem como o ideal de conservação e registro de objetos e práticas culturais (GONÇALVES, 2002). De outro modo, “os bens patrimoniais podem ser compreendidos como inscrição que

fala de um tempo pretérito, que o relata e o torna presente e significativo, apontando para um futuro até certo ponto possível” (KERSTEN, 2000, p. 29). Portanto, a relação entre cultura e patrimônio pode ser entendida, segundo Magmami, como um conjunto de códigos:

[...] se a cultura é um conjunto de códigos, o patrimônio é a série de falas que só adquirem inteligibilidade por referência àqueles códigos. A noção de patrimônio, desta forma, aponta para o aspecto da exterioridade da cultura: objetos, técnicas, espaços, edificações, crenças, rituais, instrumentos, costumes, etc., constituem os suportes físicos, as formas particulares e tangíveis de expressão dos padrões culturais (MAGMAMI, 2000, p. 32).

Se o patrimônio é uma forma de expressão da cultura, deve-se levar em consideração que está ligado à concepção de identidade, representa as transformações culturais, ideológicas e sociais pelas quais passam os habitantes de uma cidade, região ou país. Não são apenas os monumentos e bens tangíveis que expressam tal identidade, as práticas culturais também o fazem e são reconhecidas como patrimônio imaterial.

A conservação da cultura inclui bens tangíveis e intangíveis. Como bens tangíveis compreendem-se os monumentos e objetos de natureza material, já os bens intangíveis se referem às práticas culturais, como modos de fazer, crenças e saberes. Para que um monumento ou objeto de arte possa ser inserido no patrimônio histórico de uma nação é preciso que tal objeto ou monumento possua certas características, é necessário identificá-los, classificá-los e avaliá-los, levando em consideração o período a que pertencem, a estética, a conservação e o papel desempenhado pelo mesmo na sociedade (ABREU e CHAGAS, 2003; GONÇALVES, 2002).

A conservação das expressões ou objetos pertencentes a uma determinada cultura faz parte do contexto da memória, das tentativas de evitar o desaparecimento de algo.

Do ponto de vista dos modernos a categoria patrimônio tende a aparecer com delimitações muito precisas. É uma categoria individualizada, seja como patrimônio econômico e financeiro, seja como patrimônio cultural, seja como patrimônio genético, etc. (ABREU E CHAGAS, 2003, p 23).

Por ser uma categoria individualizada, remete à ideia de posse sobre algo, de pertencer a alguém. No entanto, a ideia de posse se aplica aos bens tangíveis, materiais, contudo, o termo patrimônio abrange também bens imateriais e intangíveis.

Recentemente constitui-se uma nova qualificação: patrimônio imaterial ou intangível. Opondo-se ao chamado patrimônio de pedra e cal, aquela concepção visa a aspectos da vida social e cultural dificilmente abrangida pelas concepções mais tradicionais (ABREU e CHAGAS, 2003, p. 24).

Inicialmente as políticas de conservação preocupavam-se com o patrimônio material, mas este conceito foi se expandindo com o tempo, surgindo à categoria intangível, referente às práticas e expressões culturais.

Nesta nova categoria estão lugares, festas, religiões, formas de medicina popular, música, dança, culinárias, técnicas, etc. Como sugere o próprio termo, a ênfase recai menos sobre os aspectos materiais e mais nos aspectos ideais e valorativos dessas formas de vida. Diferentemente das concepções tradicionais, não se propõe o tombamento dos bens listados nesse patrimônio. A proposta é no sentido de registrar essas práticas e representações e de fazer um acompanhamento para verificar sua permanência e suas transformações (ABREU e CHAGAS, 2003, p. 24).

A partir do momento em que esta categoria é estabelecida, vê-se o patrimônio imaterial como um patrimônio vivo, sujeito às transformações, portanto sua permanência está relacionada à memória e à execução das práticas culturais.

O Patrimônio Imaterial é transmitido de geração em geração e constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (ARIZPE, 2009).

Existe vasta gama de bens, procedentes, sobretudo do fazer popular, que por estarem inseridos na dinâmica viva do cotidiano, não são considerados como bens culturais, nem utilizados na formulação de políticas econômicas e tecnológicas. No entanto, é a partir deles que se afere o potencial, se reconhece a vocação e se descobrem os valores mais autênticos de uma nacionalidade. (MAGALHÃES apud GONÇALVES, 2002, p. 37).

Através do processo de apropriação e conservação dos bens culturais, aos poucos ocorre a valorização de diferentes elementos, por exemplo, a cultura do cotidiano, que também passa a ser integrada junto ao patrimônio cultural. Essa integração ocorre devido à busca e conservação por saberes exóticos e peculiares, ou de antiguidade. Neste contexto, Reginaldo Gonçalves afirma que “é o distanciamento dos objetos no tempo que os transforma em objeto de desejo; objeto autêntico que merecem ser buscados e resgatados como parte representativa de um patrimônio cultural” (2002 p 25).

Embora haja uma imensa quantidade de bens e práticas culturais representativos é necessário estabelecer padrões para compreender os diversos elementos que compõem o termo patrimônio, assim sendo:

A Constituição Federal de 1988, em seu artigo 216, entende como patrimônio cultural brasileiro: os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjuntos, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem; I: as formas de expressão; II: os modos de criar fazer e viver; III: as

criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV: as obras, objetos, edificações, e demais espaços destinados as manifestações artístico-culturais; V: os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (ABREU e CHAGAS, 2003, p. 50; 60).

Através dessa lei busca-se a valorização de uma cultura ligada às mais diversas formas de manifestação. Em uma nação como o Brasil, que possui multiplicidade étnica, é possível agregar ao patrimônio cultural manifestações de ascendência asiática, indígena, africana e europeia. É esta multiplicidade de expressões culturais que criam e recriam a identidade de um povo, aliando ao patrimônio material, as festas populares e viveres cotidianos, crenças e mitos da cultura popular.

O processo de conservação do patrimônio imaterial se dá através de registros. O Decreto nº 42.505, de 15 de abril de 2002, instituiu “as formas de registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial ou Intangível sejam festas folclóricas, cultos religiosos tradicionais, culinária típica, espaços públicos para práticas culturais coletivas, cantos e danças” (ROCHA, 2008, p. 01). O decreto prevê quatro livros diferenciados para o registro:

Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; Livro de Registro das Celebrações, para inscrição dos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social; Livro de Registro das Formas de Expressão, reservado às manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas e Livro de Registro dos Lugares, tais como mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e se reproduzem práticas culturais coletivas. (ROCHA, 2008, p. 04).

A conservação de bens imateriais através do registro em Livros específicos representa a valorização das comunidades, suas formas de pensar, fazer e viver, portanto, registra-se uma cultura viva, que se modifica.

A ênfase está nas relações sociais ou mesmo nas relações simbólicas, mas não nos objetos e nas técnicas. A categoria intangibilidade, talvez esteja relacionada a este caráter desmaterializado que assumiu a referida, moderna noção antropológica de cultura (ABREU e CHAGAS, 2003, p. 27).

Supõe-se que o saber fazer é tão importante quanto o objeto em si, e o que ele representa, pois se coloca em evidência o significado que uma prática cultural possui tal e qual os objetos produzidos por ela.

A preocupação com a conservação do saber fazer está ligada ao patrimônio intangível, que foi implantado recentemente. Já no Oriente, há uma intensa valorização da cultura e não dos objetos produzidos por ela.

No mundo oriental, os objetos jamais foram vistos como os principais depositários da tradição cultural, A permanência do tempo, nas expressões materiais dessas

tradições não é o aspecto mais importante, e sim o conhecimento necessário para reproduzi-las (ABREU e CHAGAS, 2003, p. 49).

A conservação de um objeto ou cultura representa uma construção ideológica daquilo que já não existe que não pode ser palpável, que foi extinto ou está em processo de extinção. Portanto, a conservação vem suprir a necessidade da perda, que seria um mecanismo natural desempenhado pela natureza. Sendo assim, conservar um bem ou manifestação cultural é desafiar o tempo e a própria cultura.

Mais que uma justificativa, ou que um argumento de natureza ideológica ao caracterizar as diferenças entre os discursos da preservação histórica em diferentes sociedades, é provável que a imagem da perda desempenhe um papel mais importante, como princípio articulado desse discurso. [...] Esta linha de análise partilha com o discurso preservacionista o reconhecimento da perda como um fato histórico que lhe seria exterior ao mesmo tempo em que o não-reconhecimento de sua função como princípio estruturador interno ao próprio discurso preservacionista. E é precisamente este não-reconhecimento que garante a eficácia simbólica e social desse discurso (GONÇALVES, 2002, p. 102).

O processo de conservação de bens tangíveis ou intangíveis está atrelado ao processo da perda, a manutenção não depende única e exclusivamente do registro de prática ou tombamento. Ela depende dos indivíduos, da comunidade que deseja manter viva a memória referente ao objeto ou a crença. O sistema de conservação se dá através do interesse das pessoas em manter a sua cultura, suas manifestações e ideologias.

Los objetos y las prácticas culturales – físicas o inmateriales – solo adquirirían valor al renovar continuamente sus significados. Éstos tiene que ser conferidos, mantenidos e renovados por quienes los usan, practican o valoran, incluyendo todo tipo de públicos; son ellos quienes mantienen vivos los objetos y los performance como narrativas socialmente significativas (ARIZPE, 2009, p.50).

A cultura conservada pelas comunidades é acima de tudo a manutenção de sua história, de suas raízes, seu cotidiano. Contudo, o tempo e as transformações sociais que ocorrem tornam o processo difícil, pois as pessoas, em muitos casos, passam a ver sua própria cultura como ultrapassada, modificando-a rapidamente e até mesmo, deixando alguns aspectos caírem no esquecimento.

O patrimônio imaterial não é frágil, efêmero e transitório, embora alguns fenômenos acabem mesmo aparentando esta característica. Pelo contrário, a ausência de materialidade pode até ser um fator de preservação já que as construções podem ruir, mas as ideias podem ser preservadas nas memórias daqueles que vivem a cultura diariamente (GIUGLIANO, 2006, p.124).

O imaterial está associado à concepção de ideias, ou seja, depende do indivíduo e da forma como é transmitido às próximas gerações, faz com que haja um processo de mudanças

e reinterpretação do mito. Com o passar do tempo a realidade social se altera, juntamente com o contexto cultural e o próprio indivíduo. O rito se modifica conforme a participação de novos indivíduos no mesmo, ou seja, novas formas de ver, pensar, sentir e ressignificar, fazem com que o ritual modifique seus significados simbólicos, cada geração o sente e o vê de formas diferentes. É também este processo de atualização que garante sua permanência.

Como um processo contínuo de construção e reforma, a cultura possui uma dinâmica interna que lhe impõe a transformação constante. Nada se mantém paralisado como em uma vitrine de museu. Daí percebemos a infinita dança dos bens imateriais que apesar de poder se manter, em alguns casos por séculos, esta persistência ocorre em diálogo com os homens que a vivem e circunstâncias em que estes a vivem. Portanto, não se pode negar a dinâmica mutante da cultura pela percepção da possibilidade infinita de transformar e ser transformada (GIUGLIANO, 2006, p.124).

As permanências e mudanças dos rituais, celebrações e festas e demais manifestações dizem respeito ao contexto em que estão inseridos, a cultura como elemento dinâmico confere à manifestação uma elasticidade que lhe permite superar o tempo. Uma prática cultural pode permanecer por gerações, mesmo com significados diferentes. Em um mesmo período ela pode ter sentidos distintos para os diversos indivíduos que a encenam. Os avós, os pais, os filhos e os netos quando participam da celebração a veem e a sentem de maneira diferente. Esta multiplicidade de gerações que se mostra presente faz a manifestação adquirir um caráter múltiplo entre o antigo, o que é, e o que pode vir a ser através da participação de novos indivíduos que somam ao mesmo suas características particulares.

Sendo assim, as sociedades criam simultaneamente seu espaço e seu tempo, e as ações e objetos humanos só são compreensíveis neste espaço. A evocação do passado faz parte da construção do patrimônio que assume tal característica por ocupar esse espaço-tempo. Desta perspectiva, a noção de tempo, base e medida para a definição de patrimônio, não é, necessariamente, a de tempo cronológico. Constitui-se, isso sim, como um tempo tridimensional em que o passado, o presente e o significado futuro do bem patrimonial não podem ser separados, a ponto de não comprometer a própria existência do bem (KERSTEN, 2000, p.28-29).

A partir do momento em que a sociedade cria o seu espaço é ela quem decide o que deve ou não permanecer e como deve permanecer, o que realmente é significativo para o indivíduo: as expressões, tradições, objetos e bens.

No processo de conservação de práticas culturais ou do patrimônio imaterial há também a presença de objetos que fazem parte destas práticas. Assim, a relação entre o material, objetos, equipamentos, instrumentos, indumentária, juntamente com o desempenho da comunidade para encenar um determinado rito, os atores, as danças, as rezas e as demais manifestações criam as mais variadas formas de expressão cultural.

Por su naturaleza constantemente creativa, el patrimonio intangible es, ante todo, una serie de prácticas performativas, es decir, que se hacen visibles en el momento de la acción pero que representan una serie de códigos aprendidos y compartidos (ARIZPE, 2009, p.8).

O caráter criativo do ser humano faz com que ele recrie constantemente suas ações, influenciando assim o processo de transmissão das práticas culturais, visto que elas podem manter sua estrutura, mas sofrem um processo de ressignificação e interpretação de acordo com o contexto em que está inserida.

En primer lugar, hay que reconocer que todas las creaciones humanas se derivan de un patrimonio cultural inmaterial, ya que son las ideas, los deseos y los intereses transmitidos mediante una lengua, los que motivan a las personas a declamar, pintar, cantar, construir o producir. Los individuos, sin embargo, no actúan aisladamente: su mentalidad está configurada por la lengua, las normas sociales e las prácticas culturales de la colectividad en la que viven. Estos contextos definen y delimitan las representaciones fundamentales. Dicho de otra manera, la *creatividad* confiere nuevas significaciones al patrimonio cultural en cada generación (ARIZPE, 2009, p.11).

Entende-se as práticas culturais como um processo em constante transformação, pois cada indivíduo ou geração agrega valores ao mesmo, o que interessa neste tipo de expressão cultural não é necessariamente o ritual pronto e acabado ou os objetos que dele fazem parte, mas como o ser humano se apropria de elementos culturais e lhes conferem significados para que o conjunto homem, objeto, celebração, possam compor a multiplicidade da cultura que se expressa através de uma determinada manifestação festiva.

El patrimonio cultural inmaterial no es un objeto, una representación o un sitio, se bien éstos pueden incorporado y darle forma material. Básicamente consiste en una propagación de significados alojados en lo profundo de la memoria colectiva. No puede considerarse de otra manera, ya que la principal premisa es su definición es que las culturas están en constante cambio, a medida que quienes las practican y las admiran crean nuevas formas y se adaptan a las circunstancias históricas (ARIZPE, 2009, p.28).

Embora as práticas culturais como rituais, festas, autos e outras manifestações sejam consideradas patrimônio imaterial, há que se lembrar de que em seu preparo e execução também há elementos materiais que possuem significação relevante.

Quando se fala em patrimônio imaterial ou intangível, não se está referindo propriamente a meras abstrações, em contraposição a bens materiais, mesmo porque, para que haja qualquer tipo de comunicação, é imprescindível um suporte físico (SAUSSURE apud FONSECA, 2003, p. 65).

Para que o patrimônio imaterial se expresse é necessário a presença de uma materialidade. Isso é fundamental para que as diversas “falas” que compõem a prática cultural

possam ser transmitidas, para que a celebração se faça presente, pois os objetos auxiliam no processo de significação da mesma.

Todo signo [...] tem dimensão material (o canal físico de comunicação) e simbólica (o sentido, ou melhor, os sentidos), como duas faces de uma moeda. Cabe fazer a distinção, no caso dos bens culturais, entre aqueles que, uma vez produzidos, passam a apresentar um relativo grau de autonomia em relação a seu processo de produção, e aquelas manifestações que precisam ser constantemente atualizadas, por meio da mobilização de suportes físicos – corpo, instrumentos, indumentária e outros recursos de caráter material -, o que depende da ação de sujeitos capazes de atuar, segundo determinados códigos (FONSECA, 2003, p. 66).

A materialidade assume um papel importante na construção das festas, celebrações, rituais e demais manifestações culturais, contudo, há que ressaltar a importância do sujeito que atribui a constrói as representações através dos artefatos.

Nós usamos objetos para fazer declarações sobre nossa identidade, nossos objetivos e mesmo nossas fantasias. Através dessa tendência humana a atribuir significados aos objetos, aprendemos desde tenra idade que as coisas que usamos veiculam mensagens sobre quem somos e sobre quem buscamos ser [...]. Estamos intimamente envolvidos com objetos que amamos, desejamos ou com os quais presenteados os outros. Marcamos nossos relacionamentos com objetos [...]. Através dos objetos fabricamos nossa auto-imagem, cultivamos e identificamos relacionamentos. Os objetos guardam ainda o que no passado é vital para nós [...] não apenas nos fazem retroceder no tempo como também tornam-se os tijolos que ligam o passado ao futuro (WEINER apud GONÇALVES, 2009, p.68).

Assim como demonstram uma imagem pessoal, os objetos também fazem o mesmo com as manifestações culturais, pois estão presentes em toda a preparação e execução das mesmas. A bandeira do Santo, símbolo da devoção, a coroa do rei, a espada do soldado, as vestes da rainha, etc. Os objetos auxiliam no processo de significação da celebração, mas este processo só é válido se for aceito por toda a comunidade e se o mesmo tiver importância para ser reconhecido como símbolo de algo.

Por ressonância eu quero me referir ao poder de um objeto exposto atingir um universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, o poder de evocar no espectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o espectador, o representante (GREENBLATT apud GONÇALVES, 2009, p.72).

Desta forma, quando o objeto adquire ressonância para um determinado grupo, ele passa a ser significativo e a desempenhar um papel dentro da tradição. Embora, em muitos casos, tais objetos se percam, eles são substituídos por cópias que possuem o mesmo valor simbólico, pois representam e trazem consigo os valores do objeto original.

E se os valores que se pretende preservar [...] são apreendidos na coisa e somente nela, não se pode deixar de levar em consideração o fato óbvio de que os

significados nela não estão contidos, nem lhe são inerentes; são valores atribuídos em função de determinadas relações entre atores sociais, sendo, portanto, indispensável levar em consideração o processo de produção, de reprodução, de apropriação e de reelaboração desses valores enquanto processo de produção simbólica e enquanto prática social (FONSECA, 2009, p. 40-41).

De acordo com Fonseca (2009), mais importante do que o objeto em si, é a forma como lhe são atribuídos os valores. Se, em um ritual a coroa do rei desaparece, e outra for usada por muito tempo, ela assume a função simbólica, mesmo não sendo a coroa que fazia parte da tradição em décadas. Normalmente, com o passar do tempo, novos objetos são incorporados à tradição, e assumem uma função simbólica específica para os membros daquele grupo. É este processo de atribuição de significados que possibilita a criação, permanência e as alterações que envolvem as manifestações culturais, pois é pela ação dos indivíduos que elas se mantêm.

Como novos objetos são incorporados, novos sujeitos também o são, e novas memórias são criadas dentro da tradição.

El patrimonio cultural incorpora la memoria colectiva de pueblos y naciones alrededor del mundo y toma forma a partir de la capacidad exclusiva de la humanidad para concebir el significado que nace en el pasado pero construye también el futuro (ARIZPE, 2009, p.27).

Portanto, cabe aos sujeitos valorizar, criar e recriar suas tradições para que elas permaneçam e possam ser transmitidas às próximas gerações. O fato de criar e recriar tradições não significa transformá-las, visto que assim como a cultura é dinâmica e se modifica, o mesmo ocorre com a tradição. Embora haja um processo de ressignificação da mesma, não se diz que ela perdeu ser caráter tradicional, visto que cada indivíduo a vê de forma diferente e incorpora-lhe diferentes valores e crenças. Assim como os indivíduos se modificam a tradição também o faz, pois é uma manifestação cultural criada por diversos sujeitos.

Neste sentido, para compreender a tradição, suas permanências e transformações, é preciso conhecer sua origem e o que a influenciou e ainda influencia e como a sociedade a vê.

3. A CONGADA E SUAS ORIGENS

A Congada é uma “celebração” que mistura uma série de rituais e manifestações culturais. Muitos estudiosos ainda têm dúvidas sobre sua origem, alguns acreditam que seja africana e também portuguesa; outros afirmam que ela tem influência europeia do período da Idade Média.

Muito se tem discutido sobre a origem da festa. Ora se considera [...], portuguesa, filiada às reinagens da Idade Média europeia, em que era comum a escolha de reis e rainhas, por ocasião de festejos populares. Ora se filia à tradição de coroação de reis e conflitos de dinastias africanas, algumas das quais estimuladas pelos colonizadores europeus (SANTOS, 2006, p. 02).

Talvez em face dessa dupla formação, a celebração apresente elementos cristãos e pagãos, responsáveis pelo seu enriquecimento. Durante a existência das irmandades religiosas surgiram as Congadas, ou seja, a coroação de um Rei Congo no Brasil, realizada durante as festividades religiosas e populares. Nessas festas, havia uma forte presença dos elementos do catolicismo, e também da música e da dança trazidas da África. Os negros cantavam misturando a língua africana com a portuguesa. Dançavam e festejavam fora dos padrões dos europeus (CUNHA, 2002; SILVA, 2007)

O que de fato marca esta festividade é a forte presença de elementos africanos e portugueses. Os elementos africanos são representados pela música e a dança; já os elementos portugueses estão presentes na forma de organização da corte e também no vestuário. Esta multiplicidade enriquece a manifestação, contudo, é importante compreender as origens destes elementos e desta junção cultural para entender em que contexto a Congada se originou e quais foram as suas contribuições para a cultura afro-brasileira.

3.1 África: os primeiros contatos entre portugueses e africanos

O tráfico de escravos negros resultou numa diáspora que levou sujeitos daquele continente para a Europa, Ásia e América. Sua presença foi mais marcante em alguns territórios do que em outros (HARRIS, 2010).

É, contudo, nas Américas que se observaram os mais determinantes e dramáticos efeitos da dispersão dos africanos. Durante a maior parte do século XV, o tráfico

negreiro, por ser ligado ao desenvolvimento das plantações portuguesas no Brasil, e holandesas nas Guianas, permaneceu essencialmente limitado ao Caribe e a América Central e do Sul (HARRIS, 2010, p. 141).

Na América do Sul, o Brasil foi um dos grandes receptores de escravos, essa população de diferentes etnias trouxe consigo elementos culturais distintos que se modificaram, se agruparam e reagruparam e formaram uma cultura com características peculiares e influências diversas. “O Brasil [...] foi o principal importador de escravizados africanos oriundos da África Central. Durante o período em que este comércio era legal entre África e Brasil, foram importados entre 3,5 e 3,6 milhões de escravos” (HAYWOOD, 2010, p. 19). Tais escravos se adaptaram às novas condições da escravidão e desenvolveram suas próprias manifestações culturais.

Convém ressaltar, que devido ao contato com os portugueses já no continente africano, muitos escravos já conheciam o catolicismo e parte da cultura portuguesa. Esse contato se deu a partir de meados do século XV.

Em 1435, os portugueses alcançaram o Senegal e, em 1483, o Congo. A partir de 1441, houve deportações de africanos para Lisboa, marcando assim o prelúdio da imigração forçada de africanos, ou seja, do tráfico negreiro que continuaria até a época moderna (HARRIS, 2010, p. 135).

Devido a estas incursões “em fins do século XV, a penetração portuguesa na região do Congo foi logo seguida pela conversão do *mani*⁷ Mvemba-a-Nzinga ao cristianismo, que se fez batizar com o nome de Afonso I” (LARA, 2002, p. 81). Desde então, iniciou-se o processo de conversão do reino do Congo.

Quando os portugueses entraram em contato com o reino do Congo, a partir de 1483, encontraram uma organização política com significativo grau de centralização e uma corte estruturada ao redor do rei. Com a intensificação do contato entre os dois reinos e o batismo dos principais chefes congolezes, estes adotaram termos e símbolos da corte portuguesa (SOUZA, 2006, p. 37).

Com o contato entre portugueses e congolezes, e principalmente com a cristianização dos congolezes, a cultura ibérica foi incorporada e aceita pela corte congoleza, já estruturada, que percebeu no cristianismo uma forma de aumentar e consolidar seu poder político.

A unidade do reino era mantida a partir do controle exercido pelo rei, cercado por linhagens nobres que teciam alianças, principalmente por meio do casamento, mas

⁷ Mani Congo é o título dado ao monarca que governa o Congo.

era também fortalecida pelas relações comerciais e política entre as diversas regiões. O centro de poder localizava-se na capital, *Mbanza Congo*, de onde o rei administrava o país juntamente com um grupo de nobres que formavam o conselho real, composto provavelmente por 12 membros, divididos em grupos com diferentes atribuições: secretários reais, coletores de impostos, oficiais militares, juízes e empregados pessoais que influenciavam a administração (SOUZA, 2006, p. 45).

Com a corte estruturada e seus representantes com funções específicas, político-administrativas, havia ainda a necessidade de se cumprir o papel ritualístico. A corte “cumpria vários papéis cerimoniais, entre os quais aqueles ligados a embaixadas diplomáticas, eleições e coroações de novos reis e chefes provinciais” (SOUZA, 2006, p.85). Com o poder estabelecido, o Reino do Congo, bem como seu senhorio, o Mani Congo era reconhecido por todo território banto.

Por todo o território banto a imagem ostensiva de majestade, severa, imperiosa, Rei coroado, supremo título subjugador, coube ao Congo, ao Manicongo, cuja sede, irradiante de todos os poderes, mergulha na noite nostálgica. N'África ocidental o que não era Guiné era Congo (CASCUDO, 2002, p. 29).

Esta demonstração de poder e o reconhecimento por parte dos africanos legitimavam a autoridade do rei, autoridade esta, que teve a oportunidade de se expandir ao formar aliança com os portugueses e, convenientemente, converter-se ao cristianismo. No entanto, mesmo com a conversão, parte das tradições africanas foi mantida e se integrou à religião do homem europeu.

Sobre a conversão do reino do Congo ao Cristianismo há várias interpretações. Alguns estudiosos acreditam numa conversão de aparência para agradar e perpetuar as relações com Portugal. Outros creem na formação de uma nova religião – o cristianismo africano -, baseada numa visão de mundo africana. E ainda alguns defendem a ideia de que uma adaptação do cristianismo europeu às crenças tradicionais africanas. Contudo, qualquer uma dessas explicações leva a uma conclusão: a existência, tanto para os portugueses quanto para os africanos, de concepções semelhantes a respeito da religião (MATOS, 2011, p. 84).

Costa e Silva (2002) complementa o entendimento acima afirmando que haviam algumas similaridades, o “cristianismo popular do século XV a XVII tinha muitas semelhanças externas com as práticas religiosas dos congueses. Em ambos os sistemas espirituais, o divino impregnava a natureza e dirigia o destino das comunidades e dos homens” (COSTA e SILVA, 2002, p. 365). Pode-se dizer então, que tais semelhanças facilitaram a transmissão do catolicismo, o que pode ser considerado um processo de tradução cultural, pois, os congueses assimilaram aspectos de uma religião que lhes era estranha, mantendo, contudo, parte de suas crenças originais.

Embora ainda restem dúvidas sobre o processo de conversão ao catolicismo, “John Thornton argumenta que o cristianismo africano não foi fruto de uma combinação de cosmologias, e sim dinamicamente construído resultando da forma de interação e validação das revelações ocorridas” (THORNTON apud SOUZA, 2006, p.67), pois a partir do momento em que ambas as culturas entraram em contato, os congolese se apropriaram de vários elementos culturais portugueses e os adaptaram a sua cultura, muitas vezes mantendo as bases originais, mas com significados diferentes.

O cristianismo, apesar de sua forma sincrética, segundo os modelos do Congo, penetrou profundamente em todas as regiões, embora somente no Congo e áreas sob a administração portuguesa ele estivesse fortemente enraizado como parte da identidade local (THORNTON, 2010, p. 96).

Cabe destacar aqui, o processo de conversão dos congolese, “na maioria dos casos, os congolese convertiam-se por iniciativa e vontade próprias, e os portugueses tinham de fazer concessões à cultura local, se queriam ser compreendidos” (COSTA e SILVA, 2002, p. 365). A nova religião surgida mostrava aos portugueses a necessidade de compreensão do “tipo de catolicismo” que se disseminava entre os congolese.

Apoiado no Congo, o cristianismo se expandiu para outras áreas.

O reino do Congo, convertido em 1491, era o cerne do cristianismo centro-africano, e seu modo particular de lidar com a junção de suas tradições religiosas com o cristianismo formou um padrão que foi exportado para todos os lugares, até mesmo para a Angola portuguesa (THORNTON, 2010, p. 94).

Devido à vastidão do território africano e ao grande número de etnias, mesmo que os missionários procurassem converter os africanos, a falta de padres e estrutura dificultava o processo, bem como o modo como os africanos viam o catolicismo, muitas vezes incorporado as suas práticas usuais (SOUZA, 2006).

A estrutura básica da religião original permaneceu em todos os lugares, certamente modificadas pelas ideias cristãs em algumas áreas, formando um padrão bastante uniforme no qual as variações regionais eram, provavelmente, tão grandes quanto aquelas entre cristãos e não-cristãos (THORNTON, 2010, p. 95).

Com a conversão ao cristianismo e o maior contato com os portugueses, a corte congolese passou a incorporar diversos elementos da cultura lusitana, indumentária, nomes, etiqueta e formas de representação do poder monárquico, através de títulos e do uso de símbolos de poder, cetro, coroa, manto real, dentre outros (SOUZA, 2006). Assim como a

conversão ao cristianismo, houve também mudanças na ordem econômica e política⁸, de forma que, “parte das elites congas aderiu ao projeto procurando adaptar aos seus costumes os modos de vida portugueses” (COSTA e SILVA, 2002, p. 362). Assim, aspectos da cultura lusa foram difundidos e passaram a fazer parte do universo cultural dos congueses.

É preciso lembrar também que a Corte do Congo, convertida ao cristianismo, “aportuguesou-se”: deu a seus infantes o nome dos infantes portugueses, usou os símbolos do poder metropolitano e praticou a mesma semântica gestual da Corte portuguesa. A troca de cartas entre monarcas, infantes congueses enviados para estudar em Portugal, missões evangelizadoras, embaixadas entre os dois reinos foram comuns no século XVI. A nobreza conguesa, composta de vários condes, duques e marqueses, porém, continuou incorporando costumes portugueses, sedas vindas da China e outros tecidos finos, transformados em sinal de distinção e diferenciação social, até o século XVIII (GARCIA apud LARA, 2002, p.82).

Destaca-se a adoção não apenas de nomes e costumes estrangeiros, mas de produtos estrangeiros.

Criara-se nas elites conguesas o gosto pelos artigos que traziam as caravelas. Pelos tecidos de lã, algodão e seda. Pelos bordados e rendas. Pelas contas de vidro. Pelas porcelanas. Pelas espadas, pistolas e outras armas de luxo. A própria política de europeização ao estimular as pessoas a se vestirem e comportarem de forma distinta da tradicional, aguçara a demanda por bens europeus (COSTA e SILVA, 2002, p. 373).

Devido ao intenso contato entre as duas culturas, esta intensa contribuição da cultura lusa deixou marcas profundas nos diversos reinos africanos. “Assim, apesar das flutuações do domínio português sobre o Congo, sua corte constituiu por muito tempo, um exemplo da presença civilizatória dos europeus no continente africano” (LARA, 2002, p.82).

Os congueses incorporaram aspectos da cultura portuguesa. Possuir objetos que faziam parte desta cultura era uma forma de demonstrar poder, riqueza e prestígio. Neste sentido, a indumentária representou papel importante, pois os tecidos e as peças de roupa possuíam alto valor comercial e muitas vezes eram enviadas à corte como presente, pois possuíam custo elevado devido à qualidade do tecido, dos bordados e pedrarias utilizadas para decorar as peças. Tais peças de roupas funcionavam como uma forma de distinção entre os congueses e a corte, visto que tais produtos eram de difícil aquisição e com preços elevados (SOUZA, 2006).

Tais objetos viriam ainda a funcionar como “valor de troca ou moeda”:

⁸ A Coroa portuguesa tinha a intenção de formar uma aliança com um monarca que fosse ou se convertesse à fé cristã e o mani congo assumiu esse papel, incorporando ao seu reino mudanças diversas, promovendo o que se pode chamar de modernização do país (COSTA e SILVA, 2002).

O rei tinha agora, ao recolher um tributo de sorgo, gado miúdo, dentes de elefantes ou peças de cobre, de enviar de volta não apenas panos de ráfia ou zimbos, mas sobretudo bens que obtinha dos portugueses. Os produtos exóticos que de direito só ele podia importar, ornaram-se o ponto de apoio de sua alavanca política. Conforme os distribuísse e os doasse as quantidades, a qualidade e a rareza, ele exaltava ou enfraquecia os seus validos (COSTA e SILVA, 2002, p. 373).

Não somente a incorporação da cultura lusitana, mas a posse de tais artefatos estavam relacionados às categorias de poder e relações políticas que faziam parte da estrutura da corte do Mani Congo. Apesar da prosperidade e do bom relacionamento entre o reino do Congo e os portugueses, houve momentos que fortes desavenças provocaram sérios problemas políticos.

Embora o Congo tenha passado por um período de prosperidade, no século XVII começaram a aparecer os primeiros sinais de crise. “Com a vitória dos portugueses sobre os holandeses na disputa por Angola, em 1649, os colonizadores lusitanos retomaram os projetos de incorporação do Congo à colônia angolana” (SOUZA, 2006, p.79). Apesar da resistência do Congo em manter o comércio com os Holandeses e sua independência, houve um período de intensa guerra civil pela ocupação do trono congolês, o que levou ao enfraquecimento do reino (SOUZA, 2006).

Com as mudanças ocorridas em função da guerra, a vida cultural e social do reino sofreu grandes modificações. A história do Congo se modificou.

Com a destruição de São Salvador e a alteração do sistema social, após a batalha de Mbwila no século XVII, houve uma mudança na tradição oral e o primeiro rei passou a ser lembrado como um ferreiro, figura contemporizadora, condizente com a descentralização então em vigor, quando o poder baseava-se na conciliação entre as chefias locais. Já no século XVIII, o primeiro rei não era mais visto como conquistador nem como conciliador. D. Afonso I, que introduziu o cristianismo e implantou a Ordem de Cristo nos moldes da instituição portuguesa, passou a ser visto como o fundador do reino congolês tal como conhecido (SOUZA, 2006, p.83-84).

As mudanças políticas influenciaram o modo como os africanos viam o seu próprio mundo, sua origem, suas tradições. Novos elementos foram incorporados para suprir as necessidades político-religiosas.

Nessa época, quando o reino não tinha mais unidade política, alguns ritos católicos cumpriam funções de afirmação do poder. Tornar-se membro da Ordem de Cristo, por exemplo, era a mais importante fonte de prestígio, e sendo os reis que atribuíam tal distinção, era o poder que tinha de atribuir tal título que lhes garantia o *status*, uma vez que o seu poder político e econômico não era maior do que o de qualquer outro chefe local (SOUZA, 2006, p.83-84).

Com suas estruturas abaladas e com o poder político limitado, o Rei do Congo passa a desempenhar um papel figurativo, cujo poder é atribuído pelo catolicismo. Estas mudanças

profundas são percebidas pelos africanos e imediatamente interpretadas, se mostram presentes na cultura oral, na forma como eles veem a formação de seu próprio reino e como esse mito fundador se modifica em função das circunstâncias sociais. Assim sendo, como citado anteriormente, D. Afonso I assume a postura de fundador do reino, a partir do momento em que o mesmo é convertido ao cristianismo e a religião é usada para legitimar o poder real e ampliar os domínios do reino.

Contudo, embora aspectos do cristianismo tivessem sido incorporados, houve oposição em alguns territórios, bem como também houve resistência ao tráfico de escravos e à penetração portuguesa no “interior” da África, como por exemplo, na região do Ndongo.

A aceitação final do cristianismo em Ndongo também se deu sob tensas circunstâncias. Após os portugueses superarem a paralisação militar ocorrida no final do século XVI pelo recrutamento de soldados imbangalas mercenários em 1617 e destruírem o Ndongo, seus governantes imploraram pela paz. Concordaram em aceitar missionários em 1622, mas poucos anos depois irrompeu-se uma guerra civil entre os *sobas* pró-portugueses e a rainha Njinga⁹, por sua vez foi forçada a aceitar uma aliança com os imbangalas anticristãos, adotando um estilo de vida considerado perverso, porém poderoso. Embora se acreditasse que Njinga possuía mais afinidades cristãs do que seu papel como uma líder imbangala sugere, foi somente após uma nova paralisação e a articulação de uma nova paz obtida em 1665 que os missionários entraram no grande reino de Njinga e o cristianismo tornou-se uma religião estatal (THORNTON, 2010, p. 98).

Assim como o reino do Congo e o Mani Congo eram figuras que representam poder, no território do Ndongo, a figura da rainha Njinga desempenhou papel fundamental nas negociações com os portugueses e no desenrolar dos combates, e guerras que assolaram esta região no século XVII (THORNTON, 2010). “Njinga Mbandi nasceu no Ndongo oriental em 1582 e foi de 1623 a 1663 a líder dos povos abundos-jagas que habitavam as regiões do Ndongo e Matamba.” (SOUZA, 2006, p.104). Njinga nasce em meio a conflitos e se torna a primeira Rainha africana, lembrada e respeitada como tal (THORNTON, 2010).

Os Jargas apoderaram-se da Guiné ao centro de Angola. Serão denominados Ngolas e Jingas, nomes de seus grandes chefes que ficaram sendo apelidos coletivos, [...]. A rainha Jinga é filha dessa gloriosa violência, predadora e fecunda. O rei de Matamba, Ngola-Zinga, sangue dos chefes jargas, é o pai de Ngola Bandi e Ngola Jinga (CASCUDO, 2002, p. 34).

Devido à morte do pai, Njinga acaba se envolvendo na disputa de terras. Luiz da Câmara Cascudo faz uma breve narração da vida de Njinga e da importância que ela adquiriu para os povos do Ndongo.

⁹ Há várias formas de se escrever o nome da Rainha da Angola: Njinga, Jinga, Ginga e Xinga. Neste trabalho optou-se pela denominação Njinga,

O irmão Ngola Bandi herda o reino e Jinga vive a parte, amando o filho, único, vigiando seus pastores, guardada pelos guerreiros familiares. Ngola Bandi quer as terras da irmã e, para que não haja sucessão, manda matar o jovem sobrinho. Jinga recebe o cadáver. Abraça-o, muda, sinistra e jura morte-por-morte. Vive num recanto escondido, Gabazo, longe do irmão truculento. Está reunindo um pequenino exército, na forma medieval dos vassallos contribuintes, pagos na solução divisória do saque, comum e próximo. Assalta fronteiras de Ngola Bandi, apoderando-se de gados, mulheres, rapazes, semeando prestígio ameaçador (CASCUDO, 2002, p. 34).

Após o término das disputas com o irmão, Njinga sai vitoriosa, ela “instalou-se como uma soberana autêntica, na legitimidade de todas as tradições africanas, luxo, armas, festins, invasões de fronteiras, massacres de suspeitos, consolidação militar” (CASCUDO, 2002, p. 36). Devido a sua inteligência e habilidade conseguiu liderar os Jagas e Ambundos formando um exército poderoso.

Njinga era ambundo pela linha materna e jaga pela linha paterna. Os jaga eram guerreiros que viviam em acampamentos chamados quilombos e diariamente faziam exercícios de luta, incluindo-se entre as suas tradições o canibalismo ritual ligado a atos de guerra. O arco simbolizava a realeza e o seu recebimento legitimava o *ngola* que assumia o poder. Njinga, que regia populações jagas e ambundos, adotando costumes de ambos os povos, governava como os jagas, com dois conselhos: um religioso e outro secular, composto de nove membros, sendo o mais alto cargo ocupado pelo principal chefe guerreiro, que governava ao lado da rainha (SOUZA, 2006, p.104).

Devido as suas habilidades políticas e inteligência, estabelecia alianças com diferentes grupos, afastando-se quando necessário, caso algumas situações não fossem convenientes, ou representassem perigo ao seu poder. “Jinga, que se revelaria mestre da sobrevivência política e protética em sua atuação, podendo ser, sucessivamente ou a um só tempo, rei andongo, convertida cristã, *tenhanza* jaga e o que mais lhe conviesse” (COSTA e SILVA, 2002, p. 440).

Convém ressaltar, em função dessa maleabilidade Njinga estabeleceu fortes relações com os portugueses, opondo-se a eles em muitos momentos, principalmente no que se referia à escravidão, pois em alguns casos, pôs-se a proteger escravos e a desafiar o poder dos lusitanos, envolvendo-se em guerras (COSTA e SILVA, 2002). Apesar de suas divergências com os portugueses, ela não era totalmente contra o cristianismo, mas sim, contra o tráfico de escravos e a presença portuguesa que ameaçava o seu governo em muitos momentos. No entanto,

Njinga fez-se batizar, com indispensável solenidade. De mulher do Embaixador, dona Ana de Menezes, tomou o Ana do marido, o Souza aristocrático. Ficou sendo Dona Ana Jinga de Souza. [...] Em 1621. Ficou sendo Ana Nzjinga Nbandi (CASCUDO, 2002, p. 35).

Mesmo sendo batizada, Njinga não deixou de lado os costumes e as práticas culturais africanas e usou delas muitas vezes para legitimar seu poder e manter sua influência sobre os povos jagas e ambundos.

Em 1657, em meio a negociações para a libertação de sua irmã Mocambo, que fora prisioneira dos portugueses de 1629 a 1633 e de 1646 a 1657 (Glasgow, Njinga, p. 159). Njinga converteu-se à fé cristã sob a influência do padre Capuchinho Sequeira [...]. O proselitismo dos missionários conseguiu influenciá-la e ela aceitou um tratado de paz com os portugueses. A partir de então, os missionários se dedicaram a converter a população, com aquiescência de Njinga, que visava fazer de Matamba uma região progressista e poderosa, conforme o que havia visto em Luanda, [...]. Desde então, quis que em seu reino fossem introduzidos a escrita, novas técnicas agrícolas, estilo de vida europeus e o cristianismo (SOUZA, 2006, p. 112).

Reconhecida por sua autoridade, inclusive entre os portugueses, a rainha Njinga se destacou devido ao longo período de governo e a astúcia em comandar os povos do Ndongo. “Nascera, provavelmente, em 1581. Em 1657, converteu-se novamente ao catolicismo. [...] Jinga possuía a terra e as vidas que quisesse. Os negros eram apenas usufrutuários. Faleceu em 17 de Dezembro de 1663” (CASCUDO, 2002, p. 38).

Seu governo foi marcado pelo poder militar e simbólico que exercia sobre a região de Matamba. “Mais do que sobre um território, o seu poder se exercia sobre as gentes. De onde quer que estivessem as suas tropas, enquadradas pela disciplina do quilombo, ela recolhia tributo. E onde pusesse a sua banza, ali mandava” (COSTA e SILVA, 2002, p. 442).

Segundo Costa e Silva (2002) o poder de Njinga demonstrava não somente força militar, mas astúcia e inteligência para manipular as relações diplomáticas que mantinha com chefes tribais e portugueses.

Como grande chefe guerreira Njinga continuou na memória dos africanos, símbolo de poder assim como D. Afonso I, ambos permanecendo na cultura e na vida dos africanos como grandes chefes de uma África mítica e poderosa.

A fama de Njinga, assim como a de D. Afonso I, atravessou os séculos e os mares, sendo evocada em festas populares realizadas no Brasil no passado e ainda hoje. Enquanto Njinga ficou ligada à resistência e autonomia dos angolanos, o rei do Congo passou a simbolizar a conversão dos congoleses ao cristianismo. (SOUZA, 2006, p. 113).

Em face ao intenso tráfico de escravos, um grande número de africanos foi obrigado a deixar sua terra e se adaptar às novas condições impostas pelo sistema escravista e as condições da nova terra, o Novo Mundo. Separados de suas famílias e desenraizados culturalmente, os africanos recriaram suas redes sociais dentro das limitações que lhes eram impostas (HEYWOOD, 2010).

Quaisquer que tenham sido as circunstâncias de sua captura e escravização, o que a maioria dos africanos escravizados tinham em comum era alguma exposição à cultura afro-lusitana. Sobretudo aqueles que vieram através das costas portuárias de Luanda e Benguela no século XVIII, controladas pelos portugueses. Esse era, especialmente o caso, dos africanos escravizados que chegaram ao Brasil, e conforme os relatórios teriam vindo de toda a Angola e seus sertões. Aqueles cativos oriundos das áreas centrais trouxeram práticas culturais mais lusitanas (HEYWOOD, 2010, p. 124).

Devido à permanência e a penetração portuguesa na África, os africanos incorporaram alguns elementos culturais da cultura lusitana, levando para o novo mundo uma cultura africana já “influenciada” pela cultura portuguesa. Embora o grau de influência variasse, em algum momento este contato possibilitou a origem de novas práticas culturais no Novo Mundo.

Ao contrário deles, seriam aqueles semelhantes aos cem ou mais subordinados que acompanharam Dembo Gombea-Moqueama ao Brasil. Feitos prisioneiros em 1790 e algemados como punição pelos insultos contra os portugueses eles foram exilados em Pernambuco. Levavam consigo práticas culturais que eram mais africanas, mas com alguns elementos portugueses. Como a cultura afro-lusitana mudou-se para o interior da Angola e Benguela por meio de agentes portugueses, afro-lusitanos e africanos, os escravizados vindos do interior trariam não somente a cultura de seus respectivos grupos étnicos, mas também vários elementos da cultura afro-lusitana (HEYWOOD, 2010, p. 124).

A grande variedade de etnias e as diferentes origens das mesmas no território africano caracterizam os níveis de influência da cultura lusitana devido ao grau de contato com a mesma. Assim os africanos já chegaram à colônia influenciados por certas práticas religiosas, um cristianismo africano, ou com costumes portugueses e práticas culturais portuguesas já desenvolvidas no continente africano (SOUZA, 2006).

Este conhecimento prévio da cultura lusitana, ou no caso, a formação de uma cultura afro-lusitana possibilitou aos escravos desenvolverem práticas culturais específicas e manter parte da sua cultura, mitos e crenças em meio às novas condições impostas pela escravidão (THORNTON, 2010).

Os escravos trazidos para o Brasil eram oriundos de diversas regiões da África e trouxeram a hierarquia dos reis negros, que vinham para o Brasil e mantinham as diversas maneiras de expressar a cultura da região que permanecia viva na memória do seu povo, para que de algum modo pudessem resistir frente à opressão exercida pelos seus proprietários (PAPALI *et al*, 2008, p 04).

Boa parte dos elementos culturais trazidos da África sofreu um processo de ressignificação, pois o novo continente não oferecia grandes possibilidades e nem sempre indivíduos da mesma etnia permaneciam juntos. Assim certas noções da cultura tribal perderam força ou foram incorporados por outras etnias, perdendo parte do significado

original e se adaptando à nova realidade, onde a convivência com etnias distintas passou a ser comum (HEYWOOD, 2010).

Durante o século XVIII, os africanos que faziam parte da cultura afro-lusitana em desenvolvimento, e que eram vendidos como escravos, levaram elementos dessa cultura para as fazendas, minas e centros urbanos da América. A cultura crioula que emergiu entre as sociedades escravistas nas Américas tinha antes raízes profundas na África Central. Essa contribuição centro-africana foi especialmente dominante entre os séculos XVIII e XIX, quando povos dessas regiões representavam significativa maioria dos escravizados que vieram para as Américas (HEYWOOD, 2010, p. 122).

A grande quantidade de centro-africanos veio a influenciar a cultura crioula do período, mas cabe ressaltar que foi somente no Novo Mundo que os africanos começaram a partilhar uma cultura e se tornaram uma comunidade (SOUZA, 2006).

Eles trouxeram consigo informações, conhecimentos e crenças, mas não havia condições materiais e humanas para que reconstituíssem suas sociedades nas Américas. Assim, tiveram que se reorganizar e criar as instituições que respondessem às necessidades da vida cotidiana, sob as limitadas condições impostas pela escravidão (SOUZA, 2006, p.152).

A partir do momento que chegam ao Novo Mundo e começam a se relacionar com seus irmãos de cor, inicia-se a formação de uma nova cultura com novas festas, mitos, músicas e danças.

Arrancados de suas comunidades de afinidades e de parentesco, patronos e clientes, amigos e família, vizinhança e parceiros comerciais, colocavam uma intensa energia para encontrar lugares de respeito e dignidade entre outros africanos (MILLER, 2010, p. 71).

Surgiram novas formas de ver e pensar a sociedade sob a ótica de um mundo escravizado com seus próprios meios de garantir um espaço para celebrar a África e os rituais criados em território nacional. Embora houvesse grande resistência por parte da sociedade em geral, dos senhores de escravos e da Igreja, a comunidade negra conseguiu seu espaço de celebração (MILLER, 2010).

Devido a essa busca por estabelecer relações os africanos conquistaram, mesmo que mínimo, um espaço e criaram várias manifestações culturais, presentes na atualidade e que influenciaram a sociedade mesmo após o término da escravidão.

Dessa maneira, integraram as irmandades católicas, praticaram o islamismo e o candomblé e reuniram-se em banquetes e capoeiras. Com isso os africanos influenciaram profundamente a sociedade brasileira e deixaram contribuições

importantes para o que chamamos hoje de cultura afro-brasileira (MATTOS, 2011, p. 155).

Entre os vários elementos que os africanos trouxeram consigo, além do contato com os portugueses, em menor ou maior grau, elementos da vida cotidiana também se mostraram presentes, danças, música, instrumentos, etc...

A linguagem é um dos aspectos mais evidentes da contribuição cultural dos africanos trazidos para o Novo Mundo. Mas nem de longe é o único. Houve diversos aportes civilizatórios da África para o Brasil, e algumas regiões foram especialmente relevantes neste processo, como é o caso de Angola. Práticas religiosas, conhecimentos técnicos agrícolas e de mineração, valores sociais, costumes da vida cotidiana e hábitos de alimentação, entre outros elementos, fizeram parte da bagagem cultural que os escravizados trouxeram para a formação de nosso país (LIMA, 2009, p. 11)

Esta bagagem muito diversificada devido à quantidade de etnias vindas da África formou grupos com características diferentes, mas que apresentavam a mesma nostalgia em relação à África, o desejo de rememorar sua cultura e seus mitos dentro dos limites que lhes eram impostos. Através desta junção de diferentes elementos e momentos culturais, foi se construindo uma cultura afro-brasileira que rememora a ancestralidade dos escravizados que habitaram o Brasil.

3.2 O espaço para celebração: as Irmandades de Homens Pretos

Vindos da África e com seus vínculos sociais e culturais esfaqueados, as diversas etnias de africanos buscaram reconstruir minimamente seus laços com aqueles que estavam no Novo Mundo, através desta união eles buscaram manter uma identidade, mesmo havendo a presença de diferentes etnias (MILLER, 2010).

Perdidos os antigos padrões de identidade que existiam na África, o negro afro-brasileiro sentiu-se compelido a iniciar a aventura de construir para si uma nova identidade cultural, adaptando-a a própria cultura colonial. Com isso iriam surgir novos padrões religiosos, diversificadas alternativas sincréticas, uma nova arte e uma nova música, e tantas outras contribuições que já não são propriamente africanas. Daí que não se pode falar propriamente de uma componente cultural africana de nossa sociedade, mas sim de uma componente afro-brasileira, inauguradora de novas especificidades (BARROS, 2009, p. 48).

A partir do momento em que os escravizados iniciam o processo de construção de suas redes sociais no Novo Mundo, sua cultura se modifica, devido à mistura entre as etnias e a

falta de suporte material, cultural e social para reproduzir seus elementos culturais originais. Neste novo ambiente surge uma nova identidade em função do sistema e das limitações em que tais indivíduos se encontram, mas as limitações da escravidão não impedem completamente a reorganização dos indivíduos em novas redes e a busca por rememorar seu passado.

Um dos identificadores da identidade étnica seria que ela se orienta pelo passado, devendo notar-se que pode ser mantida mesmo em situações de transformações culturais decorrentes dos contatos entre os grupos sociais, pois o que a sustém não é a imutabilidade dos caracteres culturais e sim a fidelidade aos acontecimentos fundadores da história do grupo, reais ou míticos, antigos ou recentemente criados, mas aceitos como base de uma história comum (POUTIGNAT; STREIFF-FENART apud SOUZA, 2006, p. 142).

Diante dessa identificação com um passado comum e a busca por recriar suas comunidades, os escravos foram se reunindo e formando pequenos grupos de solidariedade, muitos destes grupos eram associados à Igreja e deram origem às Irmandades de Homens Pretos. Inicialmente estimuladas pela Igreja, tais congregações eram uma forma de catequizar os escravizados e mantê-los sob a custódia da Igreja (REIS, 1991). “Com origem na Europa medieval, as irmandades foram criadas com dois objetivos principais, o de devoção, propagando a doutrina católica, e o de caridade, dando assistência aos associados e seus familiares” (MATTOS, 2011, p. 163). Os africanos se apropriaram destas estruturas sociais que seriam as Confrarias e as utilizavam como forma de garantir um espaço para celebrar seus ritos, desde que dentro dos padrões que a Igreja e a sociedade impunham.

A organização de africanos e seus descendentes em irmandades leigas foi um dos padrões sociais comuns à vasta região que constitui o universo de relações escravistas e coloniais em torno do oceano Atlântico (SOUZA, 2006, p. 162).

As irmandades se tornaram o espaço de execução das celebrações dos africanos e seus descendentes, um espaço delimitado pela Igreja e pelo regime escravista que possibilitava celebrar as crenças e elementos culturais que nem sempre eram bem vistos pela sociedade.

A escravidão de certa forma delimitou os espaços possíveis de serem ocupados por esses africanos. A partir da condição social e da convivência com outros grupos foi possível criar novas formas de se expressar culturalmente. Por isso, as irmandades são tão importantes quanto qualquer outra forma de expressão, pois permitiram o encontro de africanos que queriam manifestar aquelas que se tornaram também as suas crenças e compartilhar as suas visões de mundo (MATTOS, 2011, p. 167).

Embora houvesse delimitação para as práticas culturais africanas, ainda houve a possibilidade de rememorar a cultura e os hábitos vindos da África, mesmo que em pequena

escala. Deve-se lembrar que os africanos já conheciam o cristianismo e alguns elementos culturais portugueses e que mesmo apresentando algumas diferenças, tais práticas já faziam parte do imaginário cultural destes indivíduos.

Muitos africanos, sobretudo da região Congo-Angola, tiveram o primeiro contato com as irmandades ainda na África, pois conheciam a doutrina católica por conta da conversão de alguns reinos ao catolicismo e pela catequese promovida por missionários, mercadores e colonos. As irmandades negras, em especial as de Nossa Senhora do Rosário, tiveram um papel importante na propagação do catolicismo na África Centro-Occidental (MATTOS, 2011, p. 167-168).

Essas influências do catolicismo aprendido na África permaneceram no Brasil e deixaram características marcantes na forma como os rituais eram executados. A presença de música e dança, a percussão, utilização de canções em línguas nativas e muitas vezes referências aos antepassados ou aos espíritos da natureza. Essas influências se mostraram presentes em práticas como a Coroação de Reis Negros, realizada no dia da festa do Santo padroeiro da capela onde ficava a Irmandade, normalmente Santos negros como São Benedito, Santa Ifigênia e Nossa Senhora do Rosário (SOUZA, 2006). Neste sentido supõem-se que:

A ligação entre Santos pretos e homens pretos seja algo natural, fruto de uma identificação quase que necessária. No entanto, o que nos parece corriqueiro hoje fazia parte, no período colonial, de uma estratégia da Igreja Católica no sentido de tornar cristãos os escravos africanos e seus descendentes. Mais ainda, discipliná-los para encarar a escravidão. Não seria exagero dizer que o reforço do incentivo às devoções foi um elemento fundamental da política oficial de evangelização (OLIVEIRA, 2009, p. 31)¹⁰.

A cor da pele, juntamente com a situação de escravizado, identificava o negro com o trabalho braçal e submisso, mas com a irmandade os escravos, negros forros ou pardos conseguem um lugar em meio à sociedade e os Santos pretos legitimavam este lugar, pois possuíam a mesma cor de pele e eram reconhecidos socialmente como exemplos cristãos (ABREU, 2009). Contudo, a identificação com tais Santos não se deu somente pela cor da pele, mas em muitos casos, pelos exemplos de vida e milagres a eles atribuídos, assim como o reconhecimento de que um homem de cor poderia ser Santo e aceito socialmente pelos brancos. Os Santos tornaram-se o refúgio para a expressão da fé das crenças dos escravizados (OLIVEIRA, 2009). A cor pode ser entendida como um dos elementos de identificação, mas

¹⁰ A Igreja desenvolveu amplas campanhas divulgando a vida de diversos Santos negros, publicando livretos de vidas de Santos e instruindo os párocos a usá-los para catequizar os escravos, em muitos casos, os livros de vidas de Santos chegavam às comunidades negras antes mesmo das missas ou dos párocos, pois também era do interesse dos senhores, manter os cativos sobre controle por meio da fé (OLIVEIRA, 2009).

não o único, havendo a necessidade de se identificar com o Santo, sua vida, milagres e os próprios anseios dos devotos.

Convém destacar ainda, que a cor da pele também faz referência a outro universo, o lugar social do negro.

Deve-se atentar para o discurso em relação à cor. Ser “preto”, na sociedade colonial, designava, além da cor da pele, um lugar social que indicava uma proximidade maior com a esfera do trabalho e a ascendência africana. Geralmente, o termo preto designava o escravo africano. Não só os escravos, mas também os libertos com recente passado escravo eram incluídos na categoria de pretos, os chamados “pretos forros”. Santo preto, neste sentido, identifica um grupo de fiéis, para os quais era idealizado como modelo de vida (OLIVEIRA, 2009, p. 37).

Marcados pela cor da pele e por sua situação de escravizado, os africanos viram nas irmandades leigas a oportunidade de reconhecimento como membros de uma sociedade.

Assim sendo, “na sua função de legitimadora da ordem social, a Igreja não descuidou de apresentar aos negros modelos de santidade que exemplificassem o cultivo das virtudes cristãs e obediência ao poder” (OLIVEIRA, 2009, p. 32). Através do culto aos Santos era permitido aos escravizados festejar e louvar, tendo assim um dia de descanso, muitas vezes visto com desconfiança pela sociedade, que via no agrupamento de escravos a possibilidade de rebeliões. No entanto, estes cultos aos Santos traziam maiores benefícios, pois permitiam aos escravos ter o mínimo de assistência e solidariedade entre si, devido à política das Irmandades, que muitas vezes recebiam auxílio dos senhores de escravos (LARA, 2002).

Os Santos tornaram-se grandes aliados da Igreja para atrair novos devotos, pois eram representações de pessoas comuns, por isso mais próximas dos fiéis e, principalmente obedientes a Deus e ao poder clerical. Nomeando e protegendo diversos lugarejos, suas imagens chegaram às localidades mais distantes, muitas vezes antes dos próprios padres. Contando e estimulando o conhecimento sobre a vida dos Santos, a Igreja transmitia aos fiéis os ensinamentos que deveriam ser imitados por escravos que, em geral, traziam outras crenças de sua terra de origem, muito diferentes das que preconizava a fé católica (OLIVEIRA, 2009, p. 31).

Com o culto aos Santos a Igreja pretendia eliminar as influências do cristianismo africano e mesmo das diferentes formas de culto trazidas da África. Assim as irmandades vinculadas ao culto a um Santo padroeiro possibilitavam maior contato com a doutrina católica.

Convém ressaltar que as irmandades existiram não somente no Brasil, mas sua disseminação iniciou-se em Portugal, onde também existiam celebrações escravas e posteriormente chegou ao Brasil, com características específicas (REIS, 1991).

Fossem associações leigas de negros, brancos ou pardos, as irmandades eram vistas pelos administradores coloniais e senhores de escravos como peças importantes do sistema de imposição da ordem social, e de certo cumpriam eficientemente a função de fornecer a administração colonial a perene aparência de conciliação entre os vários grupos sociais, cada qual encontrando um lugar que lhe era permitido dentro dos limites da hierarquia colonial imposta (BARROS, 2009, p. 115).

Assim sobre o controle da Igreja que utilizava os Santos como forma de cativar fiéis e como instituições que deveriam ser aprovadas, as irmandades poderiam ser controladas e cumpriam seu papel social na legitimação do poderio senhorial e clerical. Para que a existência delas fosse possível havia uma série de requisitos que deveriam ser aprovados pela Igreja, “Para que uma confraria funcionasse, precisava encontrar igreja que a acolhesse, ou construir a sua, e ter aprovado seu estatuto ou compromisso pelas autoridades eclesiásticas” (REIS, 1991, p. 49). O compromisso é uma “espécie de estatuto que continha as normas básicas de funcionamento da instituição” (MARTINS, 2009, p. 21). As congregações apresentavam estatutos ou compromissos de acordo com a etnia que a regia, em alguns casos algumas etnias eram proibidas de assumir cargos de chefia ou entrar na irmandade. As particularidades e as leis de gestão de cada uma delas estavam presentes no estatuto, documento que após ser aprovado pelo poder eclesiástico, entrava em vigor legalizando a confraria (PONTES, 2008).

Os estatutos de todas as associações amparavam-se num modelo de formato quase padronizado. Estes documentos estabeleciam a data de eleição da mesa diretora, a função de cada um na hierarquia da organização, as regras a serem obedecidas, os dias e as festas dedicadas aos Santos devotos e as obrigações dos irmãos para com os membros da fraternidade – fossem eles vivos ou mortos – além das condições de contratação do capelão e os motivos para sua exoneração (PONTES, 2008, p. 19).

Com o estatuto e as normas estabelecidas e aceitas pela Igreja a Irmandade estava apta a realizar suas festas, as quais normalmente eram em homenagem a um Santo padroeiro. Nestes dias de festa, a missa, a procissão e em muitos casos os batuques e coroações de reis negros faziam parte do programa festivo (ABREU, 2009). No entanto, para efetivar as festas e as demais atividades da confraria, havia a necessidade de administradores responsáveis pela organização e controle financeiro.

A administração de cada confraria ficava a cargo de uma mesa, presidida por juízes, presidentes, provedores ou priores – a denominação variava - é composta por escrivães, tesoureiros, procuradores, consultores, mordomos, que desenvolviam diversas tarefas: convocação e direção de reuniões, arrecadação de fundos, guarda dos livros e bens da confraria, visitas de assistência aos irmãos necessitados, organização de funerais, loterias e outras atividades (REIS, 1991, p. 50).

Através da administração da irmandade e da arrecadação de fundos, os negros que dela faziam parte tinham direito a auxílio em diversas situações.

Cabia à família de irmãos oferecer a seus membros além de um espaço de comunhão e identidade, socorro nas horas de necessidades, apoio para a conquista da alforria, meios de protesto contra os abusos senhoriais e, sobretudo rituais fúnebres dignos (REIS, 1991, p. 55).

Embora a irmandade tivesse uma série de benefícios a oferecer, cabe ressaltar que, tais benefícios possuíam custos, assim a confraria deveria ter uma fonte de renda para cumprir com as atividades estabelecidas em seu estatuto.

As irmandades não trabalhavam de graça por seus membros. Estes as sustentavam por meio de jóias de entrada, anuidades, esmolas coletadas periodicamente, loterias, rendas de propriedades e legados em testamento. Os recursos auferidos destas várias fontes eram gastos nas obrigações para com os irmãos e em caridade política; na construção, reforma e manutenção de suas igrejas, asilos, hospitais e cemitérios; na compra de objetos do culto, como imagens, roupas, bandeiras, insígnias; na folha de pagamento de capitães, sacristãos, funcionários; e, não pouco, nas despesas com as festas anuais (REIS, 1991, p. 59).

Além de tais direitos, havia ainda o reconhecimento do poder político de quem gerenciava a confraria, os responsáveis possuíam autoridade perante os demais membros e perante a sociedade, poder este limitado, mas que de certa forma era percebido e respeitado pela sociedade (PONTES, 2008).

As chamadas irmandades de negros, por exemplo, apresentavam-se como estruturas bastante úteis que cortavam transversalmente a população afro e afrodescendentes do mundo colonial. Análogas às confrarias medievais no que se refere ao fato de que acomodavam grupos de indivíduos em quadros auxiliares de sociabilidade e solidariedade, as irmandades da modernidade escravista-colonial não organizavam apenas os negros, mas também os pardos, brancos pobres, brancos abastados, cada quais em seu próprios compartimento social (BARROS, 2009, p. 115).

Com uma sociedade marcada por posições sociais rígidas e bem definidas, as confrarias possibilitavam aos diversos sujeitos do Brasil Colonial a interação com seus pares, brancos, pardos e negros, cada qual em sua congregação, ou em alguns casos era permitida a participação de brancos e pardos em irmandades de homens pretos (REIS, 1991).

Outro fator que convém ressaltar é a incorporação do catolicismo por parte dos escravizados, embora muitos já conhecessem o catolicismo na África, restam ainda algumas dúvidas do processo de incorporação do mesmo. Souza (2006) destaca que esse processo se deu devido às semelhanças entre os cultos religiosos e que esta semelhança possibilitou uma

junção entre ambas as manifestações ainda na África. Os negros já traziam consigo formas de interpretar os cultos católicos.

Também tentando explicar a adesão de africanos ao cristianismo, Saunders entende que a sua conversão e incorporação às irmandades leigas, além de serem formas pelas quais se integravam à sociedade portuguesa, eram facilitadas por algumas feições comuns às religiões africanas e à católica, como o hábito de rezar em conjunto, o culto aos Santos (que podiam ser identificados a espíritos e deuses secundários de religiões africanas), a condução de ritos por um sacerdote e as procissões com danças. Diz ainda, que até mesmo a crença em demônios e bruxaria podia ser facilmente entendida pelos africanos. Entretanto, destaca que talvez o principal fator que levava à conversão era que esta era a chave da aceitação social (SANDERS apud SOUZA, 2006, p. 161).

Estes elementos de fato contribuíram para a adesão ao catolicismo, mas convém lembrar que mesmo se tornando católicos, muitos dos rituais e festas realizados nas irmandades traziam traços marcantes de noções religiosas e culturais africanas. “a estruturação do culto pelos negros nem sempre seguiu os rigores recomendados pela Igreja, principalmente no que diz respeito à mescla entre as tradições religiosas católicas e aquelas de origem africana” (OLIVEIRA, 2009, p. 36-37).

Esta junção de tradições cristãs e pagãs não era bem vista pela Igreja e também pelas autoridades governamentais, que em certos momentos chegou a proibir as festas de padroeiros em função da aglomeração de negros (SOUZA, 2006).

Embora houvesse algumas restrições às atividades das confrarias, as festas e celebrações continuaram. Cada uma realizava suas festas de acordo com o Santo padroeiro, festas estas que estavam presentes de norte a sul do território brasileiro (CASCUDO, 2002). Tal variedade não se explica somente devido ao grande número de Santos padroeiros, mas também devido às etnias que formavam as congregações.

As irmandades de africanos se subdividiam de acordo com as etnias de origem, havendo, por exemplo, as de angolanos, jejes e nagôs. Imaginadas como veículo de acomodação e domesticação do espírito africano, elas na verdade funcionavam como meio de afirmação cultural. Do ponto de vista das classes dirigentes, isso foi interessante no sentido de manter as rivalidades étnicas entre os negros, impedir-lhes a uniformização ideológica, que poderia levar a um controle social mais rígido. Com o passar do tempo as irmandades serviram até como espaço de alianças interétnicas, ou pelo menos como canal de administração das diferenças étnicas na comunidade negra (REIS, 1991, p. 55).

Fica evidente que as confrarias eram muito mais do que simples instituições religiosas que serviam para propagar a fé e promover o controle sobre os escravizados. “As irmandades se constituíram a partir da necessidade de aliar a religiosidade a objetivos beneficentes e de ajuda mútua, não havendo distinção entre interesses religiosos ou sociais” (PONTES, 2008, p.

17). Desta forma era possível aliar elementos culturais e religiosos que permeavam as celebrações e comemorações desenvolvidas no centro das irmandades.

Nas celebrações das confrarias negras, o sagrado e o profano frequentemente se justapunham e às vezes se entrelaçavam. Além de procissões e missas, a festa se fazia de comilanças, mascaradas, e elaboradas cerimônias, não mencionadas nos compromissos, em que se entronizavam reis e rainhas negros devidamente aparatados com vestes e insígnias reais. Esses monarcas fictícios ocupavam cargos meramente cerimoniais, como se as irmandades fossem uma espécie de monarquia parlamentar (REIS, 1991, p. 62).

Estas comemorações eram bastante comuns nas irmandades e se tornaram uma tradição, as festas com abundância de comida e bebida, juntamente com a coroação de um rei do congo e o desfile de sua corte lembrava a cultura e as tradições trazidas da África, músicas cantadas na língua nativa e sons criados através de tambores marcavam tais celebrações que se espalharam pelo território brasileiro (SOUZA, 2006).

A mais antiga dessas dramatizações de origem africana, acompanhada de sons de percussão e danças, é a da coroação de Reis do Congo, realizada no âmbito das confrarias de Nossa Senhora do Rosário e que, antes de firmar uma tradição ligada à história dos escravos e seus descendentes crioulos no Brasil, constituiu a mais antiga criação cultural dos africanos subequatoriais no próprio território de Portugal, a partir de meados do século XV (TINHORÃO, 2008, p. 107).

Ocorrendo em vários locais com a presença de africanos, tanto na América Portuguesa quanto na Espanhola, tais coroações relembavam a grandeza do reino do Congo, bem como representavam uma forma de manter viva sua história e memória (SOUZA, 2006). A celebração de reis do congo ocorria normalmente uma vez por ano e deu origem a diferentes rituais, as embaixadas, as danças dramáticas e os cortejos de reis. Todos rememorando a história do Congo, mas de forma diferente, visto que o ritual apresenta variações em sua execução (CASCUDO, 2002).

Embora possuíssem diferenças marcantes, em muitos casos, havia semelhanças, uma delas é o poder que o rei do Congo possuía perante a comunidade, e, dentro da própria irmandade, onde desempenhava algumas funções específicas.

Era evidente que os reis das irmandades tinham um entendimento do seu poder local e temporal como líderes da população negra. Também desempenharam papel importante no complexo religioso e místico presentes nas irmandades (KIDDY, 2010, p. 180).

Tais coroações não eram bem vistas, já que rememoravam a africanidade que a Igreja desejava extinguir. “As atitudes dos poderes diante dessas manifestações afro-católicas oscilava entre a repressão e a permissão” (REIS, 1991, p. 64).

Embora as repressões existissem ainda houve a permanência de muitas destas celebrações que sobreviveram ao tempo e à tentativa do poder eclesiástico e governamental de proibi-las. Elas eram muito mais do que a lembrança de um passado africano e representavam os anseios de uma cultura escrava e a tentativa de burlar a ordem social que lhes era imposta (REIS, 2002).

Porém, se o extraordinário dessas celebrações vazava para o cotidiano, elas representavam sobretudo uma fuga da vida diária por meio de rituais de inversão simbólica da ordem social, espécie de protocarnaval negro, em que, aproveitando a fórmula de Turner, “o fraco encena a fantasia da superioridade estrutural”. Os reinados negros podem ter representado lembranças diretas da África (REIS, 1991, p. 66).

Estes reinados, posteriormente conhecidos como Congos, Congadas e moçambiques mantêm viva uma cultura africana que relembra a grandiosidade do reino do Congo e seus soberanos, assim como relembram a rainha Njinga, que representou a resistência aos portugueses. Tais coroações e encenações que nasceram no âmbito das irmandades de homens pretos são símbolo da ancestralidade africana.

3.3 Coroações de reis negros

As festas de coroações de reis negros deram origem a diversas manifestações festivas conhecidas como Congadas, congos e congados (CASCUDO, 2002). Tais celebrações apresentam características específicas, dependendo do lugar onde são encenadas. “Existindo comprovadamente desde o início do século XVII, ganhando força no século XVIII, mudando de feições no século XIX e ocorrendo ainda hoje em várias localidades brasileiras” (SOUZA, 2006, p.179).

As eleições de reis negros e as festas que celebravam estas eleições, criadas a partir do encontro entre culturas africanas e a cultura ibérica, e aceitas pelos senhores e agentes administrativos, foram um dos meios encontrados por grupos de escravos, forros e negros livres de se organizarem em comunidades, de alguma forma integradas à sociedade escravista. Nelas estavam presentes tradições comuns a todo o mundo banto, eventos da história de alguns povos específicos que foram incorporados como símbolos de africanidade e elementos da sociedade portuguesa, reinterpretados à moda dos africanos e seus descendentes (SOUZA, 2006, p. 155).

Estas festas marcam a presença de uma cultura africana que se mantém no cotidiano das comunidades que fazem parte da encenação da Congada. A busca por manter uma

identidade étnica deu origem a tais festas que relembram parte da vida no continente africano, sua língua, músicas e batuques.

Os Congos ou Congadas são folguedos que comumente aparecem na forma de préstimos (cortejos), onde os participantes, cantando e dançando, em festas religiosas ou profanas, homenageiam, de forma especial, São Benedito. Muitos destes folguedos cumprem também um papel auxiliar no catolicismo popular, ajudando tantos os devotos a cumprir suas promessas (SANTOS, 2006, p. 04)

Esses cortejos eram realizados nas festas em homenagem aos Santos padroeiros, festas estas organizadas pelas confrarias. “Entre as irmandades mais importantes, podem-se citar a de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, a de Santa Ifigênia e Santo Elesbão e a de São Benedito” (SILVA, 2007, p. 04).

Tais festas estavam ligadas à cultura africana, pois nesses momentos os negros que faziam parte das congregações podiam, mesmo que minimamente, rememorar sua ancestralidade e cultura. “As Congadas são manifestações das práticas culturais religiosas das populações negras. Elas foram permitidas pelos representantes da Igreja católica no período do Brasil colonial, porque eram organizadas pelos negros das irmandades religiosas” (SILVA, 2007, p. 07). Em cada confraria e em cada região onde era encenada, a Congada assume características específicas, mas ainda assim, havia elementos comuns entre tais encenações, o que lhes confere o nome genérico de Congada.

Os congos, um bailado tradicional, com entretrecho dramático, misturava tradições africanas e elementos de bailados e representações populares luso-espanholas. Aí fundidos encontram-se o costume africano dos cortejos, a celebração das lutas contra os mouros e elementos da vida marítima. Ocorriam sempre quando da coroação do rei Congo e realizavam-se pela época do Natal e de Reis (DEL PRIORI, 2000, p. 56).

A variedade de elementos como salienta Del Priori, bem como a data em específico e os componentes religiosos e africanos, conferem à celebração um caráter único, devido à junção de crenças ancestrais africanas e os novos elementos culturais adquiridos e adaptados à realidade da escravidão. A Congada:

Trata-se de um desfile ou procissão que reúne elementos das tradições tribais de Angola e do Congo, com influências ibéricas no que se refere à religiosidade. Esse fenômeno cultural é conhecido como sincretismo religioso: entidades dos cultos africanos eram identificadas aos Santos do catolicismo, Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Ifigênia. Assim, a Igreja, as autoridades e os senhores de engenho em geral aceitavam ou prestigiavam a solenidade (SILVA, 2008, p. 12).

Embora a Congada seja uma festa de cunho religioso ela traz consigo uma série de elementos africanos, como a dança, a música e os instrumentos de origem africana, que fazem parte da manifestação. Ela simulava a disputa de poder entre negros e brancos, negros e índios e até mesmo a luta entre negros católicos e pagãos. Esta variedade de elementos representava as relações entre o colonizado e o colonizador, que ao permitir que a festividade se realizasse, também impunha algumas regras para que as danças e coreografias não fossem representações das revoltas escravas (REIS, 2002; SANTOS, 2006; SILVA, 2008).

Essas festas nem sempre eram bem vistas, a abundância de bebida e comida, assim como a grande quantidade de escravos reunidos causava tumulto e muitas vezes ocorriam brigas (SOUZA, 2006). O festejo era vivido de diferentes formas e com diferentes objetivos.

Era uma oportunidade para a celebração de valores culturais trazidos pelos africanos e de outros aqui criados. Servia para preencher as poucas horas de folga ou para acolher os que fugiam das horas de trabalho. A partir e em torno dela, muita coisa se tornava possível, rituais de identidade étnica, reunião solidária de escravos e libertos, competição e conflito entre os festeiros, ensaios para levantes contra os brancos (REIS, 2002, p.101).

Devido ao medo de revoltas e as insurreições de escravos que ocorriam em algumas manifestações festivas, e a falta de controle das autoridades locais, ocasionou a proibição da festa em diferentes momentos e localidades (REIS, 2002). Deve-se levar em consideração que as “revoltas de pequeno alcance sempre marcaram a história da escravidão no Brasil” (HARRIS, 2010, p. 143), assim as autoridades passaram a tomar precauções, uma delas era diminuir as festividades escravas, para reduzir a aglomeração de negros. Por exemplo, “em 1720, o governador da capitania de Minas Gerais e São Paulo, conde Assumar, também baniu a coroação de reis e rainhas negros. Apresentou uma proclamação condenando esses atos em festejos religiosos” (KIDDY, 2010, p. 173).

Como a população de escravizados e negros livres cresceu, as autoridades governamentais começaram a sentir a ameaça de possíveis rebeliões. A aparente independência de negros nas irmandades, que elegiam reis e rainhas, irritava essas autoridades. Temendo que a nomeação de líderes levasse a rebeliões, governos locais tentaram banir essa coroação. Em Salvador, no ano de 1728, um decreto declarou ilegal a coroação durante os festejos do rosário (KIDDY, 2010, p. 173).

Mesmo com as proibições as coroações de reis negros continuaram presentes nas festas religiosas, em função do descumprimento da proibição muitos governos locais tomaram providências drásticas, muitas vezes prendendo aqueles que participavam da coroação (SOUZA, 2006).

A segunda metade do século XVIII trouxe novas restrições à nomeação de reis e rainhas nas irmandades, desta vez vindas da metrópole. [...] O marquês de Pombal, [...] removeu o poder das autoridades de igrejas locais e organizações leigas e colocou-os nas mãos do Estado de Lisboa. Ordenou que todos os compromissos (incorporando estatutos), que com frequência incluíam cláusulas com nomeação de reis e rainhas, deveriam ser enviadas a Lisboa para serem aprovadas pela Mesa da Consciência e Ordem (a ala do governo que fiscalizava as atividades da Igreja). Entre outras reformas, sua lei proibia a coroação de reis e rainhas nas irmandades negras (KIDDY, 2010, p. 175).

Apesar da resistência em manter as festividades e a coroação de reis negros, muitas irmandades já não conseguiam encenar as celebrações devido a grande repressão das autoridades e também pela falta de recursos, cada vez mais escassos. A Igreja juntamente com o Estado cerceavam cada vez mais as festas impedindo e reprimindo as reuniões de africanos (REIS, 2002).

Laura de Melo e Souza (2006) citando Stuart Schwartz diz que à medida que cresciam as rebeliões “as autoridades coloniais e os senhores buscaram cada vez mais restringir, controlar ou eliminar as expressões culturais que unissem os escravos, especialmente aquelas abertamente africanas” (SCHWARTZ apud SOUZA, 2006, p.244).

A partir do momento em que o Estado e a Igreja iniciam o processo de restrição às festividades africanas, muitas das irmandades leigas deixam de encenar suas celebrações, essas proibições dificultaram o processo de permanência desta manifestação cultural, que assumiu diferentes características em decorrência do tempo e das restrições governamentais.

Assim, mesmo as instituições que não eram abertamente africanas, sendo parte integrante da sociedade colonial, como as corporações de ofícios e as irmandades leigas, foram atingidas pela repressão a partir do início do século XIX. Apesar da maior dificuldade em cercear essas atividades, dada a sua imbricação com as instituições coloniais, as práticas menos ortodoxas realizadas nas irmandades passaram a sofrer proibições, como por exemplo, os atos festivos considerados profanos (SOUZA, 2006, p.244).

Apesar da repressão, convém destacar que muitas irmandades continuaram com seus festejos, criando disputas entre as autoridades e, entre as confrarias e seus membros. Tais disputas eram relacionadas à encenação dos folguedos, que irmandade fazia o festejo mais bonito e farto. Além disso, “as festas atravessavam circuitos políticos que envolviam escravos, senhores e autoridades policiais e políticas” (REIS, 2002, p.113).

Nestes dias de festejo os negros desfilavam com sua corte e as autoridades locais deveriam demonstrar respeito ao rei e sua corte, bem como os párocos que faziam o cerimonial de coroação. O cronista Henry Koster faz algumas observações acerca da festa de congos e a postura dos brancos em relação a ela.

Aos negros do Congo permitiram a eleição do Rei e da Rainha, entre os indivíduos desta nação. Os escolhidos para esses cargos podem ser escravos ou negros livres. Esses soberanos exercem uma espécie de falsa submissão sobre seus vassallos, da qual muitos zombam os brancos, mas é nos dias de festa em que exibem sua superioridade e poder sobre seus companheiros (KOSTER, 1817, p. 354).

A disputa de poder dentro do grupo e a reação de zombaria dos brancos demonstram a posição dos negros e como sua celebração era vista pela sociedade e pelas autoridades. Até mesmo os padres que faziam as coroações zombavam do ritual, Koster relata um episódio que confirma esta relação.

Por fim, Suas Majestades ajoelharam-se ante a grade do altar-mor e a missa começou. Terminado, o novo Rei devia ser coroado, mas o Vigário estava com fome, e desempenhou-se sem muitas cerimônias. Segurou a coroa, na porta da Igreja, o novo soberano apresentou-se e foi mandado ajoelhar, a insígnia lhe foi posta e o Vigário disse: “Agora senhor Rei, vai-te embora” (KOSTER, 1817, p. 355).

As palavras do Vigário e as ações de zombaria revelam os conflitos entre os que fazem parte da celebração e entre aqueles que a assistem sem entender o que ela representa. Embora a corte do congo seja bem vestida em seus dias de festa, seu reinado perdura por um dia, com festa, comida e bebida, porque no restante do tempo, a escravidão prevalece. Tais conflitos, interno e externo eram constantes, em certos momentos ocultados e em outros revelados, eles compunham o contexto de realização das festas.

No contexto ritual, muitas vezes esses conflitos não são mencionados explicitamente pelos indivíduos, embora se saiba, de uma maneira ou de outra, que eles existem. A não verbalização em si já é significativa: trata-se de ocultá-los para marcar a unidade e a coesão de grupos que mostram certos tipos de ritual (ZALUAR, 1983, p. 35).

Apesar de tais conflitos internos e externos, cabe ressaltar que a festa é vista como “tempo de fantasia e de liberdade, de ações burlescas e vivazes, a festa se faz no interior de um território lúdico onde se exprimem igualmente as frustrações, revanches e reivindicações dos vários grupos que compõem uma sociedade” (DEL PRIORI, 2000, p. 09). Desta forma, tais relações influenciam a festa e lhe conferem características específicas. “Esses conflitos, que se pretende suprimir, em certas fases da ação, vêm à tona e são expressos nos interstícios espaciais e temporais de todo procedimento ritual” (ZALUAR, 1983, p. 35-36). Neste sentido,

A festa esteve no âmago desses paradigmas, isto é, permiti-la e reprimi-la passou a significar métodos diferentes de governar uma sociedade escravocrata, métodos que podiam começar no senhor, passando para autoridades policiais, até alcançar governadores, ministros de Estado e o próprio soberano (REIS, 2002, p.113).

Em face a forma como a festa era vista, em diversos momentos, houve um processo de repressão, representava uma cultura africana que tentava se estabelecer e muitas vezes considerada como uma ameaça à sociedade constituída.

Portanto, a coroação de reis negros era mais do que uma festa comum. Era um momento de reconstrução de uma realidade negra, de uma África poderosa. A cerimônia de coroação era a representação da existência de um poder entre os negros, alguém que era reconhecido e tinha as características necessárias para assumir o trono. “A escolha do Rei Congo pelos próprios negros - em uma eleição que era conduzida por eles mesmos – também fortalecia simbolicamente as ideias de uma unidade africana e de uma unidade negra” (BARROS, 2009, p. 121).

O que se via então nestas coroações era a legitimação de um poder fictício para a sociedade, mas para os escravos, havia um novo líder que deveria ser respeitado como tal. “O terno de Congada é uma verdadeira confraria religiosa, seguindo a orientação de um Rei cuja função transcende a de dirigir as danças, evoluções e embaixadas, ele é um líder, um conselheiro” (ARAÚJO, 1978, p. 44).

O poder simbólico detido pelo rei e sua corte, demonstra a importância das relações dentro da irmandade e a construção de uma identidade, mesmo havendo disputas internas entre os irmãos da confraria, ainda existia um elo que identificava os cativos, as memórias do continente africano, memórias que foram conservadas apesar das proibições do Estado escravocrata e da Igreja.

A Congada é sem sombra de dúvida, um ritual que busca manter viva a memória do afrodescendente, que utiliza diversas formas de expressão para conservar uma tradição que permanece por séculos. A multiplicidade de elementos, falas, cantos, indumentária, música e dança, fazem com que a celebração apresente várias linguagens que se complementam formando um espetáculo.

A Congada se compõe de um texto imagético, um texto vocabular e um texto teatral. A Congada está relacionada à comunicação de todas estas linguagens tendo sua própria significação construída por fatores de produção no momento em que acontece e nos momentos em que se preparam seus chapéus, seus fitas, seus adornos, sua espada, seus tambores, seus Santos e santuários, suas ervas santas para benzer, junto com todas as suas crenças, acrescentando ainda a polissemia deste evento, surgindo de todo este universo social e imaginário (SILVA, 2008, p. 12).

Embora as Congadas fossem comuns no território brasileiro e também fora dele, há poucos registros sobre tais práticas. Muitos destes registros são narrativas feitas por viajantes que percorriam a colônia.

A documentação sobre as coroações de reis do Congo, raras tanto para o caso de Portugal quanto do Brasil no século XVII, começa a surgir com mais frequência a partir do século XVIII. A informação do padre Antônio Pires de que em 1552 já existia em Olinda “huma confraria do Rosário” seguir-se-ia a notícia da construção, entre 1662 e 1667, de uma Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos no Recife, o que talvez explique o aparecimento, poucos anos depois (1674-1708), de vários registros de reis dos Angolas, reis dos crioulos, rainhas, juizes, mordomos negros, mulatos, escravos ou forros devidamente anotados nos Livros de Lançamento da mesma Igreja do Rosário (TINHORÃO, 2008, p. 111).

A primeira manifestação da Congada de que se tem registro ocorreu no século XVII, em 1674, mas é a partir do século XVIII que ela se torna mais frequente em espaços públicos.

Embora se tenha registros de apresentações de congos a partir do século XVII, é bem provável que esta prática fosse mantida pelos escravizados em suas senzalas, pois em muitos casos os batuques e festas africanas eram permitidos. De acordo com Cunha (2002), era bastante comum haver disputas para escolher um rei negro, que representava a força e o poder dos reinos africanos. Estas disputas entre os negros era uma forma de manter viva a memória e a raiz cultural africana, pois devido ao catolicismo e à própria escravidão, muitos deles acabavam por perder os costumes e crenças religiosas.

Assim, através da ação de festejar os negros procuravam manter viva a memória de sua terra, suas crenças, ritos e mitos, bem como louvar seu padroeiro protetor.

Neste conjunto de individualidade e coletividade, a Congada representa a tentativa da coletividade, mantendo a tradição da comemoração em homenagem a São Benedito. Assim, busca-se conservar a simbologia do mito, que representa a multiplicidade cultural da festa.

O ritual da Congada traz em si algum contraste em relação ao discurso simbólico atribuído a sua origem africana. Enquanto os passos, instrumentos e aspectos formais lembram o universo da dança africana, a estrutura ritual, as vestimentas, e o conjunto de falas e cantos estão próximos aos autos, danças e cortejos católicos (SILVA, 2008, p. 36).

É possível perceber que a Congada possui várias influências, dentre elas a africana e a católica. No entanto, convém ressaltar que tais influências vêm desde o período colonial, e que com o passar do tempo, os afrodescendentes que fazem parte desta tradição, absorveram alguns dos costumes católicos, o que veio incrementar a riqueza cultural da encenação. Deste modo, pode-se afirmar que a influência portuguesa presente nos trajés vem de longa data.

No período colonial nas transações comerciais luso-africanas, vários produtos eram utilizados, visando adquirir escravos. Dentre os produtos de maior valor comercial estavam os tecidos, ornamentos e presentes de indumentárias prontas, destinadas aos mandatários africanos (SILVA, 2008, p. 42).

É notável que mesmo para os povos da África, as vestimentas portuguesas eram símbolo de poder e prestígio social, assim como uma valiosa moeda de troca, representavam um modo de diferenciação. Dentro deste contexto, Souza (1987) faz referência à indumentária como uma forma de expressão, onde o exotismo torna-se sedutor, e faz com que a posse de um objeto que não pertence a um determinado meio, seja um modo de agregar valor a individualidade, possibilitando a diferenciação perante o coletivo.

O luxo inicial marcava a presença da irmandade no seio de sua comunidade e o poder de seus dirigentes em face dos outros membros e irmãos. Mas esse diálogo de poderes dava lugar ao espaço que esses grupos mulatos e pardos procuravam no interior da sociedade colonial; espaço esse representado pelas imagens que eram capazes de elaborar sobre a sua cultura e a dos outros membros da sociedade. A dança na festa e a fantasia utilizada na procissão revelam em seus detalhes e escolhas as representações que uma cultura fazia sobre a outra, sobre si mesma e sobre a sua disposição de utilizar, por meio do luxo, da ostentação e da fantasia, a festa como seu objeto cultural (DEL PRIORI, 2000, p. 78).

Neste contexto de diferenciação, surge o papel do líder, aquele que comanda, que utiliza objetos exóticos e luxuosos como forma de demonstrar poder e autoridade perante os demais participantes da encenação.

Na Congada percebemos a forte liderança e o papel central de hierarquia exercido pelo Rei (Chico rei) e Rainha (Ginga da Angola), personagens que se tornam símbolo da Congada durante a representação do ato de louvor. Uma das facetas desta estreita ligação hierárquica se dá devido às relações de parentesco, e pela sólida hierarquia dentro e fora do auto, garantindo a manifestação, vínculo e demonstração de identidade própria dos afrodescendentes (SILVA, 2008, p.37).

Tais personagens imitam a Corte Portuguesa na hierarquização do poder e também na forma de vestir-se, mas, além disso, os dois reis, Chico-Rei e a Rainha Ginga, tornaram-se mitos dentro da Congada.

Assim sendo, a mistura de elementos entre culturas diferentes, entre uma cultura dominante e outra dominada causa uma desconfiguração da cultura dominada, que, em alguns casos se vê obrigada a incorporar certos hábitos e costumes. Contudo, este processo pode ser feito de forma pacífica, e, em certos casos, promover o desenvolvimento e enriquecimento de uma determinada cultura (BHABHA, 1998).

Este processo de apropriação de elementos da cultura portuguesa pelos africanos também se dá no Brasil, pois através da desvinculação da cultura africana, os negros passam a incorporar e se identificar com certos aspectos da cultura portuguesa. Embora parte dos escravizados tentasse manter sua tradição, o tempo se encarregava de apagá-las, pois à

distância, o trabalho e as gerações que se seguiam faziam com que parte dos hábitos e costumes se perdesse.

Através da identificação de certos elementos que lembram a cultura africana, os negros conseguiram manter alguns dos seus rituais. Este processo faz com que determinadas manifestações incorporassem diversos elementos distintos, sejam eles pertencentes aos portugueses, africanos ou indígenas (CUNHA, 2002). A mistura de informações culturais apenas enriqueceu as celebrações fazendo com que muitas delas permanecessem até os dias de hoje como representantes de uma cultura nacional.

A junção de elementos possibilitou além do desenvolvimento das Congadas e suas diversas formas de apresentação, o surgimento de um catolicismo popular, uma interpretação cotidiana dos ritos sacros.

Assim, todo o saber popular proveniente das fontes letradas do ensino e dos rituais da Igreja Católica equivale à maioria da Igreja do passado, e reproduz um tipo de oração que apenas se vê entre padres hoje em dia dentro de ocasiões raras. A mesma Igreja que no seu limite mais tradicional engendrou no passado a parte mais elaborada do repertório religioso do rezador popular, hoje age inúmeras vezes proclamando o seu trabalho como uma profanação ou, na melhor hipótese, como coisa do passado (BRANDÃO, 1981, p. 237).

A religiosidade popular cheia de mitos e lendas, crenças e saberes revela o modo como a população se apropria do conhecimento e o adapta a sua realidade. Os saberes populares muito presentes nas encenações da Congada, fazem parte do rito, talvez desde o momento de suas primeiras apresentações. Nesse sentido a Congada é:

o desafio dos pobres, mestiços e negros de celebrar o sagrado a partir de diferentes linguagens. Os devotos do Congo dizem-se católicos, mas as vivências religiosas herdadas de tradições africanas – como formas rituais, cultos aos antepassados e processos específicos de iniciação – torna o congado um sistema religioso que, em alguns momentos, se aproxima do catolicismo, mas em outros se distancia (SALVADOR, 2006, p. 10).

Esta característica de aproximar-se e distanciar-se do catolicismo marca o processo de junção entre a cultura africana e seus mitos e a identificação e louvor aos Santos negros, tal junção deu origem a ritos populares que ganharam força perante a população negra, escravizados e libertos do período colonial. “Ora, o que sustenta o sistema lógico e social do catolicismo popular não é o corpo dos seus especialistas, mas a complexa rede de relações de solidariedade e concorrência que a sua existência torna possível” (BRANDÃO, 1981, p. 242).

O conhecimento das crenças populares e dos ritos da Congada se modifica com o tempo e os sujeitos que dela fazem parte. Mas é um conhecimento que deve ser passado às próximas gerações para que a Congada permaneça.

O saber dos congos não aparece pronto. Dos conguinhos ao rei um terno de congadeiros é um campo de trabalho e de docência religiosa, onde os mestres ensinam enquanto dirigem e os alunos aprendem enquanto obedecem. Mas ter alunos é também fazer rivais. No interior da hierarquia simbolicamente militar (capitão, general, soldados), monárquica (rei e rainha, príncipe, embaixador, secretário), ritual (guias, contraguias, instrumentistas, cantores e dançadores) e burocrática (chefe, diretora) aprender equivale a conquistar conjuntivos de subir de cargo (igual a soldado) a fidalgo e de fidalgo a embaixador. Assim, o ato de ensinar é um ato político a meio caminho entre a necessidade de reprodução de especialistas para os vários encargos de representação ritual e de preservação da ordem do grupo; e a necessidade de controlar os interesses de rivais em ascensão que porventura pretendem provocar a desordem de lutar pela conquista de postos de poder ocupado e superior (BRANDÃO, 1981, p. 245-246).

Já citado anteriormente, os conflitos que permeiam a festa fazem parte de sua construção. No caso da Congada, os conflitos internos se manifestam no desejo de assumir posição de valor perante os demais, gerando uma disputa entre os participantes do grupo, mas embora haja tais disputas, ainda há uma identificação com um mito fundador que mantém uma identidade e auxilia na permanência do grupo.

É a estabilidade deste sistema de relações-posições entre mestres, discípulos e leigos populares, o que garante a integridade do sistema lógico de crenças e o código de práticas religiosas que se perdem da memória do saber e da festa, quando o sistema social do catolicismo popular começa a perder as condições de sua própria reprodução (BRANDÃO, 1981, p. 242).

Embora parte dos saberes referentes ao ritual se perca, as Congadas permaneceram, mesmo que apenas em algumas localidades, apesar da tentativa de proibição. Os escravizados se identificavam com o mito presente na celebração. Neste caso, o mito deve ser entendido como:

A forma de explicar a origem das coisas e do mundo, os acontecimentos da vida ou até mesmo a realidade por meio de histórias sagradas, deuses e heróis que são considerados criaturas sobrenaturais das quais provêm o equilíbrio e a confiança, por meio de nações mágicas e adorações de deuses e objetos tidos como sagrados (VASCONCELOS, 2007, p. 58).

A crença nos mitos fundadores e a junção de diversos elementos culturais proporcionaram a Congada o desenvolvimento de uma simbologia com códigos bem específicos. Símbolos relacionados às disputas de poder, de origem dos reinos do Congo e da Angola e do poderio africano.

De fato, toda simbologia encontrada no congado celebra o passado do negro. Pela memória, o grupo cria laços de identidade, continuidade e aceitabilidade, reforçando a memória coletiva de um povo, de uma nação. A lembrança da mãe-África, simbolicamente representada por reis, chefes, costumes e tradições cria uma comunidade afetiva à qual todos pertencem, constituindo um mesmo grupo, uma mesma memória. É a memória coletiva de um povo: tradições, crenças, costumes, regras de interação, folclore, música, datas, personagens históricos, símbolos e outros diferentes pontos de referência (VASCONCELOS, 2007, p. 56).

Através da encenação da Congada foi construída uma memória coletiva sobre a vida e a cultura africana.

Pela memória, um grupo, como no congado ou reinado, por meio de danças e rituais simbólicos, faz a ressignificação ou representação de uma tradição mítica, dando sentido à realidade e buscando construir sua identidade e sua história (VASCONCELOS, 2007, p. 59).

Nesta busca pela construção da história e das identidades, o ritual assume diferentes configurações em função do tempo e dos interesses do grupo. No entanto, “apesar das diferentes formas de apresentação, a Congada mantém, em sua essência, vários elementos. Mais que um bailado, um componente do folclore brasileiro ou um rito religioso, ela representa o desejo de manter vivas as diferentes identidades culturais” (SALVADOR, 2006, p. 11).

Este universo cultural do qual fazem parte os congadeiros, apresenta suas próprias leis e formas de se adaptar. Assim sendo o:

universo de cultura e religião populares tem a sua lógica própria e produz o seu próprio sistema de articulação da invejável ordem das trocas sociais e simbólicas – entre a solidariedade e o conflito – que o povo inventou do núcleo de seu próprio modo de vida, e cuja máxima utilidade, se é preciso buscar alguma, é saber retraduzir esta ordem, os seus valores e o empenho de seus homens em partir dela para a construção de uma outra, onde uma outra cultura popular escreva, em prosa e verso, em canto e dança, a história e a vida (BRANDÃO, 1981, p. 247).

Esta articulação e a busca pela permanência dos saberes populares faz com que os indivíduos façam parte de uma imensa teia onde é tecida a memória da celebração, cada qual com sua função e papel dentro do grupo, com seus saberes e formas de encenar e com a responsabilidade de manter e transmitir a memória do saber fazer. A Congada se manteve devido a sua “capacidade de adaptação e de incorporação de elementos diversos, é indício da importância que assumiu para as comunidades que as realizavam e da eficácia dos símbolos que articulavam” (SOUZA, 2006, p. 298).

Como rito que relembra o tempo mítico do princípio, o ato primordial da transformação do caos em cosmos pela criação divina, a passagem do indiferenciado para o diferenciado. O mito, comemorado pela festa, seria o modelo exemplar que dá sentido à realidade. A sua representação periódica se ligaria à necessidade de renovação, de restauração momentânea do tempo primordial (SOUZA, 2006, p. 307).

Mais do que uma simples encenação, a Congada está ligada a uma identidade construída dentro das irmandades e que se manteve apesar das proibições e do tempo. A solidariedade presente nas relações entre escravizados e nas confrarias juntamente com o desejo de reviver o passado e uma cultura africana, originou a coroação de reis negros, celebração que adquiriu importância perante a comunidade de afrodescendentes e que permanece como elemento que compõem o passado do escravizado, o presente de seus descendentes e o futuro de uma cultura afro-brasileira.

Desta forma, as diferentes características presentes na mesma celebração marcam uma memória que faz parte da trajetória da celebração, em cada lugar o ritual assume formas diferentes, assim como na Lapa, PR, a congada realizada nesta cidade mostra a trajetória dos escravizados e seus descendentes, bem como a fé da comunidade em São Benedito.

4. OS CONGOS DA LAPA

A Congada da Lapa é uma celebração em homenagem a São Benedito que normalmente ocorre no mês de dezembro. Há variações entre as Congadas apresentadas em diferentes lugares do país. Tais variações estão ligadas aos aspectos culturais de formação do grupo que a encena, bem como a localidade onde é realizada e o Santo que é homenageado.

A Congada da Lapa traz em sua estrutura “préstimos e embaixadas. Reminiscências de bailados guerreiros e reminiscências de lutas e a reminiscências da rainha Njinga, rainha da Angola” (CASCUDO, 1984, p. 242-243). Ela apresenta peculiaridades e características que estão relacionadas à cidade onde é encenada e a São Benedito.

4.1 A Lapa e sua história

A cidade da Lapa é conhecida, sobretudo por um patrimônio cultural expresso na arquitetura portuguesa do século XVIII.

A cidade “está localizada no segundo Planalto Paranaense, na região dos Campos Gerais, a 71 km de Curitiba, na capital do Paraná” (SILVEIRA, 2006, p. 18), sua fundação se deu inicialmente devido ao tropeirismo. Posteriormente as atividades econômicas foram diversificadas, bem como a população que dela faz parte.

No Hemisfério ocidental, o Meridiano de Tordesilhas (1494) proposto pelo Papa Clemente II separava as terras descobertas pelos portugueses e pelos espanhóis no Novo Mundo. Na América do Sul este Meridiano passava por Laguna (SC) e foz do rio Amazonas, reservando para a coroa espanhola a maior parte do continente. Dessa maneira, em consequência da interpretação dada ao tratado do Meridiano de Tordesilhas, todo o território lapaense atual esteve sob a jurisdição espanhola até meados do século XVIII. Não obstante, diversas foram as incursões portuguesas para o oeste, rompendo a linha demarcatória imposta por este tratado (BIGARELLA *et al*, 1997, p. 94).

As várias incursões de bandeirantes pelo hoje chamado Paraná, levou gradativamente a formação de povoados. A “Lapa foi fundada por volta de 1731, às margens da estrada da Mata, que era um trecho do histórico caminho de Sorocaba-Viamão; sua primeira denominação foi Capão Alto” (EL-KHATIB, 1969, p.157). A frequente presença de tropeiros com seus rebanhos possibilitou o surgimento de vários povoados.

Há ainda informações um tanto vagas de que por volta de 1728 já eram numerosos os aglomerados de tropas em caminhada pelos campos lapaenses, tanto que já existia na altura de Porto Amazonas, o registro das tropas que procedia a cobrança

de uma taxa referente ao número de animais das tropas que passavam pelas barrancas do Iguaçu (BIGARELLA *et al*, 1997, p. 96).

Circular pelo rio Iguaçu, implicava em pagar taxas, por isso os tropeiros buscaram outro caminho, mais direto e mais curto, passando pelos campos do povoado da Lapa.

Em 1700 iniciou-se o trânsito de gado entre Curitiba e Rio Grande do Sul. Apesar de não haver registro sobre o ano exato do começo das feiras de Sorocaba, presume-se que os negócios com animais cavалares e o gado, começou no século XVII, sendo que só quando se registrou a Feira de Sorocaba é que se prova o início das negociações de animais naquela feira vacum e equino, entre os anos de 1731 a 1736 (COSTA, 2004, p. 01).

Em função da longa viagem e as pastagens abundantes nos Campos Gerais, essa região se tornou parada obrigatória para os rebanhos se restabelecerem e para os tropeiros descansarem, muitas vezes essas paradas se estendiam por semanas ou meses. “Foi esse caminho que originou várias povoações [...] que eram primitivamente lugares de pouso e currais de descanso ou invernadas de gado” (MARTINS, 1995, p; 109).

A movimentação dos tropeiros na região de Capão Alto tornou-se propícia para o desenvolvimento de estabelecimentos comerciais para atender à demanda que crescia devido ao trânsito de pessoas que percorriam a Estrada da Mata. “Na década de 1770, foram concedidos vários alvarás de licença para o funcionamento de casas comerciais, havendo também, o registro de nove grandes fazendas e doze sítios” (SILVEIRA, 2006, p. 23). Posteriormente “afixaram-se na região, viajantes, agregados e outros, que ergueram casas de pau-a-pique ou de taipa. Existe ainda a possibilidade de que alguns comerciantes e tropeiros tenham se estabelecido também na região” (MACHADO, 2007, p. 98).

O pequeno povoado se desenvolveu em função da intensa atividade dos tropeiros que acampavam ali durante a noite. Com o tempo outras atividades foram surgindo e o povoado transformou-se em uma vila. A vila foi constituída pela atuação de atores sociais diversos, alguns na condição de escravizados e agregados, desempenhando todas as funções necessárias para a manutenção dos sítios e fazendas da região (SILVA, 2007).

Em 1797, o povoado de Capão Alto foi elevado à categoria de Freguesia eclesiástica de Santo Antônio da Lapa, sob jurisdição da Vila de Curitiba, com uma população de 2235 habitantes, sendo 60% brancos e 40% entre pretos e mulatos (COSTA, 2004, p. 07).

Neste período já é notável a população de negros e mulatos que auxiliam “em todas as atividades, incluindo-se as construções arquitetônicas que deram origem à histórica cidade,

para as quais carregavam pedras areníticas nos ombros, extraídas do morro do Monge, ergueram paredes, cavaram poços em pedra” (COSTA, 2004, p. 92). Além dessas atividades, eles também auxiliavam na produção agrícola e outros trabalhos domésticos.

Com o crescimento da freguesia de Santo Antônio da Lapa e a intensificação das atividades comerciais, foi elevada a categoria de Vila.

Em 1806 o comandante das Funções da Freguesia de Stº Antônio da Lapa, o Capitão-mor, Francisco Teixeira Coelho, mandou edificar, um prédio onde seriam instaladas as casas de Câmara e de Cadeia. Nesse mesmo ano o comandante das Funções da Freguesia, acatando petição de moradores, passou procuração ao Coronel José Vaz de Carvalho e ao Capitão José Andrade de Vasconcelos que solicitassem ao Governador da Capitania de São Paulo, a elevação da Freguesia de Santo Antônio da Lapa para a categoria de Vila, cuja petição alegava a circunstância de situar-se a referida Freguesia muito distante da Vila de Curitiba, dificultando os negócios forenses, entre outros. A petição foi requerida em 26 de fevereiro de 1806, cujo despacho favorável aconteceu em 6 de junho de 1806, vindo a ser instalada dia 11 do mesmo mês e ano, recebendo o nome de Vila Nova do Príncipe (COSTA, 2004, p. 07).

Após ser reconhecida como Vila, as atividades econômicas se expandiram. No ano de 1806 “a Vila do Príncipe contava com um total de 2235 habitantes. Pelas listas nominativas de habitantes, contam atividades nos setores primário, secundário e terciário” (SILVEIRA, 2006, p. 24). A partir deste momento o escravo foi se inserindo nas atividades da cidade, embora seu número tenha sido gradativamente pequeno em relação ao restante do país, há que se notar que sua contribuição cultural foi bastante marcante (COSTA, 2004).

Após alguns anos, “em 1872, Vila Nova do príncipe foi elevada a categoria de cidade, porém com a denominação da Lapa” (EL-KHATIB, 1969, p.157). A cidade recebeu este nome devido às montanhas rochosas. “Lapa, do latim “Lápis-pedra”. Em razão da marcante presença de uma montanha de camadas xistosas, com grutas” (SILVEIRA, 2006, p. 22).

Logo após ser elevada à categoria de cidade, a Lapa iniciou seu processo de modernização, recebendo a estrada de ferro e posteriormente a iluminação elétrica.

Em 1891 a cidade da Lapa foi agraciada com uma linha da estrada de ferro que ligava São Paulo a Curitiba. No ano de 1911 a Lapa recebeu a força elétrica, desativando-se os seculares lampiões a querosene que iluminou a cidade desde o princípio do século XVIII (COSTA, 2004, p. 10).

Pouco tempo após receber a estrada de ferro, a Lapa passou por um episódio que marcou sua história e que passou a ser proclamado como motivo de orgulho por parte dos moradores: o cerco da Lapa. Ocorrido no ano de 1894 (COSTA, 2004), o cerco foi um episódio histórico ocorrido na cidade da Lapa. Na ocasião, forças revolucionárias do Rio

Grande do Sul, com o apoio do governo de Santa Catarina, dirigiam-se ao Rio de Janeiro quando foram barradas, na cidade da Lapa, por forças partidárias do Estado. Essa ação impediu que as tropas revoltosas chegassem a São Paulo. (BIGARELLA *et al*, 1997; COSTA, 2004). O cerco foi considerado uma “resistência das forças legalistas contra os revolucionários federalistas. Nesta batalha tomou parte principalmente o povo da Lapa somado aos militares republicanos” (LANÇA, 2001, p 04).

Resultantes da luta de partidos provinda da eleição do primeiro Presidente da República, foram os acontecimentos políticos que motivaram a dissolução do Congresso Nacional e a renúncia do Marechal Deodoro, respectivamente a 3 e a 23 de novembro de 1891, e a deposição dos governadores feita por Floriano Peixoto, seu sucessor a presidência (MARTINS, 1995, p; 295).

O descontentamento com as políticas fizeram com que houvesse uma revolta geral contra o governo.

Aquilo que parecia ser um movimento localizado no sul do país transformou-se numa guerra civil fratricida. Formaram-se duas hastes rivais: a dos federalistas, apelidados de maragatos, e a dos republicanos, designada de pica-paus (BIGARELLA *et al*, 1997, p. 135).

Devido a sua localização estratégica, a cidade da Lapa se viu envolvida no combate como centro da resistência que impedia o avanço das forças revolucionárias.

A Lapa se transformou em campo de batalha por ser ponto estratégico contra o avanço das forças revolucionárias federalistas procedentes do Sul. A cidade foi defendida por sua própria população e pela tropa legalista comandada pelo Cel. Ernesto Gomes Carneiro, contando com uma tropa de 1400 homens, que tentou impedir o avanço dos federalistas para a cidade de São Paulo (MACHADO, 2007, p. 98-99).

A partir do momento em que as tropas revoltosas conseguiram se aproximar das redondezas da cidade, que estava com sua guarnição reduzida, iniciou-se o combate com o objetivo de tomar a cidade e prosseguir com a revolta.

Percebendo a situação da cidade “os federalistas, afoitos, avançavam apertando o cerco, posicionando-se nos pontos estratégicos. Dia 17 de janeiro os republicanos já estavam sitiados na cidade da Lapa” (COSTA, 2004, p. 151).

Após o cerco, com as comunicações externas cortadas, os soldados só poderiam resistir à tentativa de invasão dos revolucionários. Com o passar do tempo, a munição e a alimentação dos lapeanos foi se extinguindo e os revoltosos conseguiram se apossar de alguns pontos estratégicos da cidade (COSTA, 2004).

A cidade resistiu de 17 de janeiro a 11 de fevereiro do mesmo ano, momento em que foi assinada sua capitulação, na casa do Coronel Lacerda. Segundo muitos historiadores, a resistência da Lapa proporcionou tempo ao então governo da República, para mudar a tendência da guerra e reverter a seu favor a sorte da luta, consolidando e fortalecendo sua posição (MACHADO, 2007, p.99).

O episódio do cerco da Lapa ficou gravado em uma dada história e memória da cidade e de seus habitantes, que se orgulham por sua participação contra os revolucionários. Monumentos foram erguidos em homenagem àqueles que se destacaram em combate. O Panteão dos Heróis representa a memória e o orgulho do povo lapaense. Essas histórias e memórias acabaram por se sobrepor a outras experiências vividas e aparecer para uma parte da população, como “a história da Lapa” tornando menos importantes outras vivências como, por exemplo, a escravidão, episódio pouco lembrado pela história oficial do município.

O século XIX trouxe mudanças marcantes para a economia de forma geral.

A segunda metade do século XIX marcou, no Brasil, o início de uma política econômica agressiva, por parte do governo imperial e dos governos provinciais. A sustentação econômica do país, até então escorada quase que totalmente no extrativismo, via-se, agora, compelida a buscar alternativas que suprissem a defasagem criada com a quebra dos rendimentos, até então obtidos com a pesquisa do ouro e das pedras preciosas, nas Minas Gerais, e do comércio que tais atividades proporcionavam. Era, pois, urgente que se ocupassem as terras, ainda infinitamente utilizadas para a agricultura, a fim de atender a população com alimentos, assim comourgia buscar colocar no exterior a produção excedente (BIGARELLA *et al*, 1997, p. 108).

Com esta política, o governo pretendia estabelecer uma indústria de base para a produção de bens de consumo primários.

Sem uma indústria compatível com as necessidades da nação e com uma população crescente, o Brasil voltou-se para a Europa em busca de imigrantes que tivessem tradição na agricultura e, se possível, com certo conhecimento nas lidas industriais (BIGARELLA *et al*, 1997, p. 108).

Os imigrantes vindos de vários países se instalaram em vários estados brasileiros, inclusive no Paraná e na cidade da Lapa. A cidade recebeu Alemães, Poloneses, Ucranianos e Italianos.

Diversas levas de imigrantes localizaram-se no município nos anos de 1877, 1878, 1888, 1895. Na colônia Mariental instalaram-se colonos russos e alemães; na colônia Joanisdorf, russos, alemães e austríacos; na colônia Antônio Olinto, os de origem polonesa, e na colônia São Carlos, os de procedência italiana (ASPECTOS, 1969, s.p).

Tal diversidade contribuiu para a formação cultural e econômica da cidade. Além da presença dos imigrantes, outra contribuição marcante é a do escravizado. Convém ressaltar a presença do negro cativo (COSTA, 2004).

O ritmo mais lento da urbanização ocorrido na cidade favoreceu a permanência de edificações, hoje consideradas históricas, que remetem a arquitetura oitocentista, dos casarões onde ocorreram ações contra os revolucionários federalistas. “Suas casas guardam arquitetura típica colonial portuguesa. Caiadas de branco, rosa, amarelo ou azul, pé direito alto, testemunhas de cada século costurando sua história” (SILVEIRA, 2006, p. 30).

Devido a essa arquitetura e a história oficial do cerco da Lapa, vários imóveis foram considerados patrimônio nacional. “Em 1989, por reivindicação do ex-prefeito Sérgio Leone, foram tombados os casarões da Lapa no contexto de sua paisagem pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, de acordo com as normas de uso do setor histórico em todo o seu detalhamento” (SILVEIRA, 2006, p. 52).

Em função do grande número de imóveis e seu estado de conservação, o centro histórico da Lapa “é o mais importante conjunto arquitetônico com características coloniais e um dos mais representativos do país” (KERSTEN, 2000, p.195). Ao todo são “quatorze quarteirões com 235 imóveis. Nesse espaço há muitas casas que guardam a arquitetura típica das classes abastadas. Casas que testemunham até hoje um pouco da história de cada século” (SILVEIRA, 2006, p. 53). Cabe ressaltar ainda que os imóveis conservados como patrimônio são aqueles que se referem a arquitetura portuguesa ou então, àquela trazida pelos imigrantes europeus¹¹, em outras palavras, há uma “negação” da presença e da cultura escrava, desta forma, os bens patrimoniais “funcionam como documento, como provas materiais das visões oficiais da história” (FONSECA, 2009, p. 59).

Ainda que haja uma expressiva presença da memória oficial sobretudo após a elevação dos monumentos do cerco da lapa como bens patrimoniais, outras memórias permanecem, dentre elas a Congada, manifestação da fé e devoção a São Benedito.

¹¹ “Há de se salientar que os bens culturais existentes nas cidades mais antigas, localizadas no litoral, no primeiro e no segundo planalto do estado, remetiam quase que exclusivamente, à ocupação portuguesa, esquecendo que muitos indígenas e negros fizeram parte desse contexto e se relacionavam inerentemente tanto com os portugueses, quanto com a igreja católica” (NASCIMENTO, 2009, p. 23). Esta afirmação de Cláudia Bibas do Nascimento demonstra uma política de valorização dos bens pertencentes às elites e que negam as contribuições de negros e índios, assim como sua presença.

4.2. São Benedito e os escravos

Embora muitos historiadores neguem ou afirmem que a presença negra no Paraná foi pequena e não contribuiu representativamente para a formação do Estado, estudos recentes revelam a efetiva participação dos negros nas mais diversas atividades econômicas e culturais, mostrando que sua presença, em menor número em relação a outros estados do Brasil, ainda assim foi marcante, presença esta rememorada até a atualidade através das práticas culturais e da memória que permanece nas edificações que fizeram parte de seu cotidiano (SOUZA, 2004).

Era comum afirmar que o índio e o negro não haviam tido participação na formação da população paranaense. Entretanto, proporcionalmente ao total de habitantes, em determinados períodos, e, sobretudo, aos gêneros de vida desenvolvidos no Paraná, os índios e negros ocupam posição significativa (NASCIMENTO, 2009, p. 27).

Esse fato já muito discutido revela um discurso que ora nega e posteriormente reconhece a importância e a contribuição da presença negra no Estado. Convém ressaltar que os escravizados, mesmo que em menor número, contribuíram de forma significativa enriquecendo a cultura dos lugares por onde passaram (NASCIMENTO, 2009)¹². Algumas cidades em especial possuíam maior população escravizada do que outras, utilizando esta força de trabalho para se desenvolver e crescer. A Lapa é um exemplo, a presença negra na cidade oscilou ao longo do tempo, mas deixou traços marcantes na cultura e na vida dos indivíduos.

Os negros foram instalados no Paraná em regime escravocrata durante a mineração do século XVIII. À medida que decaía a mineração, o escravo era transferido para a agricultura e a pecuária no planalto. Muitas fazendas dos Campos Gerais usaram a mão de obra escrava (SOUZA, 2004, p. 03).

Localizada nos Campos Gerais, a Lapa, foi fundada em consequência do tropeirismo na região que utilizou a mão de obra escrava para isso, assim como para agricultura, para a construção civil e em outras atividades. “Presentes no território lapaense desde o século XVII,

¹² Os negros de fato contribuíram e muito para o desenvolvimento dos locais onde viviam, como mão de obra, como sujeitos que realizaram suas manifestações culturais, festas e celebrações, que se mostram presentes até a atualidade. Mesmo que os espaços e as edificações em que viviam não tenham sido conservados, várias marcas de sua cultura permaneceram mesmo com o passar do tempo, um exemplo são as Congadas da Lapa, a fé em São Benedito, a irmandade de homens pretos, a capela dos escravos, a fonte de água, dentre outros elementos que faziam parte da realidade cotidiana e que permaneceu na Memória de seus descendentes e mesmo na memória da cidade que algumas vezes, oculta certos fatos buscando valorizar outros elementos culturais (NASCIMENTO, 2009).

os negros possuem importância fundamental na formação econômica e cultural do município” (NASCIMENTO, 2009, p. 54).

Genuinamente africanos, os negros foram comprados por europeus abastados que para a Lapa se dirigiam com o propósito de instalar-se no território lapaano. Com a recusa do índio a submissão ao homem branco, os colonizadores, viram-se sem mão de obra para o desenvolvimento das atividades agrícolas, dos engenhos e da mineração, sendo então, explorado o tráfico de negros (COSTA, 2004, p. 91).

Assim como em qualquer outro lugar do país, o negro estava sujeito a um regime de trabalho penoso, com péssimas condições de moradia e quaisquer direitos. “Os homens moravam nas senzalas, que eram na realidade, pequenos barracões de chão batido. Os móveis eram toscos, feitos com troncos de árvore. Dormiam no chão, em precárias condições de higiene” (COSTA, 2004, p. 94-95).

Além das péssimas condições de vida, tais escravos estavam sujeitos ainda aos maus tratos e castigos aplicados, caso desobedecessem ao feitor ou ao seu Senhor. A comida era racionada e pouco variada, o trabalho era pesado e não havia descanso (COSTA, 2004).

Os negros criaram seus próprios elementos culturais e conseguiram conservá-los em meio ao sistema escravista.

Sobre a memória material deixada pelos negros na Lapa, existem algumas edificações que remetem à sua presença como os muros de algumas residências oitocentistas e do cemitério católico, o Santuário de São Benedito, as senzalas existentes na cidade e no interior, e uma fonte de água. Edificadas no decorrer do século XIX, essas estruturas apontam para a existência de uma população de negros escravos e livres, que deixou no município, principalmente um legado cultural (NASCIMENTO, 2009, p. 53).

Mesmo em meio às adversidades, os escravizados foram capazes de manter e recriar alguns de seus elementos culturais africanos, as danças, os batuques e os autos populares, Congadas, que rememoram os Reinos do Congo e Angola, são exemplos da cultura afro-brasileira. As Congadas que se realizavam na Lapa no período do Império, permanecem até os dias de hoje, bem como a fé em São Benedito.

Na Lapa dos Oitocentos, livres e cativos levavam consigo uma ampla e complexa cultura que os acompanhou tanto no processo de adaptação individual, como no processo de transformação e modernização da cidade. Depois de maio de 1888, muitos negros livres continuaram trabalhando na cidade ou no interior, e esse fator de permanência ocorreu concomitantemente com as mudanças de organização espacial, nos serviços públicos e no comércio, nas áreas de lazer e até mesmo nos hábitos de higiene (NASCIMENTO, 2009, p. 61).

Embora oscilante, a constante presença negra na Lapa possibilitou a criação de “espaços físicos e simbólicos onde os negros praticaram momentos de solidariedade [...]. A Irmandade de São Benedito” (NASCIMENTO, 2009, p. 62). Tais indivíduos se identificaram com os Santos negros e assim criaram seus autos de fé em homenagem a estes Santos. “Os Santos da religião católica a quem veneram são: Nossa Senhora Aparecida e São Benedito que, por serem negros, acreditam serem os únicos da religião a lhes proteger”¹³ (COSTA, 2004, p. 101).

Os escravos se identificaram com o Santo devido a sua origem humilde, e assim, para louvá-lo passaram a realizar festas e a se organizar em irmandades leigas. Tais instituições leigas possuíam características específicas e seu próprio compromisso, que definia os direitos e obrigações dos irmãos (REIS, 1991).

O que caracteriza essencialmente a irmandade era a participação leiga no culto católico. Os leigos, os simples fiéis, assumiam e promoviam suas próprias atividades devocionais, sem necessidade da participação direta e constante dos padres e religiosos. São Benedito é o mais familiar dentre os Santos de cor e o seu culto desenvolvido na Europa alcançou imensa aceitação no Brasil, por parte de escravos, forros, mulatos e até mesmo brancos que se uniam em irmandades. [...] As irmandades uniam finalidades protetoras e religiosas, exercendo importante papel social. Num culto de fé e devoção a São Benedito e também a outros Santos, estas irmandades transformaram-se rapidamente em organizações beneficentes e de auxílio mútuo (VILLE, 2010, p. 07).

Tais elementos também estavam presentes na confraria de Homens Pretos da Lapa, que tinha como objetivo possibilitar aos escravizados orar e fazer suas festas para homenagear seu padroeiro, sem necessariamente a presença de um religioso.

No jornal da Lapa de Alceu Blay, no seu “A Lapa antiga”, publicado no exemplar nº 14 do jornal da Lapa (23/10/22), proporcionava os seguintes dados sobre as origens a devoção popular a São Benedito; - em 1837, os elementos de cor residentes na Vila Nova do Príncipe de Santo Antônio da Lapa se agruparam na irmandade de São Benedito, uma irmandade católica, apostólica, romana, mas sem o placê, o beneplácito da autoridade eclesiástica por via de certas dúvidas e crendices de que os negros teimavam em conservar, confundindo na mesma fé, o sagrado e o profano (BUENO, 1982, p. 02).

Ao se referir à irmandade de homens pretos e a possível confusão entre o sagrado e o profano, cabe ressaltar que a confraria tornou-se um instrumento para louvar a um Santo específico e conservar certos cultos e crenças africanas, bem como um instrumento de solidariedade entre os escravizados. A instituição possibilitava o exercício da fraternidade e

¹³ Os escravos se identificavam com os Santos negros, não apenas pela cor da pele, mas como dito anteriormente, no segundo capítulo, pelo fato de que tais Santos eram vistos como exemplos de vida e despertavam a fé pelos milagres a eles atribuídos.

apoio entre seus membros, um espaço para manter e criar crenças referentes à sua cultura de origem (REIS, 1991).

Os primeiros registros das Irmandades de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito da Lapa aparecem no Livro Tombo 2 – folhas 57, 58, 81, 82 – da Paróquia de Santo Antônio, redigido pelo padre João Evangelista Braga. No compromisso registrado em 18 de maio de 1860, com aprovação dada pelo vigário do bispado segundo a Lei Provincial nº 05 datada de 26 de fevereiro do mesmo ano, o padre Braga aponta que a irmandade era composta principalmente de pessoas pretas e de escravos, embora possuísse alguns irmãos brancos (NASCIMENTO, 2009, p. 108).

Embora a Irmandade de São Benedito já estivesse organizada, faltava ainda um local específico para o culto, uma capela, onde os negros pudessem louvar seu Santo. “A Irmandade de São Benedito naquele remoto ano de 1837, pelo seu procurador Rafael Caitano, pleiteava da Câmara Municipal a concessão de oito braças de terreno para edificar uma capela sob a evocação do milagroso Santo” (BUENO, 1982, p. 02). Apesar da solicitação, “nada lhes foi concedido, mas a capelinha tosca, quase clandestina foi levantada” (BUENO, 1982, p. 02).

A devoção ao Santo era uma forma de aliviar as tensões entre senhores e escravos, uma vez que batuques e festas eram permitidas para homenagear o mesmo, era também um momento de alegria e liberdade para os cativos.

A devoção a São Benedito em nosso município teve início na metade do século XVIII, quando negros escravos e livres pertencentes à Irmandade dos Pretos, buscavam sanar suas necessidades espirituais e sociais, buscando alento para os dias de cativeiro (NASCIMENTO, 2010, p. 09).

A partir do momento de sua origem, em 1837 a Irmandade de São Benedito cresceu, bem como a fé dos escravos e moradores da região. Posteriormente, a confraria foi reconhecida pelas autoridades eclesiásticas, tendo seu compromisso oficialmente reconhecido.

Na Lapa, esta devoção a São Benedito vem desde a época da construção da Matriz de Santo Antônio. Havia próximo uma simples capelinha com uma imagem de São Benedito que fora esculpida por um artesão local chamado Joaquim Antônio de Souza Maya, conhecido pelo apelido de Peteca, que a doou à Irmandade dos negros. Imagem esta, que depois de peregrinar por vários locais, encontra-se hoje, no altar-mor do Santuário de São Benedito, lugar de honra para um Santo tão venerado em nossa comunidade (VILLE, 2010, p. 07).

A pequena imagem de São Benedito é tida como milagrosa e representa não somente a fé da comunidade, mas uma série de elementos culturais relacionados à cultura dos africanos e seus descendentes, que propagaram a fé no Santo através da irmandade que criaram.

Consta no acervo paroquial que esta Irmandade foi reconhecida como Irmandade de São Benedito dos pretos da Paróquia da Lapa, aprovada pelo Bispo Diocesano, em

18 de março de 1860, por meio de uma cópia do compromisso com 37 artigos, mas somente a 8 de fevereiro de 1862 consta uma carta de aprovação do mesmo compromisso pelo presidente da Província Dr. Antônio Barbosa Gomes Nogueira, em que se aprova os 37 artigos e manda que seja observado pelos usuários e mais irmãos da dita Irmandade (VILLE, 2010, p. 07).

O fortalecimento da confraria fez com que a fé no Santo preto se espalhasse. São Benedito encantou os escravizados por sua história de vida e fama de milagreiro, cor e humildade. Filho de ex-escravos, teve vida humilde, dedicando-se ao convento e atendendo aos necessitados, seu nome se propagou por vários lugares. Devido à fé neste Santo, congregações foram criadas. “A irmandade em sua homenagem foi instituída em 1609, no Mosteiro de Santa Ana, em Lisboa. A devoção a esse Santo na África, mais especificamente em Angola, e na América teve início no século XVII, propagada pelos franciscanos” (MATTOS, 2011, p. 168). Como o Brasil era colônia de Portugal e recebia escravos da África, era comum que muitos já conhecessem o Santo e que sua fé fosse propagada na colônia.

A devoção a São Benedito chegou ao Brasil no século XVIII, por volta de 1763, quando foi beatificado pelo Papa. Mas, mesmo antes dessa data, a adoração a São Benedito já havia atravessado fronteiras, através dos negros escravos, e era forte o movimento para que a Igreja Católica beatificasse Benedito, de São Fratello, Sicília. Os negros brasileiros logo se identificaram com o Santo em razão de sua cor e descendência africana. Originários de Angola, Moçambique, Congo e outras regiões, os negros tiveram de adaptar suas crenças africanas à religião católica ensinada pelos padres portugueses, destacando-se a devoção a São Benedito (CEZAR, 2008, p. 02).

Esta identificação com o Santo possibilitou a criação de irmandades em diversos lugares do país, bem como uma grande variedade de festas em homenagem ao mesmo. A junção entre os elementos religiosos e “profanos¹⁴” deu origem a várias manifestações que louvam o Santo e rememoram o passado africano, dentre elas, podemos destacar a Congada encenada na Lapa.

É interessante salientar, que na Lapa, São Benedito é oficialmente o co-padroeiro da cidade, com festividades realizadas em sua homenagem normalmente no dia 26 de dezembro. Em função do grande número de devotos, primeiramente negros, com a criação de Irmandade de São Benedito, a fé no Santo se espalhou e o culto ao mesmo ganhou importância, tanto que, é oficialmente eleito co-padroeiro, recebendo as honrarias da cidade (LACERDA, 1997, s.p).

¹⁴ Entende-se elementos profanos, como elementos que não fazem parte dos rituais católicos, como por exemplo, danças, músicas e cantos que fazem parte das celebrações e que não são reconhecidos pela Igreja.

Segundo Hélio Damante, São Benedito nasceu perto de Messina, na Sicília, numa localidade chamada São Filadelfo, em 1526. Era filho de escravos africanos. Pastor na adolescência, tornou-se depois eremita. Obediente a uma recomendação papal, entrou na Ordem Franciscana, convento de Santa Maria de Palermo, onde serviu como cozinheiro (LACERDA, 1997, s.p).

Considerado homem de vida humilde e exemplar que ajudava os pobres, tornou-se conhecido pelas ações e milagres atribuídos a ele. “Após sua morte em 1589, passou a ser venerado pelos que obtinham graças através de sua pessoa, atingindo este culto às costas do Brasil, inicialmente no Maranhão, donde veio para o Paraná” (A CONGADA, 1972, s.p.).

Embora vários milagres tenham sido atribuídos a ele em vida e após a morte, sua beatificação foi demorada, o que não impediu que fosse venerado pela população que suplicava por sua ajuda em momentos difíceis. “O papa Clemente XIII o beatificou em 1763, cabendo a Pio VII, em 1807, a canonização” (LACERDA, 1997, s.p).

Desde jovem Benedito dedicou-se à vida religiosa. Aos 18 anos foi viver entre os Eremitas e aos 21 anos foi chamado para viver entre os irmãos de São Francisco de Assis (MILCZEWSKI, 2010).

Cumprindo seu voto de obediência, depois de 17 anos entre os Eremitas, foi designado para ser cozinheiro no Convento dos Capuchinos, função que desempenhava com alegria e humildade. Em 1578 foi nomeado Guardião ou Superior desse mesmo Convento, cargo que aceitou com muita resistência, por ser analfabeto (MILCZEWSKI, 2010, p. 05).

Contam as lendas que São Benedito descuidava-se da cozinha quando orava e que os anjos desciam para cozinhar por ele, além disso, devido a sua origem humilde, costumava louvar a Deus a sua própria maneira, muitas vezes dançando e cantando. Benedito gostava de ajudar os pobres e levava comida escondida em uma cesta para aqueles que precisavam (MILCZEWSKI, 2010).

Conta-se que em uma dessas saídas o Superior do Convento o surpreendeu e perguntou “Que esconde aí embaixo do teu manto, irmão Benedito?” e o Santo humildemente respondeu: “Rosas, meu senhor” e trêmulo e confuso abriu o manto onde, de fato, apareceram rosas de grande beleza e não os alimentos de que suspeitava o Superior (MILCZEWSKI, 2010, p. 05).

Devido a sua bondade e humildade Benedito era respeitado por seus irmãos e pela população em geral, respeito e carinho que são lembrados até hoje. São Benedito é o padroeiro dos cozinheiros, em função do cargo que ocupou no convento e aos milagres que realizou. “São Benedito morreu aos 65 anos, [...] em 1589 em Palermo, na Itália” (MILCZEWSKI, 2010, p. 05).

Nos momentos de cativoiro, de angústia e maus tratos, restava aos escravos apelar aos Santos, sempre esperando por dias melhores. “Ligado intimamente às esperanças de dias melhores para os antigos escravos e seus descendentes, São Benedito ganhou, em seu louvor, danças e cantos em festas lendárias cheias de ritmo e de cor, chamadas Congadas” (CONGADAS, 1978, p. 12).

Tais festas louvam o Santo em seus versos e retratam a fé e a devoção de uma comunidade que louva seu padroeiro cantando e dançando, conservando a tradição e uma memória dos tempos da ausência de liberdade e trabalhos forçados.

Assim como a Congada é uma encenação em homenagem a São Benedito, há também sua própria imagem que é tida como milagrosa e que foi feita na comunidade. “A primeira imagem venerada no santuário é de madeira, dos tempos coloniais, rústica com pequeno resplendor de prata, medindo 70 centímetros de altura. Em torno dela, formaram-se lendas: é tida como das mais milagrosas” (CONGADAS, 1978, p. 12). A imagem é simples, mas é a mais antiga da Lapa. “Das imagens existentes na cidade, só a de São Benedito foi feita na paróquia, obra de artesão ali residente, provavelmente português” (LACERDA, 1997, s.p).

A Imagem de São Benedito que deu início à devoção ao Santo na cidade, é a mais antiga da Lapa e produto do artesanato local. De acordo com informações do Livro do Tombo, ela foi feita na paróquia por Joaquim Antônio de Souza Maia, conhecido vulgarmente pelo apelido de Peteca, que a doou a Irmandade dos pretos, que a puseram na Igreja. A doação deve ter ocorrido entre 1770 e 1780, período em que foi canonicamente criada a Irmandade de São Benedito, existente até hoje (ANJOS, 2010, 06).

No início, logo após ser doada a Irmandade, a pequena imagem não tinha uma capela específica, tal imagem que representa São Benedito teve sua capela somente em 1908¹⁵, quando foi terminada, cuja imagem esteve em diversos lugares até o término da pequena capela.

Essa imagem esteve em seis lugares. Primeiro na capelinha existente perto do campo, onde seria construída a Igreja de Santo Antônio, para onde o Santo foi transferido em 1784, ocupando pequeno nicho ao lado do sacrário, no altar das Dores. Em data não precisada, no último quartel do século XIX, o Santo seguiu para a então capela de Nossa Senhora dos Milagres. A igreja ruiu, mas a imagem se manteve intacta, entre os escombros. Daí ficou algum tempo em outra capela, em terreno do primitivo cemitério (LACERDA, 1997, s.p).

¹⁵ Há divergências sobre o término da Capela de São Benedito, mas a data tida como correta é a de 1908, quando a capela foi concluída. Embora tenha sido inaugurada antes de seu término em 1906.

Apesar de ter peregrinado por diversos lugares, a imagem do Santo conseguiu uma capela destinada exclusivamente para ela, capela construída pela ação direta dos afrodescendentes.

Durante a revolução federalista, 1894, já existiam os alicerces da futura capelinha de São Benedito, inaugurada em 1906, sendo o vigário Monsenhor Lamartine Correa de Miranda. Muito bonita, sólida, a capelinha tornou-se exígua e na medida em que a influência aos festejos de 26 de dezembro trazia mais e mais gente de toda a parte. Graças ao trabalho do Monsenhor Falarz, mediante ajuda da comunidade, construiu-se, a partir de 1947, o Santuário de São Benedito, o maior templo do interior do Paraná, para cujo altar-mor o Santo foi levado, sobre a proteção de vidros grossos, inquebrantáveis, sem falar nos cadeados de segurança (LACERDA, 1997, s.p).

Tais histórias de São Benedito só reforçaram a fé e a devoção dos lapeanos no Santo, que há muito tempo obteve relevância na cidade devido à simpatia da comunidade e ao trabalho da Irmandade.

Após vários anos de existência da Irmandade de São Benedito, surgiu a necessidade de construir uma capela para o Santo. No entanto, sem ter fundos suficientes a Irmandade precisou do apoio da comunidade.

Reunidos os devotos tiveram a ideia de construir uma capela para São Benedito, sendo esta, erguida no alto da cidade, em um local propositadamente pensado: o lugar onde funcionava o pelourinho (NASCIMENTO, 2010, p. 09).

O local mais alto da cidade e também o ambiente onde eram castigados os escravizados seria transformado num local de louvor e de boas memórias, arrefecendo a tristeza e as dores causadas pelos castigos ali aplicados. Construir a capela de São Benedito naquele lugar era uma forma de esquecer a dura realidade do cativo. “Inicialmente a construção da capela foi obra somente dos membros da Irmandade, que percorriam a paróquia recolhendo esmolas, uma prática comum do século XIX” (NASCIMENTO, 2010, p. 09).

Foi Luiz Correia quem iniciou a campanha para a construção da capela. Implorando esmolas com uma sacola, acompanhado de dois músicos, ele percorria a paróquia. Em 1894, por ocasião do cerco da cidade da Lapa, sabe-se que apenas parte dos alicerces se achava levantada. A capela foi concluída por volta de 1908 por Antônio Cavalim, em agradecimento a um fato considerado milagroso, envolvendo sua filhinha de dois anos que caiu num poço e não sofreu sequer um aranhão (CONGADAS, 1978, p. 12).

Devido a estas histórias, a imagem e a Capela de São Benedito representam a persistência dos escravizados e a importância do Santo na comunidade. Ambas feitas por moradores locais, construídas pelas mãos dos fiéis, com esforço e devoção. A imagem e a capela representam a vitória perante as adversidades, poder louvar a um Santo negro com os batuques e danças, com elementos africanos. Construir uma capela para São Benedito

exatamente no local onde fora o pelourinho é fato simbólico. A fé no Santo possibilitou aos escravos ter dias de festa e louvor e transformar o lugar de aplicação dos castigos em um lugar de orações.

Da capelinha primitiva que escutou tanto lamento de escravo e tanta súplica de graças, fizeram uma igrejinha. Em 1913, os devotos de São Benedito, e muitos entre eles descendentes dos fundadores do culto local a São Benedito, inauguravam na parte alta da cidade a nova capela que desapareceu para dar lugar, finalmente, a esse monumento de fé que é um dos justificados orgulhos do nosso povo cristão – O Santuário de São Benedito (BUENO, 1982, p. 02).

Fruto do esforço da comunidade negra e da fé no Santo Preto, a pequena capela guardava a imagem do Santo que finalmente possuía sua própria igrejinha. “Construída por escravos e seus descendentes, homens livres, devotos e membros da Irmandade, a capela de São Benedito, permaneceu no alto da cidade até 1951, quando foi demolida [...], dando origem ao Santuário de São Benedito” (NASCIMENTO, 2010, p. 09).

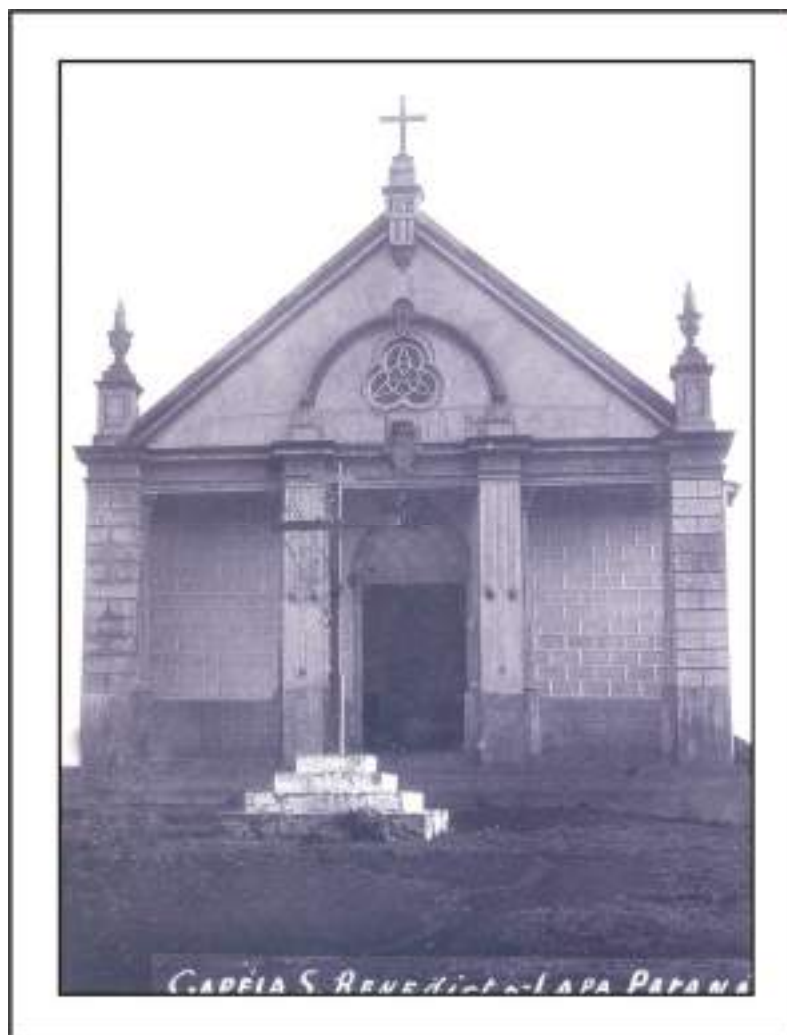


FIGURA 1: Antiga capela de São Benedito.
Fonte: acervo pessoal de Sérgio Leone.

A imagem expressa à figura de uma pequena capelinha de alvenaria construída pelos escravos. A fachada é feita em tijolo aparente com colunas laterais, com torres sineiras, com frontão que ostenta no centro um arco que emoldura uma rosácea. De tamanho modesto a pequena capela abrigou muitos fiéis, e ganhou importância com o tempo tornando-se pequena para abrigar os fiéis que a ela recorriam.

Com o passar dos anos, a pequena capelinha foi substituída por um templo maior e mais moderno, capaz de acomodar mais fiéis.

O imponente santuário edificado no lugar mais alto e agradável da cidade perpetua uma devoção a São Benedito nascida em torno da veneração de uma imagem tosca que existia na velha matriz e que pertencera à primeira capelinha de Santo Antônio da Lapa (CONGADAS, 1978, p. 12).

A capela que abrigava o Santo no alto da cidade era pequena e o número de fiéis crescia a cada dia. Era necessário edificar um novo templo para o Santo. Assim sendo, iniciou-se uma campanha para arrecadar verbas e iniciar a construção da nova igreja (COSTA, 2004).

Após algum tempo e a colaboração da população, que doava prendas para leilões e organizavam festas para arrecadar fundos, foi possível iniciar a construção do santuário (NASCIMENTO, 2010). “No dia 15 de maio de 1947 era lançada a pedra fundamental na parte fronteira do alicerce que circundava a antiga capelinha” (SILVEIRA, 2008, p. 08).

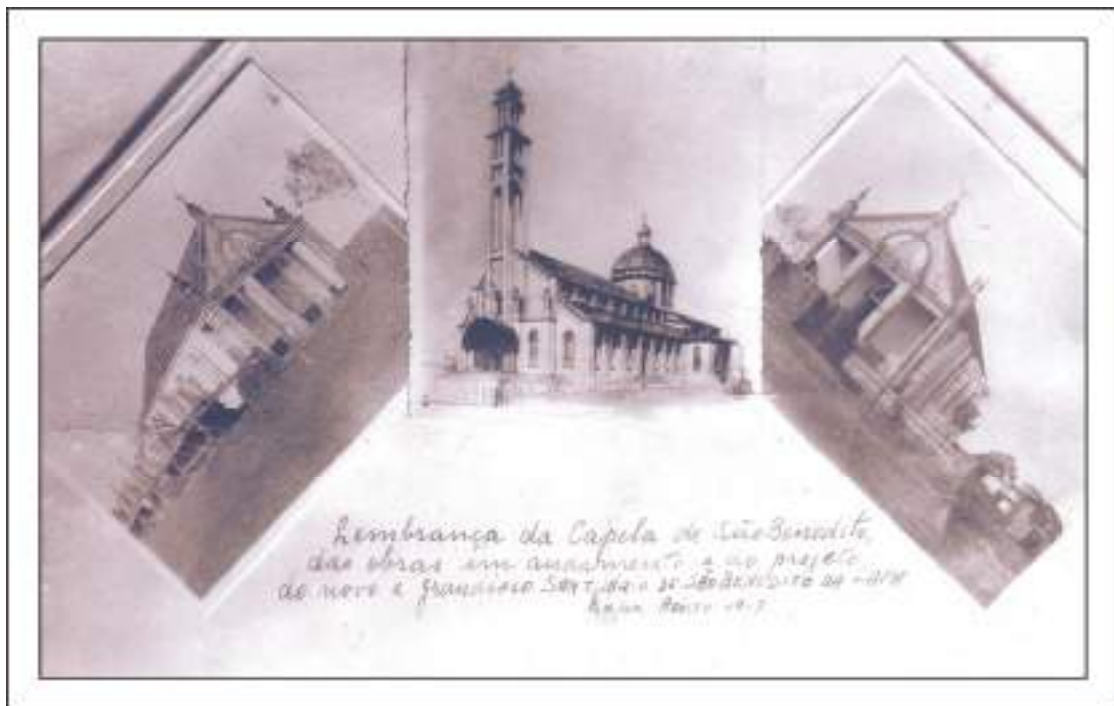


FIGURA 2: Lembrança da capela de São Benedito e do início das obras do Santuário, 1947.

Fonte: Acervo pessoal de Sérgio Leone.

Essa imagem é uma lembrança do processo de mudança que se iniciava. Uma memória que representa o passado, a capelinha dos escravizados. O presente, o início das obras do novo Santuário. O futuro através do projeto do novo templo. É possível observar a direita, a estrutura da antiga capelinha, a esquerda, o início das obras no entorno da capela, que permaneceria ali por mais alguns anos e ao centro, o projeto do Santuário, que viria a ser concluído quinze anos mais tarde. Embaixo da foto vê-se uma legenda que procura orientar a interpretação do leitor da imagem, dizendo que se trata das “obras em andamento e do projeto do novo e grandioso Santuário de São Benedito da Lapa”. É possível notar que a composição procura destacar a diferença entre as estruturas, o novo santuário é muito maior e com arquitetura mais elaborada.



FIFURA 3: Construção do Santuário de São Benedito.

Fonte: Acervo pessoal de Sérgio Leone.

Na imagem da figura três é destacada uma das etapas do processo de construção do santuário. A pequena capelinha já não está mais presente, dando lugar à pesada estrutura que forma o santuário, embora a construção esteja ainda em seu estado bruto e com muitos andaimes, é possível observar a imponência da obra.

A Irmandade de São Benedito teve papel excepcional, pois ajudava a recolher as doações e participava ativamente das atividades, ajudando nas mais variadas tarefas. “O falecido Daniel Guimarães – presidente da Irmandade de São Benedito, ordenava e orientava os irmãos desde os serviços de limpeza do pátio até a coleta de ofertas e ajudava nos leilões” (SILVEIRA, 2008, p. 08).

Com a colaboração da comunidade iniciaram-se as obras, cujas etapas foram registradas cuidadosamente no livro *Crônicas do Santuário*, escrito pelo Pároco Monsenhor Henrique.

De acordo com as *Crônicas do Santuário*, essas são as etapas de construção do Santuário de São Benedito: Lançamento da Pedra Fundamental em 04 de maio de 1947, edificação dos alicerces em 1947, colocação da primeira telha em dezembro de 1948, construção de cúpula em junho de 1949. A torre foi inaugurada em 1949. Em dezembro de 1950, foi demolida a antiga capelinha que até então, estava dentro do presbitério no Santuário. Ainda neste ano foram colocados os primeiros vitrais. O revestimento interno foi feito em 1951. Os sinos foram sagrados em 07 de outubro de 1951. A colocação do piso foi iniciada em outubro de 1952. Em 1953 foram inauguradas a calçada do Santuário e a escada de acesso ao coro, feita quase inteiramente a mão. No Natal de 1955 foi inaugurado o altar de mármore de São Benedito. (NASCIMENTO, 2010, p. 08).

Devido à grandiosidade da obra, seu requinte e estrutura, a construção se arrastou por anos, até ser concluída. Outro fator a ser considerado foi à dificuldade em arrecadar verbas, que também dificultou o processo de edificação do Santuário.

Em 1956 foi aplicado o piso de mosaico sobre o piso bruto do Santuário. Neste ano, foram também colocadas as três portas principais, todas com entalhes. No Natal de 1956 foi abençoado o presépio. Em junho de 1958 foi montada no Santuário, a Mesa de Comunhão (o atual altar de mármore). Em fevereiro de 1958 foi concluída a escadaria frontal do Santuário. Em 1960 foram inaugurados os 128 bancos doados pelas famílias para o Santuário. Em 1961 foi concluída a pia batismal. Finalmente em dezembro de 1962 foi inaugurado o grande órgão de tubos, concluindo assim a construção do Santuário de São Benedito, quinze anos após seu início (NASCIMENTO, 2010, p. 08).

Apesar da morosidade no término da obra e dos problemas encontrados, o Santuário de São Benedito foi oficialmente concluído 15 anos após lançada a pedra fundamental. A devoção que se iniciou com os escravizados e sua Irmandade adquiriu extensa aceitação entre os lapeanos, proporcionando a criação de um feriado específico para o Santo. No ano de 2010, a cidade passou pela revitalização do feriado municipal do dia 26 de dezembro.

O feriado municipal do dia 26 de dezembro em homenagem a São Bendito, oficialmente datava de 20 de setembro de 1952, através da Lei Municipal nº130. No entanto, no ano de 2005, foi aprovado pelo poder Legislativo Municipal uma Lei de Nº1257, extinguindo o feriado do dia 26 de dezembro. [...] A história nos conta que o dia 26 de dezembro era celebrado como a data do natal dos escravos e havia a tradicional veneração do “Santo Negro”, inclusive com a dança da Congada (AFONSO, 2010, p. 32).

Em 2010 a cidade fez uma comemoração especial devido ao restabelecimento do feriado, publicando também uma revista que conta parte da história do Santuário e da fé em São Benedito. Cabe ressaltar, que embora este Santo não seja o padroeiro da cidade, recebe o título de co-padroeiro, assim como festas, procissões e o trabalho da Irmandade de São Benedito. É ele quem recebe as honrarias e possui uma das maiores igrejas do Paraná (ANJOS, 2010). A fé neste Santo que se iniciou com os escravos deu origem a uma das edificações que demonstram a importância e a fé que a comunidade lapeana possui.

Foram os próprios escravos que construíram no século passado a primeira capela para guardar uma imagem de madeira do seu Santo esculpido por um deles. Desde 1947 eleva-se no lugar desta antiga capela uma igreja moderna, que, embora, possa abrigar todos os milhares de devotos de São Benedito, não tem o encanto da pequena capela levantada pelas mãos dos escravos (CASTRO, 1976, p. 71).

De fato, embora tenha uma bela arquitetura, o Santuário não carrega as primeiras memórias da fé dos escravizados, pois nada foi conservado da antiga capelinha, a não ser o local onde foi construído o Santuário. Apenas antigas fotos e lembranças dos moradores relembram sua existência, visto que toda a atenção é para o novo santuário, motivo de orgulho para os lapeanos.

4.3 A Congada da Lapa

Em função da importância que os negros davam a São Benedito, era comum realizar festas em sua homenagem. Nestas festas havia batuques e danças em homenagem ao Santo. Outro elemento usado para louvar era a Congada.

Além de ser considerada o maior ponto turístico do Paraná, a Lapa também possui a Congada. É uma festa religiosa de cunho popular, em homenagem a São Benedito, realizada todo dia 26 de dezembro. [...] Embora o Santo protetor da Lapa seja Santo Antônio, a devoção do povo está voltada a São Benedito, o Santo Preto, como é chamado carinhosamente pelos lapianos. Assim é que a cidade tem dois feriados em honra aos Santos locais: dia 13 de junho, dia de Santo Antônio, e data da emancipação do município, e a de 26 de dezembro, dia do Santo Preto (A CONGADA, 1972, s.p.).

O fato de a Lapa possuir dois feriados para os Santos demonstra a importância de São Benedito para a comunidade, não somente para os afrodescendentes, mas para toda a cidade que reconhece o Santo cuja devoção vem de longa data. “O padroeiro da Lapa é Santo

Antônio, porém é São Benedito que recebe as honrarias da cidade” (CASTRO, 1976, p. 71). O Santo negro é considerado o co-padroeiro da cidade¹⁶.

A Congada sempre foi representada pelos escravos, há mais de cem anos, em louvor ao Santo de devoção, o Santo Preto, São Benedito. Um dia após o natal, 26 de dezembro, dia dedicado a São Bendito, os escravos recebiam dos seus senhores os restos das grandes ceias de natal da Casa-Grande, e podiam então comemorar com danças, batuques e cantos que revelavam a profunda devoção por São Benedito e a nostalgia sentida das distantes terras africanas de onde foram retirados à força (SILVEIRA, 2006, p. 128).

A festa realizada em homenagem ao Santo tinha um significado especial, visto que, normalmente os escravos não tinham dias de folga e não lhes era permitido fazer suas batucadas, cantar e dançar. Assim louvavam ao seu padroeiro quando seus patrões lhes permitiam, ou seja, após o natal. Além disso, a festa era um momento de liberdade, de prazeres e de relembrar seus mitos e crenças.

A verdadeira data comemorativa a São Benedito é no mês de setembro, mas como os escravos não podiam comemorar o Natal junto com seus senhores, eles celebravam um dia depois, dia 26 de dezembro. Na celebração do Natal dos escravos, eles reverenciavam São Benedito, seu padroeiro, e, assim, tempos depois, a data tornou-se alusiva ao Santo (SILVEIRA, 2006, p. 120).

Tal momento de festejo assumia características específicas e os negros louvavam ao Santo através da música e da dança, criando assim uma celebração que relembra um passado africano ressignificado juntamente com elementos portugueses e religiosos. A festa dos escravizados cresceu e passou a ser apreciada pela comunidade. “Na Lapa, Estado do Paraná, é a Festa de São Benedito que anima a cidade inteira” (CASTRO, 1976, p. 66). Com o passar dos anos a encenação se modificou, mas continua presente ainda hoje, embora não seja encenada todos os anos. “A Congada da Lapa é a mais pura expressão do folclore lapeano, paranaense e brasileiro, sendo uma representação profana, impregnada de religiosidade” (SILVEIRA, 2006, p. 128).

¹⁶ A devoção ao Santo negro que se expandiu através da atuação da Irmandade de São Benedito e dos fiéis, bem como a crença nos milagres a ele atribuídos e as festividades em sua homenagem. Festividades que ocorrem desde o tempo da escravidão propagaram a fé no Santo, fazendo-o ganhar importância para a comunidade. O povo da Lapa que primeiramente levantou uma simples capela para guardar a imagem e posteriormente construiu uma das maiores igrejas do Paraná, o Santuário Diocesano de São Benedito, instituindo feriado municipal no dia 26 de dezembro como data oficial do São Benedito, reconhecido oficialmente como co-padroeiro da cidade. (NASCIMENTO, 2010). Em uma cidade que proclama os feitos do cerco de 1894, que não reconhece a escravidão em seu passado, certamente teria dificuldade em tornar padroeiro um Santo negro.

Atualmente o grupo que encena a Congada vem enfrentando alguns problemas, pois já não tem o apoio da Igreja e da comunidade e muitas vezes a celebração é vista como ultrapassada e irrelevante. E, ainda é comum que alguns autores neguem a presença negra na Lapa e considerem sua encenação entediante e sem sentido.

A Congada da Lapa, como se tornou genericamente conhecida, apresenta numerosas facetas que aquelas ainda sobreviventes não ostentam. Não deixa de ser curioso o fato de que a Lapa, que teve proporcionalmente menor número de escravos do que as cidades mencionadas, manter, até hoje, essa importante manifestação da cultura negra (BIGARELLA *et al*, 1997, p. 147).

No livro produzido pelo Lar Lapeano de Saúde, Lapinha, a natureza da Lapa, Bigarella (1997), afirma que a presença negra na Lapa foi pequena e embora use a palavra importante para se referir à manifestação, descreve-a como “monótona e repetitiva, pois não consegue empolgar amplamente os assistentes” (BIGARELLA *et al*, 1997, p. 147). Esta descrição deixa claro que a manifestação nem sempre é bem vista, assim como a presença negra na cidade, que valoriza sua arquitetura portuguesa e as tradições europeias.

Em outra obra a presença negra e a Congada são vistas como elementos pertencentes à cidade e de grande contribuição para a construção da mesma. No livro, Lapa, imortal história, a autora destaca o papel do negro e a beleza das Congadas.

Considerada de origem profana, a Congada é uma comédia inserida na religiosidade do povo africano, deixando marcas indeléveis de beleza nas cores e na riqueza das vestimentas, no canto, e nas danças cheias de ritmo, em louvor ao Santo Preto, o que elevava o espírito dos antigos escravos e seus descendentes, fazendo-os acreditar na esperança de melhores dias (COSTA, 2004, p. 243).

É esta ambiguidade de olhares que se faz presente no modo como a Congada é vista na cidade, ora é bem aceita, ora é vista como uma manifestação obsoleta e sem sentido. É neste entremeio que a celebração permanece por três séculos, séculos XIX, XX e XXI. Devido as suas características específicas e a sua tradicionalidade, a Congada é considerada por muitos como um bem cultural que relembra parte da história da cidade da Lapa.

Considerada hoje como bem cultural e incluída na categoria de formas de expressão (IPHAN, 2000), a Congada foi classificada como um auto popular profano (COSTA, E. 1998) por ser exibida ao ar livre e encenada fora da igreja; dança dramática (PINTO, 2005; SOUZA, 2006; DAMANTE, 1980) porque é apresentada durante o dia; guerreira (PINTO, 2005) ao retratar a batalha entre os fidalgos do rei Congo e a embaixada da rainha da Ginga; e de caráter urbano (DAMANTE, 1980) devido ao fato de ser fortemente ligada às confrarias e irmandades religiosas, apesar de estar profundamente impregnada de religiosidade (FERNANDES, 1951 apud NASCIMENTO, 2009, p. 97).

As Congadas são autos populares que mesclam elementos africanos, portugueses e religiosos formando uma encenação com características específicas de acordo com o lugar e o grupo que a encena.

Cascudo descreve três elementos de formação das Congadas “1) A coroação de reis do Congo, 2) préstimos e embaixadas. 3) reminiscências de bailados guerreiros e reminiscências de lutas e a reminiscências da rainha Njinga, rainha da Angola” (CASCUDO, 1984, p. 242-243). Destes três elementos, dois estão presentes na Congada da Lapa.

1. Os préstimos, reinos e embaixadas, desdobramento de trechos tornados autônomos da coroação, aglutinam danças e cantos independentes, aculturando-os ao enredo do folguedo cuja unção religiosa dilui-se (CASCUDO, 1984, p. 243).
Essas embaixadas deram grande impulso à ação dos autos, mensagem, intimação, resposta, duelo verbal em altiva declamação, ao sabor enfático das orgulhosas procedências da diplomacia africana. A embaixada anuncia-se com um bailado e é recebida com cerimonial ginástico. O Embaixador da missão com aprumo incomparável e dança ao terminar o recado. Segue-se uma cena de luta do enviado com os fiéis do monarca depreciado (CASCUDO, 1984, p. 243).

Este primeiro elemento marca a existência de duas cortes e a política das Embaixadas, enquanto elemento diplomático representando um reino. Já o segundo elemento está relacionado à guerra.

2. Ciclo da rainha Ginga e dos autos guerreiros. As danças guerreiras nasceram de reconstituições sincréticas, comemorativas de campanhas felizes. A dança era uma homenagem votiva, bailando-se aos deuses e aos soberanos. Todos os antigos autos e danças dramáticas tinham o sentido oblacional e, quando ocorria um préstimo, iniciava-se diante das Igrejas ou Catedrais, dançando-se nos adros ou mesmo no interior dos templos (CASCUDO, 1984, p. 244).

Estes dois elementos se mesclam na Congada da Lapa que é uma dança dramática dividida entre o reino do Congo e da Angola, que lutam depois do tumulto causado pela Embaixada da Angola, e, posteriormente se unem para homenagear o Santo.

Esta celebração possui variações, na Lapa é apresentada sob a forma de dia solene, devido às dificuldades de encenar todos os textos.

Existem três tipos de Congada: Dia Solene, Dia Grandioso e Ilustre Vassalo. Este texto é também conhecido por Africanada, pois tem muitos trechos em dialetos africanos. Pela grande dificuldade de ensaiar os dois últimos textos, principalmente pela extensão do vocabulário, há muitos anos que no Paraná a Congada só é apresentada sob a forma de Dia Solene (BROWNE, 1997, p. 05).

O extenso vocabulário, as danças e coreografias de modo geral, dificultam a aprendizagem e a encenação da celebração, pois o congo deve saber atuar, dançar e cantar, por isso torna-se difícil encenar os três textos.

A Congada reacende a devoção e a esperança no Santo milagreiro. A manifestação onde o sacro e o profano interpenetram-se é sempre aliada à homenagem a São Benedito. Estrutura-se a partir de embaixadas dramáticas travadas entre grupos rivais, compostos exclusivamente de homens, que se reconciliam após um conjunto de cerimônias e gestos ritualísticos, articulados simbolicamente pelos devotos do Santo. (LANÇA, 2001)

Os participantes do festejo folclórico da Lapa são conhecidos pela denominação genérica de Congos e são organizados em dois grupos distintos. O Rei Congo e sua fidalguia e a Embaixada da Rainha Ginga com parte de seu exército e fidalguia (FERNANDES, 1977, p. 05).

A Congada é na verdade o desentendimento desses dois grupos, que ao final do ato voltam a se entender. De acordo com Fernandes

A corte do Rei Congo é composta por 12 personagens além do soberano, são eles: a Rainha, o Príncipezinho, o Secretário, o Marquês, o Duque e mais seis fidalgos. Na embaixada da Rainha Ginga figuravam mais 15 personagens: o Embaixador, dois Caciques, dois Guias e dez Conguinhos (1977, p. 06).

Segundo Fernandes (1977) a Congada é composta por 12 cenas, são elas: desfile inicial; fila do trono; dança dos fidalgos; a chegada da embaixada da rainha de Angola; entrada do embaixador; declaração de guerra; segunda guerra - luta entre fidalgos do congo e gente de Angola - prisão do embaixador; chegada dos prisioneiros à corte do congo; perdão real; entrega da embaixada; despedida do embaixador de Angola; desfile final de confraternização.

Mesmo com o passar dos anos a Congada da Lapa mantém a mesma estrutura. A encenação foi revitalizada por um Projeto da Petrobrás em parceria com a LUX – Agência de desenvolvimento. Novos instrumentos, indumentária e equipamentos foram providenciados. O resultado do projeto foi um DVD com a Congada apresentada no ano de 2004 e um documentário sobre o trabalho de revitalização.¹⁷

¹⁷ Este material pode ser adquirido com os Congos ou com a Lux- agência de desenvolvimentos. Há também alguns vídeos disponíveis no youtube. LUX Agência de Desenvolvimento. **Congada da Lapa**. Lapa: Videolar, 01/2005. 1 DVD (117 min).

Ao estudar a Congada da Lapa de 1951, Fernandes fez uma descrição minuciosa de cada cena e como os fatos se desenrolavam no decorrer da encenação.¹⁸ Esta estrutura não mudou, mas a celebração que antes durava duas horas, agora é encenada em uma hora e dez minutos. Portanto, cabe aqui, fazer algumas comparações entre as descrições feitas por Fernandes em 1951 e o que ocorre na festa de 2004, cuja gravação está no DVD produzido pela Lux e Petrobrás.

1º Desfile Inicial: Antigamente quando o cortejo da Congada desfilava pelas ruas, era protocolar, fazer o Rei sua visita a determinadas autoridades e, diante da residência das mesmas, dançar o seu séquito em preto de homenagem. Prestavam-lhe, por sua vez, as autoridades certo apoio, o que lhe dava maior prestígio e poder do que já gozava sobre os fidalgos, mesmo fora da função.

Na Congada da Lapa, predominante é o desfile: Caciques e Conguinhos incorporam-se com o Embaixador para constituir o grupo inicial do cortejo. A fidalguia também incorporada vai à casa do Rei para, em sua companhia, dirigir-se a residência da Rainha, donde a comitiva desfila pelas sossegadas ruas da Lapa, a caminho do Santuário. É praxe que, aí, seja feita a reza a São Benedito, o padroeiro dos pretos, antes de representar o pequeno auto, que, no ano de 1951, se realizou num tablado construído frente ao templo. Encaminham-se os fidalgos – que precedem o Rei – para a parte superior da cena, onde está instalado um modesto trono. Aos pés deste, em fim, os fidalgos desembainham as espadas, sob as quais majestosamente se dirige o Rei ao trono, acompanhado da Rainha e do Príncipezinho (CONGADAS, 1978, p. 12/FERNANDES, 1977, p. 09).

O desfile inicial ainda acontece, mas mudou bastante; os congos se reúnem na frente da igreja, rezam para São Benedito e não mais fazem as danças em frente à casa das autoridades nem desfilam pela cidade indo à casa dos participantes para buscá-los. O grupo todo se reúne em frente à igreja, rezam, fazem um breve desfile e se posicionam para o início da Congada (LUX, 2005).

2º Fila do trono: inicia-se então, a parte dramática do folguedo, com a primeira fala do trono, na qual o Rei concita a fidalguia a celebrar com todo o mundo cristão a festa de São Benedito e render preto de vassalagem ao Rei do Congo – Zumbi-Ganiame. Cumpre-se, por fim, o desejo do Rei, cantando e dançando folguedos com fervor e galhardia, ora os fidalgos em conjunto ora isoladamente festejam o glorioso Santo (CONGADAS, 1978, p. 12/FERNANDES, 1977, p. 10).

Esta cena se mantém praticamente igual, o rei chama seus súditos para homenagear São Benedito. Os Fidalgos, o Secretário, o Príncipe e o Porta-Bandeira, cantam e dançam em louvor ao Santo. São perceptíveis apenas algumas mudanças no texto, algumas palavras são substituídas, mas o conjunto e a estrutura das falas são os mesmos. Todo o texto é declamado em forma de poesia e no ritmo da música que acompanha o auto. A presença do nome de São

¹⁸ Boa parte do Caderno de folclore Congadas Paranaenses foi publicado em uma matéria de jornal: CONGADAS Paranaenses. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 10 de ago. 1978, p. 12.

Benedito nos versos é bastante marcante, normalmente a cada declamação o rei usa o nome do Santo (LUX, 2005).

3º Dança dos fidalgos – 1º Baile: Sob o ponto de vista coreográfico é esta parte a mais rica, não só na movimentação em conjunto como também nas manobras individuais, nas quais é dado bem apreciar as possibilidades sob o ponto de vista artístico de cada bailarino em particular. Os meneios individuais, nas evoluções em conjunto são condicionados por uma música, em cujo ritmo são predominantes as influências dos membranofones evocativos dos batuques da África selvagem.

Nessas evoluções, em conjunto, cabe particular função de orientadores ao Príncipe e ao Secretário, como chefes de fila que são. Compete ao Príncipe, a maior responsabilidade, pois supervisiona toda a atuação conjunta da fidalguia. Utiliza-se para isso de um apito, com o qual não só dá o sinal de início das evoluções, como também comanda a música.

Mas, inegavelmente, a figura que mais se destaca, pela sua constante atuação nas danças, é a do porta-bandeira. Para o desempenho dessa função, faz-se mister não só a agilidade, mas também a resistência física, porquanto o porta-bandeira, além de dançar nas evoluções de conjunto, funciona na parte dramatizada, por assim dizer, como um mestre de cerimonial, função essa que também parece exercer quando, nas evoluções individuais dos fidalgos, acompanha cada um de per si. Essas danças todas são executadas ao som de uma música, no qual é predominante o ritmo monótono dos tambores. Na Congada de 1951, a contribuição musical deve-se apenas a quatro instrumentos: dois tambores, uma sanfona e uma rabeca. Outrora, eram essas orquestras um pouco mais ricas em número e variedade, com pandeiros e tambores menores. Há referências de presença de um instrumento africano, o uricongo (CONGADAS, 1978, p. 12/FERNANDES, 1977, p. 10).

Esta é a cena em que prevalece a dança na qual a corte se utiliza de pequenas lanças coloridas para executar a coreografia e fazer os devidos cumprimentos. A coreografia e a música são comandadas pelo apito do Príncipe. Outro fator interessante é a coreografia. Os membros da corte se posicionam em duas filas e o Porta-bandeira fica no meio, de frente para o rei (LUX, 2005).

Na figura quatro o destaque é dado ao Príncipe, que aparece em primeiro plano, ocupando quase que todo o quadro da fotografia, além do seu traje, a imagem capta um momento em que o mesmo trás á boca o apito que usa para comandar a encenação. A foto, tirada num enquadramento de baixo para cima, afirma à grandiosidade do personagem, o que também é confirmado pelas vestimentas que ostenta. Ao fundo aparecem outros personagens da Congada e a platéia que acompanha a apresentação.



FIGURA 4: Príncipe comandando a encenação da Congada com o apito.

Fonte: CASTRO, 1976, p. 67.

Durante a maior parte da coreografia o porta-bandeira vai e vem dançando; indo e vindo em direção ao Rei, para frente e para traz. Ele é a figura central, pois leva consigo a bandeira com a imagem de São Benedito. Neste momento a música apresenta-se de forma mais harmônica, com poucas evoluções e mudanças de ritmo.



FIGURA 5: Bandeira de São Benedito.

Fonte: CASTRO, 1976, p. 71.

A figura cinco representa em primeiro plano o porta bandeira junto à bandeira de São Benedito, mostra a composição da bandeira, em cor branca com a imagem de São Benedito no centro, rodeado por estrelas e luas. A figura do porta bandeira é cercada por conguinhos em seus trajes amarelos com coroas avermelhadas, em segundo plano. Ao fundo é notável a presença dos fiéis que assistem à Congada. Os personagens desfilam em frente a uma multidão que acompanha a celebração.

Na cena seguinte, chega a Embaixada visitante.

4º A chegada da Embaixada da Rainha de Angola: O término da primeira parte, trecho predominantemente coreográfico do folguedo é assinalado pela chegada do Embaixador da Rainha Ginga de Angola com o seu séquito. A maneira ruidosa e o aparato belicoso com que entra pelo Reino adentro geram tumulto e desconfiança. Os entendimentos preliminares do Príncipe com o Embaixador acarretam falsas informações ao Rei sobre a natureza da Embaixada e originam relações hostis. Há solicitações afrontosas, seguidas de manobras bélicas de entrechoque de armas, registradas no texto da Congada como a 1º guerra (CONGADAS, 1978, p. 12/FERNANDES, 1977, p. 11).

No momento da chegada da embaixada, uma música ruidosa sobrepõe-se à melodia dos fidalgos. O Embaixador chega com seus conguinhos fazendo muito barulho e cantando em voz alta. Perturbados com o barulho o Príncipe e o Secretário se dirigem ao Embaixador. O deslocamento dos personagens é sempre feito ao som de música, sempre dançando e declamando os versos. Esta cena também apresenta poucas mudanças, embora a parte belicosa seja pouco desenvolvida (LUX, 2005).

5º Entrada do Embaixador: obtida a autorização real, ao som de uma marcha de ritmo marcial, encaminha-se o Embaixador para o Trono, ladeado pelo Príncipe e Secretário. Ao dirigir-se para saudar o Rei prudentemente se faz acompanhar do cacique. Chegando aos pés do trono, na saudação que faz ao monarca, predominante são as palavras africanas: *Bacubo, eito, icareito, Bambacoquina*, que profere com entusiasmo, fiel a tradição da Congada, mas sem poder atinar com o seu significado. Faz o rei sentar o Embaixador a sua direita e manifesta estranheza, com severidade pelo alvoroço que provocou a chegada ruidosa da Embaixada, em terras do Congo. Toma, desde o início, a audiência um aspecto acintosamente acidentado, falha rumorosamente o Embaixador ao querer ridicularizar o Rei e é obrigado a retirar-se precipitadamente do Reino, sob ameaça da fidalguia (CONGADAS, 1978, p. 12/FERNANDES, 1977, p. 11).

Ao dirigir-se ao Rei, o Embaixador deixa os conguinhos para traz e saúda o monarca com palavras africanas. Esta cena não apresenta mudanças em relação às descrições feitas por Fernandes (LUX, 2005).

6º Declaração de Guerra: tomando posição no campo de baixo, entre os seus homens, o Embaixador desafia o Rei, ostensivamente, e a sua fidalguia. O Rei irado, concita seus homens à guerra. Seguem-se palavras do Príncipe confirmando a

declaração de guerra entre a tropa do Embaixador e o Exército Real. De espadas desembainhadas executam, então uma série de evoluções coreográficas, as quais parece haver-se procurado dar um significado militar. Descem para o meio da cena numa manobra de cai cai, com o braço direito estendido, segurando as espadas em posição oblíqua ao solo, posição que pode ser interpretada como atitude militar ou uma fidalga reverência, em preito de submissão e vassalagem ao trono (CONGADAS, 1978, p. 12/FERNANDES, 1977, p. 11).

Cabe esclarecer que antigamente a Congada era encenada sobre um tablado, que representava o reino do Congo, campo de cima, e o campo de baixo era o espaço destinado à embaixada visitante.

Para a representação do auto, os próprios Congos reconhecem a cena dividida pelo meio, em dois campos: o de cima e o de baixo. No campo de cima, é instalado no seu extremo superior, o estrado ocupado pelo modesto trono do Rei. Representa o reino da corte do Rei do Congo onde se desenrola particularmente a representação dos fidalgos. O campo de baixo, após a chegada do Embaixador e da Rainha Ginga, é a área na qual, predominantemente se movimenta a Embaixada, ou melhor, caciques, guias e conguinhos (CONGADAS, 1978, p. 12).

No entanto, com o passar do tempo, o tablado deixou de ser montado, pois ficou cada vez mais difícil encenar a Congada sem o apoio da comunidade e dos membros da Igreja. Há apenas um pequeno estrado onde fica o trono do Rei, da Rainha, do Príncipezinho e o lugar onde o Embaixador deve sentar-se. O restante da corte permanece em frente a este estrado. O espaço é dividido da seguinte forma: O trono do rei e sua família em frente à corte e mais para frente o Embaixador e seu exército (LUX, 2005).

7ª Segunda guerra – luta entre fidalgos do Congo e gente de Angola – prisão do embaixador: os figurantes da Congada da Lapa, para orientação episódica do desenrolar do pequeno auto, denominam 1ª guerra a diligência inicial do Príncipe com o Embaixador e as escaramuças que se lhe seguem. As evoluções dos bailarinos e cantos figurativos de manobras bélicas, do episódio que se segue a retirada do Embaixador, chamam-nas de 2ª guerra.

Realmente, é esta uma cena evocativa de guerra, pois o Príncipe comanda um avanço da fidalguia para o lado da tropa do embaixador, cruzam-se armas, há vozes de comando incitando os combatentes, armas cruzam-se no ar, espadas e lanças, é um violento combate, cujo término se dá com a chegada do Rei ao campo de luta, acompanhado do Porta-bandeira e do Príncipezinho. Pois o Rei lança mão de uma pistola, que o Príncipezinho lhe oferece, detona contra o Embaixador, que surpreso, cai por terra. Preso pelos fidalgos, rendem-se seus homens e, todos de joelhos, uma significativa lamentação pela paz é feita pelos conguinhos. Apoderam-se os fidalgos das armas e lanças (CONGADAS, 1978, p. 12/FERNANDES, 1977, p. 12).

Esta é uma das cenas que mais se modificou. Primeiramente a música não sofre grandes alterações, o ritmo se mantém muito próximo do ritmo da dança dos fidalgos na 3ª cena. A segunda modificação é que o Rei chega ao campo de luta acompanhado da Rainha, do Príncipezinho, do Secretário e do Príncipe. Na Congada de 1951, o rei era acompanhado pelo

Porta-Bandeira e pelo Príncipezinho. Não há cenas de luta e o rei não usa uma arma para deter o Embaixador. A guerra chega ao fim com a chegada do Rei, sem muitas lutas (LUX, 2005).

8º Chegada dos prisioneiros a corte do Congo: ao retornar ao trono, determina o rei do Congo sejam trazidos os prisioneiros. Dá, então, entrada o Embaixador, desta vez preso entre os fidalgos do Rei do Congo, que o trazem entre espadas cruzadas. Os conguinhos, que os seguem, continuam nas suas invocações lamuriosas, desta vez na condição de cativos, invocando perdão real. Chegados que são ao pé do trono, ajoelham-se todos diante do rei e aguardam a decisão (CONGADAS, 1978, p. 12/FERNANDES, 1977, p. 12).

Esta cena permanece sem modificações, as declamações, as súplicas dos conguinhos permanecem, é uma cena bastante rápida comparada às demais (LUX, 2005).

9º Perdão real: O rei sentado no trono, num largo e fraterno gesto, estendendo o cetro sobre a cabeça do Embaixador, proclama o perdão. Guerreiros e prisioneiros de chave e cadeados, pelo louvor do grande São Benedito todos são perdoados.

Levantam-se os prisioneiros e ficam em pé diante do Rei. Então são devolvidos os instrumentos de música (chocalhos) aos homens do Embaixador, e os fidalgos guardam as próprias armas. O Rei convida novamente, o Embaixador a sentar ao seu lado e a dizer a sua embaixada (CONGADAS, 1978, p. 12/FERNANDES, 1977, p. 12).

Esta também é uma cena bastante rápida, que não se modifica, consiste na declamação do perdão real e na entrega das armas sem muitas formalidades ou demoras (LUX, 2005).

10º Entrega da Embaixada: na sua embaixada, da a entender que é enviado do reino de Angola da Rainha Ginga, a qual, sabendo que, pelo Rei do Congo, era celebrada a festa de São Benedito, determinou enviar uma embaixada, em testemunho de seu respeito e amor ao Santo mais sublimado. Embaixada constituída de toda a flor de sua nobreza. Termina manifestando o seu gosto de beijar as mãos reais e de finalmente, poderem os músicos e dançarinos mandados com a embaixada participar da brilhante função. Com esse esclarecimento, manifesta o Rei, a sua alegria de saber a justa razão da embaixada da Grande Rainha, a qual tributa o seu reinado e, oferecendo aliança a sua coroa de Estado, termina afirmando que o grande São Benedito saberá dar-lhe bom pago.

Dando prosseguimento ao desempenho da missão que lhe fora confiada pela Rainha Ginga, solicita o Embaixador, permissão ao Rei para mandar chegarem os músicos que trouxe para cantarem e dançarem em louvor a São Benedito. Dada a permissão real, seguem-se os cantos e danças executados pelos conguinhos, caciques e guias (CONGADAS, 1978, p. 12/FERNANDES, 1977, p. 13).

Nesta cena não há mudanças. O Embaixador sentado ao lado esquerdo do Rei entrega sua Embaixada e explica o motivo de tamanha animação a chegada ao reino. Explica que veio festejar o famoso Santo preto, que sua Rainha Ginga queria prestigiar tal festa com uma Embaixada. Posteriormente, o embaixador chama seus músicos para dançar e cantar. O ritmo apresentado nesta dança é bem diferente. Os passos básicos não mudam muito. Nesta cena cada conguinho recita um verso ao som da música (LUX, 2005).

11º Despedida do Embaixador de Angola: Reúne-se, em seguida, a fidalguia, em filas diante do Rei. Pede o Embaixador licença para se despedir. Tributa-lhe o Rei neste momento, sua amizade, pelo zelo com que se houve na função de agradecer-lhes o auxílio pelo brilho da festa. Segue-se então, uma das cenas mais agradáveis da Congada, pela nobreza e distinção com que se reveste a despedida do Embaixador. Esta cena é representada ao ritmo de música. As saudações manuais, seguem-se as realizadas com as espadas; inicialmente o Rei, e depois cada um dos fidalgos, recebe individualmente essa simbólica despedida do Embaixador da Angola. Há na atitude do Embaixador a circunspeção e dignidade que se faz mister num ato de tão singular significado protocolar, como este. Terminado o protocolo, o Embaixador já no campo de baixo, última a sua despedida, cantando adeus ao Rei e seus vassallos, sendo secundado pelos seus homens (CONGADAS, 1978, p. 12/FERNANDES, 1977, p. 13).

Esta cena também não apresenta grandes mudanças. Mas é perceptível a repetição dos movimentos da dança dos fidalgos na 3ª cena. Aqui se percebe que há uma possível perda do gestual simbólico da despedida, visto que a cena é repetitiva, bem como a música e vários elementos da coreografia (LUX, 2005).

12º Desfile final – danças e cantos finais de confraternização: Na Congada da Lapa, (em 1951), o desfile fez-se em cima do estrado construído para tal fim, em frente ao Santuário. Deslocaram-se então, a fidalguia e os homens da Embaixada para o limite dos campos, centro da cena, onde se entrecruzaram, passando para o campo oposto, o qual percorreram até a extremidade voltando novamente, após outro entrecruzamento, aos seus respectivos campos. Nessas evoluções cantaram as chamadas cantigas da rua: Menina Baiana, etc (CONGADAS, 1978, p. 12/FERNANDES, 1977, p. 13-14).

Nesta cena são mantidos os elementos originais: as cantigas de roda e a festa de confraternização. No entanto, no ano de 2004, a Congada não foi encenada em frente ao Santuário de São Benedito, mas sim em frente ao Panteão dos Heróis.

Estas alterações aqui apresentadas mostram distintos aspectos culturais que se modificam com o passar do tempo devido à presença de indivíduos de diferentes gerações. Na tentativa de conservar a tradição, os sujeitos que dela participam recriam valores simbólicos. De certa forma, alguns rituais que outrora tinham significados expressivos, bem como os versos ou palavras em línguas africanas, perdem o sentido, pois os integrantes do grupo não mais conhecem o seu significado. “Entre uma Congada que preserva inteira a sua identidade e seu repertório, e uma que aparece e aprende a conquistar ambas as coisas, a Congada Tradicional perde depressa a autonomia, a identidade e a memória” (BRANDÃO, 1981, p. 222-223). Essa evasão de saberes se dá pela perda dos antigos mestres, através da passagem do tempo e mesmo da tentativa dos mais jovens de compreender a celebração atribuindo novos significados a elementos já existentes.

Para manter o grupo é preciso ensinar aos mais jovens. É necessário trabalho e dedicação do mestre e do aprendiz. Nesta corrente, o grupo revela disputas internas pelos cargos presentes na encenação.

É neste caminho, em meio a disputas, desinteresses e resistências que o grupo procura conservar sua tradição, ora bem vista, ora mau vista pela comunidade. A multiplicidade de elementos que cercam o grupo, interna e externamente, mostram a complexidade das redes sociais e como elas influenciam na conservação dos elementos culturais.

Como as sociedades passam por modos contínuos de transformação, a dinamicidade existente não envolve somente os objetos como os instrumentos ou a indumentária, mas também os códigos como a dança e a linguagem, onde não é possível perceber em um primeiro contato, algum processo de continuidade e/ou descontinuidade (NASCIMENTO, 2009, p. 64).

4.3.1 Breve trajetória da Congada da Lapa.

A celebração que surgiu no período escravista e perdurou até a atualidade faz parte da vida daqueles que a encenam, bem como, muitas vezes, se confunde com a história de vida desses indivíduos. “Através das histórias individuais e coletivas que envolveram os reinados desses homens, é possível perceber como os congadeiros tornaram a dança dinâmica e repleta de modificações e adaptações sociais” (NASCIMENTO, 2009, p. 118).

Com o tempo, as modificações presentes na celebração demonstram a situação daqueles que a encenam e como o restante da comunidade vê esta tradição. O respeito do qual seus antigos reis dispunham já não é o mesmo, o grupo já não tem a mesma vivacidade, mas mesmo assim, procuram manter viva parte da memória de seus antepassados.

Na Congada há uma tradição de reis. Fala-se com admiração desses homens negros que desempenham o papel de Rei Congo. As afirmativas são unânimes a respeito da dignidade com que se comportavam tais chefes, compenetrados de sua autoridade no desenrolar dos autos populares, e procuram estendê-la aos atos de sua vida particular, que decorrem no seio da pequena coletividade de ascendência africana na qual viveram (CONGADAS, 1978, p. 12).

Dentre os muitos personagens que compõem a encenação, o rei é o que possui maior prestígio. Cabe a ele manter a tradição e organizar os festejos. Os primeiros reis eram escravos. Mesmo assim gozavam de autoridade perante os seus. “Pouco se soube sobre o

reinado de Tio Martinho, o primeiro rei Congo, escravo do Barão dos Campos Gerais. Seu sucessor, Tio Beija, reinou ainda no período da escravidão (NASCIMENTO, 2009, p. 119).

A celebração em homenagem ao Santo preto ocorria no dia 26 de dezembro, natal dos escravizados. Reunidos em grupos, cantavam e dançavam para louvar seu padroeiro. “Deve-se acentuar que uma grande parte dos congos é membro integrante da Irmandade de São Benedito, associação humilde, mas dignificante pela fé sincera que consagra ao seu patrono” (CONGADAS, 1978, p. 12). Com sua confraria estabelecida e aceita pelos senhores e pela Igreja, os negros se reuniam para sanar suas necessidades espirituais. Através da congregação eles buscavam ter seus momentos de festa e assim poder rememorar suas crenças.

A Congada era uma forma de rememoração dos antepassados africanos, pois está ligada à história dos reinos do Congo e Angola. Apresenta versos em língua nativa e a música também tem forte influência africana. No entanto, convém notar, que há outros elementos que se fazem presentes.

Há na Congada da Lapa uma influência muito acentuada dos costumes da nobreza portuguesa, influência que provavelmente se exerceu através dos conhecimentos que tinham dos antigos hábitos da nossa corte, que refletiam os dos antigos fidalgos portugueses (CONGADAS, 1978, p. 12).

Além da influência portuguesa referente à forma de organização da corte, há também a indumentária dos personagens, com fortes elementos da cultura lusitana, bem como alguns versos, e rituais gestuais que a relembram.

Dominantes são os títulos de nobreza. Na corte do Rei Congo, além do soberano, figuram mais doze personagens, a Rainha, o Príncipezinho, o Príncipe, o Secretário, o Marquês, o Duque, e mais seis fidalgos. Mas seus nomes são africanos; Ganaiame (REI), precedido sempre de um título senhorial de Zumbi; Ganatozia (o Secretário); Guiziane (o Duque); Boeniziam, Naquim, Sabam e Kantor (fidalgos). Não mais se recordam do nome africano do Príncipe, do Marquês e de dois fidalgos. A Rainha segundo consta, é Totoiza ou Totoiza Name (CONGADAS, 1978, p. 12).

Outro fator importante a ser observado, além da presença de títulos de nobreza, são os nomes dos personagens. Geralmente em língua africana. Mesmo na África os títulos de nobreza foram incorporados à cultura das nações africanas. Com a conversão ao cristianismo, muitos africanos foram batizados com nomes portugueses, mantendo também um nome africano. A indumentária lusitana também foi incorporada em alguns reinos, como o do Congo. Estes elementos presentes na África, também se mostram presentes na Congada. E, como em qualquer corte, há hierarquia, há distinção da indumentária, em relação ao cargo ocupado, quanto maior o cargo, mais rica a indumentária.

Na Embaixada da Rainha Ginga vê-se o Embaixador, dois Caciques, dois Guias e dez Conguinhos. Não há indicação de nomes próprios para todos os personagens, exceto dos Conguinhos: Supata, Zambaque, Ajanés, Darqui, Sofala, e Adofim, além de Raza, Ancizo, Adel, Condar, Zaire e Beijo. Eles trajam fardamentos, sendo bem distinta a indumentária dos fidalgos em relação à dos homens da embaixada (CONGADAS, 1978, p. 12).

Nessas festas era comum que os Senhores auxiliassem seus escravos nas preparações para as festividades, muitas vezes patrocinando comida, bebida e acima de tudo auxiliando os congos com a indumentária.

É voz unânime que antigamente fino era o vestuário, pois, quando eram cativos, vestiam-se melhor do que agora que são forros. Sente-se nessas narrativas a influência da instituição social, que era a escravidão, na realização e no desenrolar da Congada. Era a emulação entre os senhores, a melhor apresentarem os seus negros com a colaboração das sinhás, para que nos festejos públicos, os Congos representantes da escravaria da casa louvassem o auto, não só pelo fiel desempenho do seu papel, mas também pelo apuro da indumentária com a qual se apresentavam (CONGADAS, 1978, p. 12).

Mesmo a festa dos escravizados possuía vários papéis sociais, para eles era uma forma de liberdade e rememoração de suas tradições. Para os senhores era uma forma de fazer os cativos extravasarem tensões e prevenir rebeliões, além de ser também uma forma de demonstrar poder e riqueza, através da competição entre as celebrações.

A rivalidade e mesmo a fé fez com a mesma crescesse e se tornasse muito mais do que um momento de festejo para os não libertos. A Congada assumiu proporções maiores ao promover disputas entre os diversos grupos de congos. Através destas disputas os senhores passam a apoiar e enriquecer a celebração para demonstrar sua posição social, bem como sua manifestação de poder diante dos demais senhores da região.

Na Lapa, essa emulação tomou também um aspecto particular, quando, como sucedeu em outros lugares do Brasil, os mulatos forros organizaram suas Congadas, procurando desprestigiar os festejos dos congos negros. Ascendeu-se violento espírito de rivalidade entre a Congada dos pretos e a dos mulatos, a qual os senhores de escravos concomitantemente poderosos reagiram, emprestando maior brilho a Congada dos negros, preparando-os condignamente (CONGADAS, 1978, p. 12).

Nesse período, o festejo tinha maior significado. Não era uma atividade constante na vida dos escravizados. Era uma fuga do trabalho que ocupava normalmente o ano todo. Uma evasão espiritual momentânea. “A festa nos tempos da escravidão, tinha para os negros maior simbolismo. Eram três dias de liberdade, além das longas horas de tolerância, que se distribuía por dois ou três longos meses para os ensaios” (CONGADAS, 1978, p. 12). Deste modo, a celebração, com seus momentos de preparação, proporcionava períodos em que o trabalho era suspenso. De certa forma, havia a possibilidade de relembrar o passado, quando a

liberdade era realidade. A Congada permitia também outro olhar sobre os negros. Nos dias de festa, dispunham de poder e nos momentos em que encenavam, eram reverenciados como reis de fato. Mesmo fora da festa, aqueles que tinham o título de rei, eram respeitados por seus iguais e também pela comunidade livre.

Naquela época os escravos que encenavam a dança eram vestidos pelas famílias às quais pertenciam e que faziam questão de bem apresentá-los. Tratando-se de uma festa religiosa, o ato de vestir um congo era muitas vezes o pagamento de uma promessa feita a São Benedito. Roupas de seda e de veludo eram especialmente confeccionadas para a ocasião e o tablado das Congadas transformava-se num campo de disputa de riquezas entre as nobres famílias lapianas. O congo tinha o privilégio de usar as mais caras jóias da família de seu senhor (CASTRO, 1976, p. 69-71).

Juntamente com o papel religioso representado pela celebração, com os elementos profanos¹⁹ que dela fazem parte, revelam os múltiplos interesses, por parte dos senhores. São o interesse religioso e a demonstração de poder. Por parte dos escravos, como momentos de rememorar suas crenças e festejar seu Santo. Assim, mesmo os Senhores se beneficiavam da encenação para pagar suas promessas e agradecer as graças alcançadas.

Seja por devoção ou para manifestar seu poder financeiro, uma das formas encontradas pelos senhores de escravos para demonstrar sua religiosidade e seu poder econômico na sociedade, foi financiar o auto popular e apresentar a melhor dança ao público (NASCIMENTO, 2009, p. 113).

O que se vê então, é uma junção de interesses que possibilitou o surgimento e a manutenção de um auto popular. Ganhando ênfase ao se transformar em objeto de estudo de diversos folcloristas. Destacando-se, dentre eles, José Loureiro Fernandes, que publicou o caderno de Congadas Paranaenses. Relatou todas as informações acerca da celebração, música, danças, indumentária, dentre outras informações. Um dos elementos que é evidenciado é a indumentária, por ser requintada e representar noções da corte portuguesa, ela recebe atenção especial.

O primor das roupas e acessórios no tempo da escravidão pode ser percebido nos relatos dos folcloristas, onde vestimentas de seda e de veludo eram especialmente confeccionadas para a ocasião e o rei Congo tinha o privilégio de usar as mais caras jóias da família de seu senhor (NASCIMENTO, 2009, p. 113).

Neste dia de festa os negros vestiam-se como a realeza, com jóias finas e roupa adequada ao cargo a que cada um representava. Não bastava ter apenas uma bela roupa, todos

¹⁹ Uso a expressão elementos profanos para me referir a elementos que não fazem parte do cerimonial da Igreja Católica. Portanto, o profano se refere às danças, a músicas e as disputas que ocorrem dentro da Congada, que apesar de ser uma forma de expressão religiosa, apresentam elementos da cultura africana.

os acessórios deveriam estar de acordo com o restante do traje. Portanto, usavam-se jóias de ouro e pedras preciosas, tal qual um monarca verdadeiro.

A cultura material da Congada dos cativos era magnífica em trajes e adereços, pois contavam com a colaboração dos senhores e senhoras para abrilhantar a festa, tornando as apresentações em um mágico espetáculo que envolvia cores e danças (NASCIMENTO, 2009, p. 115).

A roupa desempenhava um papel especial. Ajudava não somente a dar maior vivacidade à celebração. À medida que o traje era usada como um meio de distinção e poder auxiliava na construção simbólica. Contudo, com o fim da escravidão, parte da tradição de vestir os congos se perdeu. Não havia mais sentido para os ex-senhores de escravos vestir negros livres em uma manifestação que estava se modificando. Agora eram livres e o festejo assumia outras conotações, que não mais a fuga do trabalho e da opressão. Passava a ser um ato de devoção, permeado de elementos profanos, que já não eram tão bem vistos pela Igreja, visto que se perdeu o apoio dos senhores de escravos²⁰. “Com a abolição da escravatura, o luxo e as riquezas desapareceram das Congadas, porém se manteve a tradição popular de representar essa história passada entre reinos africanos” (CASTRO, 1976, p. 71). A tradição se manteve. Novas dificuldades se mostravam presentes. Era preciso adquirir fundos por conta própria e conseguir o apoio das autoridades. Vestir-se para a encenação passou a ser dispendioso.

No contexto pós-escravidão, apesar de manter a Congada da Lapa viva no decorrer dos anos, o grupo de afrodescendentes composto na maioria por parentes dos primeiros congadeiros que dançavam, foi perdendo prestígio e caindo no esquecimento dos lapeanos que não ofereciam apoio e nem recursos para a manutenção da tradição (NASCIMENTO, 2009, p. 118).

Boa parte da tradição da Congada foi passada de forma oral, de pai para filho. Os membros que começavam dançando como conguintos, com o passar do tempo, cresceram e assumiram outros cargos. Assim sendo, a tradição da Congada faz parte da história de vida de algumas famílias, que faziam parte da celebração, desde quando ela iniciou. Esse legado passado de pai para filho fez com que algumas famílias fossem mais numerosas e

²⁰ Enquanto escravos, os negros recebiam apoio de seus senhores para a realização dos festejos, contudo, a partir do momento em que a abolição entrou em vigor, não era mais do interesse dos grandes fazendeiros patrocinarem tais festas. Antes, o requinte da Congada era uma forma de demonstrar o poder e a riqueza do senhor, havendo inclusive, disputas para eleger a celebração mais vistosa. Além disso, a Igreja passou a ver tal manifestação com outros olhos, pois sem o apoio dos senhores e composta por muitos elementos africanos, a Congada passou a ser vista como celebração profana, embora impregnada de religiosidade, imagem esta reforçada pela presença negra em uma cidade que valoriza a cultura do europeu (NASCIMENTO, 2009).

desempenhassem papel importante na conservação da celebração. Outro modo de conservação foi a criação de um caderno com os versos de cada personagem, tal caderno auxilia na manutenção da prosa da encenação, das cantigas e ritmos.

Representada pelos afrodescendentes que aprenderam a história da Congada pela tradição oral e escrita, a maioria do grupo de congadeiros é composto pela família Ferreira, originários de uma localidade interiorana da região da Lapa, denominada Feixo. A família Ferreira viveu em um território pertencente a alguns descendentes dos escravos da família Braga, que após a abolição, permaneceram na fazenda trabalhando com o ex-senhor, que doou um pedaço de terra aos negros que por ali ficaram (NASCIMENTO, 2009, p. 112).

A partir do momento em que a encenação fica sob responsabilidade da Irmandade de São Benedito e de seus devotos, sem o apoio e a contribuição generosa dos senhores, que muitas vezes, além de auxiliar na vestimenta dos congos, também bancavam a bebida e a comida, tornava-se difícil manter a festa com tal esplendor e beleza. Mesmo assim, foi possível conservar a tradição com o auxílio de alguns indivíduos abnegados que se dispunham a contribuir de variadas formas.

Depois de liberto, continuaram os pretos a sua festança, as quais, já se integravam outros elementos, mulatos ou mesmo brancos. Vestia-se, então, cada Congo por sua conta. Contavam com o auxílio de algumas famílias, e outros, com devotos de São Benedito, os quais, cumprindo promessas, ora vestiam um Congo, outra contribuíam para a realização da Congada, fazendo uma criança da família dançar de conguinho, encarregando-se para esse fim de preparar convenientemente sua indumentária (CONGADAS, 1978, p. 12).

Com o passar do tempo, novos indivíduos foram incorporados ao grupo e novos reis foram eleitos. Um destes reis foi Jordão da Rocha, que desempenhou papel fundamental na conservação da Congada.

Após a morte do rei Benjamin foi eleito Jordão da Rocha, que reinou ao lado da rainha Nhá Dominga. O rei Jordão, conhecido por sua longa barba e por ser um bom conselheiro, possuía prestígio entre os negros congadeiros devido à sua capacidade de trabalho e entusiasmo pelo auto popular. Conforme Roderjan (1981) os reis congos eram muito respeitados na comunidade, e mesmo as pessoas mais gradas tinham-lhes grande consideração. Entre suas atividades como rei, Jordão ganhou respeito ao auxiliar na continuidade da Congada, na organização da Irmandade de São Benedito e na construção da antiga capela ao Santo (NASCIMENTO, 2009, p. 119).

A figura de Jordão é um exemplo da autoridade e da responsabilidade de um rei congo. “O rei dos Congos sempre foi uma figura muito respeitada pelos negros na Lapa. [...] O mais importante deles foi o Rei Jordão Rocha, [...], que reinou de 1913 a 1950. Foi durante seu reinado que a Lapa teve as maiores Congadas” (CASTRO, 1976, p. 71). Em seu reinado,

ele soube conquistar o apoio das autoridades e da comunidade negra, valorizando as Congadas. O rei deveria ser uma pessoa de bem, capaz de fazer com que o grupo se mantivesse unido. Era sua responsabilidade passar adiante o conhecimento necessário sobre a encenação dos congos e fazer com que a tradição permanecesse.

Quando ficou doente, Jordão que era pintor na vida civil transmitiu seu anel e o cetro real para Celeste Ferreira, cumprindo a tradição de que somente quando a velhice lhe emperrasse as articulações ou quando a morte lhe cortasse a vida, é que a vaga de rei estaria aberta (NASCIMENTO, 2009, p. 119).

Enquanto o rei Jordão era vivo, a Irmandade teve seu compromisso refeito, ficando submissa ao poder eclesiástico. O compromisso com cinco páginas e oito capítulos datado de 21 de Fevereiro de 1946 estabelecia alguns padrões de funcionamento para a Confraria e nem sequer menciona as Congadas como se fossem elementos distintos. Alguns capítulos demonstram a posição da Igreja em relação à Irmandade. Esta que se iniciara independente do poder eclesiástico, como uma instituição leiga. Depois de tanto tempo de existência via-se sob a jurisdição da Igreja.

Capítulo I – dos irmãos, seus desígnios e deveres

Artigo 2º: cada irmão pagará a anualidade de dois cruzeiros ou mais, se assim a mesa o resolver, para a conservação da Irmandade e seus pertencentes.

Capítulo IV – Da administração

Artigo 5º: a Irmandade será regida por uma mesa administradora.

Artigo 6º: a Irmandade compromete-se a acatar, obedecer e cumprir as determinações do prelado Arquidiocesano.

Artigo 7º: O Reverendo Pároco da Freguesia será o diretor perpétuo da Irmandade (COMPROMISSO, 1946, p.02).

Capítulo VIII – Disposições gerais

Artigo 20º: de todos os atos caberá sempre o recurso para o Prelado Arquidiocesano que resolverá definitivamente.

Artigo 21º: em todos os casos supostos, da supressão da mesa ou Irmandade, ou no caso de abandono, os bens da irmandade serão administrados por uma comissão nomeada pelo Prelado Arquidiocesano até que por ele seja reconstituída a Irmandade.

Artigo 22º: A Igreja de São Benedito e seus bens são considerados bens eclesiásticos, cuja administração pertence ao Prelado Arquidiocesano e a comissão por ele nomeada (COMPROMISSO, 1946, p.05).

Nestes artigos fica claro como deve funcionar e quais as obrigações da Irmandade e o papel da Igreja. É ela a detentora e responsável pela Confraria, que outrora funcionava como uma instituição de benefício mútuo entre seus membros. A partir de 1946, a Irmandade passou a ter um papel religioso mais específico, bem como poder e autonomia limitados. A partir deste momento, iniciam-se conflitos entre a Igreja e o grupo de congos. Conflitos que prejudicaram a celebração e a relação dos membros da congada com a Igreja. Embora

houvesse resistência por parte dos párocos, a Congada ainda era a grande atração da festa de São Benedito.

Benedicto Bueno publicou em 1969, no Jornal da Lapa, uma matéria que demonstra a empolgação para com a Congada e a festa do Santo negro.

Depois... Ah!... Depois vinha o leilão, as barraquinhas de quitanda, o levantamento do mastro com o asteamento da figura do santinho e, em seguida as Congadas! Que afobação! Que correria! O povo, em tal hora, esquecia os quitutes, as pescas miraculosas, os lances de leilão, e se apinhava em torno daqueles combatentes pujantes, que em vestes de milícia e armas em riste, compareciam para recordar com cantigas e danças os feitos bélicos de seus antepassados (BUENO, 1969, s.p).

Neste pequeno trecho, é perceptível a empolgação do narrador e também do público. Segundo ele, o povo se esquece das demais atividades da festa para assistir à Congada. “O soar dos tambores de guerra trazia consigo o cortejo dos congos; e adentrava pela multidão, num majestoso abre alas, nhô Jordão, o rei dos congos, acompanhado de sua corte” (BUENO, 1969, s.p). O carisma do Rei Jordão e o esplendor da Congada chamavam a atenção das pessoas na festa. Este fato demonstra o fulgor e a importância que a celebração possuía naqueles anos.

Nesse dia, mais de cinco mil pessoas, em média, participam das comemorações. O culto remonta ao tempo da escravidão, quando os negros foram levados para a cidade bicentenária e vieram no Santo Preto, a salvação para todos os seus males (A CONGADA, 1972, s.p.).

A encenação estava desaparecendo no Paraná. Podia ainda ser contemplada na Lapa, cidade histórica, que conservou sua memória e oferecia, além dos passeios turísticos, a oportunidade de ver a dança dos congos. “As apresentações de começo a fim eram acompanhadas com delírio pelo povo que aplaudia freneticamente aqueles artistas inatos que com devoção infinita rememorava as façanhas de seus denodados ancestrais” (BUENO, 1969, s.p). Nestes breves trechos é possível notar a empolgação com que a encenação era vista. “Na Lapa, Estado do Paraná, é a Festa de São Benedito que anima a cidade inteira” (CASTRO, 1976, p. 66). A festa dos Congos que ocorria uma vez por ano, era esperada e assistida com expectativa.

Com o falecimento do Rei Jordão, muita coisa mudou. Iniciaram-se desavenças entre a Irmandade e os congadeiros. A Igreja já não via com bons olhos a celebração, pois possuía muitos elementos profanos que não condiziam com a realidade cristã do momento. A antiga capela que fora erguida pelos escravos foi derrubada e em seu lugar erguia-se o soberbo

Santuário, que custaria muito para ficar pronto. Outros reis subiriam ao trono, mas enfrentariam infinitas dificuldades para manter a tradição.

Com a morte do rei Celeste em 1964, Sebastião Quintino foi eleito o novo rei Congo. Sua presença era solicitada com empenho nos ensaios e suas orientações eram indispensáveis para a realização das apresentações. Ney Manoel o atual embaixador, observa que Sebastião Quintino tocava o grupo de congadeiros com mãos de ferro, chamando a atenção dos meninos quando era preciso, tendo acesso ao prefeito da época, e conhecendo todos os versos, a dança e a música da Congada (NASCIMENTO, 2009, p. 121).

Devido ao trabalho do rei Sebastião, o grupo se manteve unido e belas Congadas eram apresentadas no dia da festa. “A homenagem a São Benedito é feita através de danças e cantos, chamados de Congada, pois foi da região do Congo que vieram os pretos radicados nos arredores da Lapa. [...] Ao todo são 34 figurantes” (A CONGADA, 1972, s.p.). Com o passar do tempo, os significados simbólicos da celebração foram se modificando. Também foi o que ocorreu com a Irmandade, que surgiu com o intuito de permitir aos negros praticarem suas crenças e solidariedade. Acabou se transformando numa instituição de cunho religioso sob a responsabilidade da Igreja.

A Congada hoje não está morrendo. Está deixando de ser uma festa religiosa para se tornar uma tradição folclórica. [...] Para um professor de folclore, a Congada resultou de um fenômeno chamado sincretismo; ou seja, a fusão de crenças religiosas católicas com tradições populares originárias da África (A CONGADA, 1972, s.p.).

Essa mudança se dá com o passar do tempo e com as transformações sociais e culturais. Antes a celebração possuía um papel religioso de louvar ao Santo e abrilhantar a festa no período escravista. Era patrocinada pelos senhores e vista como uma forma de catequizar e controlar os escravizados. Sem a escravidão, e com a maioria da população já cristã, encenar a Congada já não era bem visto. Ela passou a ser compreendida como profana, por apresentar tradições africanas²¹. E mesmo para seus membros, encenar a Congada é uma forma de manter viva a memória de seus antepassados.

Em 1973, a Congada estava sem rei. O cargo foi disputado pelo Secretário e pelo Embaixador, devido ao fato de que o último monarca Sebastião Quintino, fora destituído de seu cargo por ter cometido um crime, não oferecendo mais respeito entre seus vassalos (NASCIMENTO, 2009, p. 122).

²¹ Passou a ser vista como profana não somente pelas danças e batuques africanos presentes, mas pelos poucos elementos religiosos, visto que a missa, a procissão e outros rituais não fazem parte da celebração, já que a Congada é uma dança dramática encenada para homenagear um Santo. Celebração que foge a orações e procissões católicas (NASCIMENTO, 2009).

Todo o Rei deve apresentar conduta exemplar perante seus súditos e a Irmandade, este é um requisito fundamental para tornar-se rei. Não se ganha respeito por ser Rei, o indivíduo deve ser respeitado para se tornar rei. Trata-se de uma conquista pelo caráter e índole.

Devido ao crime cometido por Sebastião Quintino, o grupo se desestabilizou e passou a ser mau visto pelo restante da comunidade lapeana (CASTRO, 1976).

Após a saída do rei Sebastião Quintino, os membros foram aos poucos se retirando do grupo e os congadeiros sofriam uma rotulação da sociedade, que não aceitava o episódio ocorrido com o rei. Devido a estes fatores, a Congada ficou parada durante dezessete anos, até que a família Ferreira decidiu reativar a dança (NASCIMENTO, 2009, p. 122-123).

Embora sem um rei definitivo, alguns membros ainda tentaram manter a tradição, mas ela perdeu alguns elementos. O grupo já não tinha mais credibilidade perante a sociedade. Isso dificultava ainda mais a tentativa do grupo para manter a celebração presente na festa de São Benedito. Assim, as Congadas não mais eram encenadas todos os anos, havendo intervalos de até dois anos sem que ocorresse.

Composta por aproximadamente trinta e dois membros, além de duas arrumadeiras que cuidavam das vestimentas e auxiliavam na hora da apresentação, a Congada realizada em 1977 refletia em suas roupas e adornos, o pouco brilho dos tempos em que as vestes eram financiadas pelos senhores e os acessórios emprestados pelas sinhás. Confeccionadas pelos próprios membros, não havia uma uniformidade de cores nas roupas, variadas a cada exibição. O cetim antes utilizado nas blusas tinha sido substituído por um tecido mais barato, mas a presença das miçangas e do bordado continuava constante em quase todo o vestuário dos congadeiros (NASCIMENTO, 2009, p. 122).

A partir deste período são notáveis as dificuldades sobre o grupo, que prejudicam a tradição. Perdeu-se a vivacidade.

Os trajes dos congos variam de lugar para lugar e podem ir do luxo até a maior simplicidade. Em todo caso, pouco lembram os tempos em que os senhores vestiam seus escravos para pagar suas promessas, transformando a festa numa disputa de riqueza (CASTRO, 1976, p. 68).

Em seu caderno de folclore Congadas Paranaenses, Fernandes (1977), também deixa claro o empobrecimento dos trajes que vem ocorrendo na Congada. Salienta a falta de apoio da comunidade e a falta de dinheiro para investir nas roupas.

As modificações que ocorrem nas vestes dos congueiros são bastante comuns. Dependem das condições financeiras dos participantes e das próprias modificações culturais no decorrer do tempo. Os trajes que antes pertenciam à alta nobreza foram substituídos por peças mais simples. Contudo, não deixaram de expressar a riqueza e a cultura popular.

Esta mudança no vestuário é bem visível. No entanto, as características básicas não foram alteradas: como a forma de organização e os símbolos básicos como a coroa, as espadas, a imagem do Santo e até mesmo a diferença de vestuários referentes à hierarquia presente na celebração. A permanência de certos símbolos, bem como a forma como é encenado demonstram as raízes culturais da Congada e a preocupação em reviver um momento de festejo dos escravizados.

Num palanque armado no parque do Santuário dezenas de descendentes de antigos escravos encenam a dança dos congos, de origem africana. Uma representação falada, recitada e cantada, que guarda ainda a maior e as mais raras das qualidades: a autenticidade. A dança dos congos foi trazida pelos escravos negros que vieram trabalhar na agricultura dessa região paranaense. Eles formavam um pequeno grupo étnico que permaneceu quase intacto até hoje, sempre bastante minoritário, ao contrário do que acontece em outros estados brasileiros (CASTRO, 1976, p. 66).

Embora conserve suas raízes, tal momento de festejo vem se desgastando. Castro (1976) relata a luta dos congos em manter a encenação e também a decepção dos mesmos ao enfrentar as dificuldades. “São mais de duas horas de representação sob os olhares atentos do público com muitas palmas e aplausos no final. É a única recompensa que os congos recebem pelo trabalho que realizam” (CASTRO, 1976, p. 77). O autor acrescenta ainda que apesar do reconhecimento que ganham do público, a encenação é complicada, duas horas sob o sol quente com vestes pesadas, cantando e dançando o tempo todo, a apresentação requer boa memória para lembrar os versos e coreografias, bem como disposição para suportar as duas horas em pé sob o sol escaldante.

Depois da encenação, o Secretário José Benedito está decepcionado: o alto-falante funcionou mal, o amplificador falhou no meio da representação, a Igreja ajudou pouco, os ensaios são difíceis, a garotada não leva a sério e no final, sem ganhar nada só há chateação (CASTRO, 1976, p. 77).

O Secretário José Benedito deixa claro que a encenação já não tem mais a força que tinha antes. Os membros do grupo não têm mais o mesmo interesse. Torna-se difícil manter uma tradição sem a participação dos indivíduos que dela fazem parte. Equipamentos inadequados, falta de apoio da Igreja e o desinteresse dos mais jovens são elementos que vêm dificultando o processo de encenação da Congada. Com estas dificuldades até mesmo os mais velhos perdem o interesse em participar. Relembrem o tempo em que a celebração era mais vistosa e se decepcionam ao ver a sua decadência.

A festa de São Benedito, na Lapa, vem sofrendo paulatino desgaste, já não atraindo com a regularidade de outros tempos, fiéis de fora, absorvidos pelos massacrantes compromissos de fim de ano. Até 82 ou 83, os festejos tinham data fixa, 26 de dezembro, espécie de feriado local, por todos considerado o Dia de São Benedito (LACERDA, 1997, s.p).

Com o passar do tempo, a data se modificou. Devido à agitação dos finais de ano, a Igreja mudou a data de comemoração, para o 2º domingo de dezembro. Entendia que os festejos após o natal exigiam que a comunidade estivesse presente na organização. Muitas pessoas recebiam visitas ou não tinham tempo para participar. Esta mudança não foi bem vista pelo grupo de congos, mas a decisão já havia sido tomada (LACERDA, 1997).

As festas de São Benedito, na Lapa sempre foram muito concorridas e, para sua realização, muito contribuiu o entusiasmo dos integrantes da Irmandade do milagroso Santo. Dessa irmandade participavam ativamente os próprios figurantes da Congada, fato esse, que por certo, influiu por muito tempo para que a brilhante manifestação de culto, que foram essas Congadas não se dissociasse da devoção que os pretos consagram a São Benedito. Circunstâncias várias parecem ter influenciado, na Lapa, no sentido de processar, nas manifestações populares exteriores do culto, uma maior dissociação, a ponto de não se considerar mais a Congada como integrante e essencial nessas exteriorizações (CONGADAS, 1978, p. 12).

Devido a divergências de ponto de vista sobre a importância da Congada, esta passou a ser considerada uma celebração folclórica e profana. Bem como o crime cometido por um de seus reis fez com que não fosse bem vista pela população em geral. As divergências entre o grupo dos congos e a Irmandade cresceram e acarretou em desentendimentos que levaram a separação dos dois elementos.

Por fim, ocorreram crises internas na Irmandade e surgiram discussões com o pároco, brigas entre os próprios irmãos e o rompimento das relações entre os que encenavam o auto popular e os irmãos da mesa diretora (NASCIMENTO, 2009, p. 118).

Pode-se dizer que parte da tradição se perdeu ao se separarem. No tempo dos escravos pertencer à Irmandade e fazer parte do grupo de congos era motivo de orgulho entre os pretos. Significava ter auxílio dos irmãos nos momentos difíceis. A Irmandade e os congos eram uma coisa só. Existiam com o objetivo de louvar o Santo e ter um momento de festejo rememorando suas crenças.

O que se sabe, é que os membros que também eram praticantes da Congada se separaram da Irmandade nas últimas décadas do século XX, e que os membros atuais conhecem apenas o que foi escrito no compromisso de 1947 (NASCIMENTO, 2009, p. 111-112).

Parte do legado cultural se perdeu. As memórias do compromisso e objetivo da antiga Irmandade de Homens Pretos desapareceu. Através destas perdas e com o passar do tempo a Congada foi sofrendo um processo constante de ressignificação. Como toda tradição e como a cultura, ela é dinâmica e expressa a realidade do momento em que é encenada, as dificuldades, as lutas, as vitórias e as derrotas.

Fica então na memória as Congadas de outrora, quando tiveram maior vivacidade no reinado de nhô Jordão, quando ainda havia maior integração entre a Irmandade, a Igreja e o grupo de congos.

Embora tenha sido esquecida por muitos durante 17 anos, a Congada voltou a ser encenada. Deveu-se ao trabalho dos membros do congo e do descendente do ultimo rei. Em 1994 foi estabelecida (nome provisório) Fundação Cultural Afro-lapeana - Lapa, 16 de janeiro de 1994. Esta fundação encaminhou um ofício à prefeitura pedindo auxílio para a revitalização da Congada.

Há aproximadamente 15 anos a CONGADA DA LAPA desapareceu. No entanto, com um trabalho iniciado em set/93, que culminou com a formação da diretoria abaixo relacionada²², reuniu-se todos os congos e o ensaio já está acontecendo (MARTINS, 1994, p.01).

Através deste ofício buscou-se revitalizar a encenação e ao mesmo tempo incentivar a comunidade a participar ativamente do processo, pois os membros da fundação buscavam o apoio de outras instituições e da comunidade lapeana em geral.

O Objetivo deste é cientizar V.Sa. do fato e solicitar ajuda para a campanha ADOTE UM CONGO. Certo de que a situação econômica dificulta um único órgão ou instituição de patrocinar-nos, estamos voltando ao fato histórico em que cada família vestia seu congo (MARTINS, 1994, p.01).

Com este Ofício foi possível procurar as autoridades e mostrar a importância da tradição e a movimentação que existia para trazê-la de volta. Com uma associação estabelecida, o grupo possuía mais força e ficava claro o desejo deste de encenar a Congada novamente.

O rei do Congo, personagem mais importante da Congada – procurou a prefeitura e, após anos de insistência, recebeu o sinal verde para que a Congada voltasse a ser

²²Diretoria da Fundação Afro-lapeana; Presidente: Alaerte Leandro Martins; Vice-Presidente: Ney Manoel Ferreira; 1º Secretário: Adenilson Pedroso Moreira; 2º Secretário: Ângela M. Martins da Silva; 1º Tesoureiro: Miguel Ferreira; 2º Tesoureiro: Aroldo da Luz; Presidente de honra: Sebastião Quintino; Assessor cultural: Inami Custódio Pinto

encenada. A Secretária da Cultura Valentina Piovezam Batista, ofereceu total apoio e liberou os recursos financeiros para a confecção das roupas do grupo (BROWNE, 1997, p. 04).

A Secretaria da Cultura auxiliou o grupo com a indumentária. Possibilitou assim o retorno das Congadas à festa de São Benedito.

O retorno da Congada em 1994, foi de forma inconstante. Neste ano, foi fundada a Associação Pelourinho – com Sebastião Quintino já muito doente como presidente de honra – para preservar a cultura e a tradição africana sendo a Congada, a principal manifestação existente. Apesar dos esforços da associação para manter a Congada, a dança efetuada anualmente não ocorria com frequência e três anos depois, recebendo apoio financeiro da Prefeitura Municipal, foi realizada em 13 de junho, a encenação no aniversário da cidade (NASCIMENTO, 2009, p. 123).

Com o apoio da prefeitura e da comunidade, a Congada, que ainda enfrentava problemas para se estruturar, foi realizada próximo ao Santuário. Mesmo assim, ela não possuía a vivacidade das Congadas de Nhô Jordão.

Sob o comando do rei Miguel Ferreira, o grupo formado por quarenta e quatro integrantes, sendo dez crianças, contou com a ajuda das mulheres dos membros, que, baseadas em antigos modelos, prepararam as roupas para o retorno da Congada. Os fidalgos ainda usavam em suas camisas os corações feitos de papelão e forrados de cetim, além de bijuterias, broches e pingentes. Realizada ao lado do Santuário de São Benedito e não mais em frente como nas primeiras danças, o som da sanfona e do violão anunciaram a apresentação do auto em 1994, que não permaneceu por muito tempo (NASCIMENTO, 2009, p. 124).

Mesmo após a ajuda da prefeitura, o grupo não conseguiu se restabelecer completamente. Muitos não tinham interesse e tornou-se difícil manter os ensaios e a regularidade das apresentações. Foi então que surgiu um projeto de revitalização patrocinado pela Petrobrás em parceria com a Lux agência de desenvolvimento.

Durante o período de revitalização, foi realizado um resgate das vestimentas e dos adornos através de fotos, reportagens de jornal e da tradição oral. Em 2004, o encantamento das danças, da música e do figurino estava de volta. Usando uma coroa dourada repleta de pedras preciosas, cetro real, capa vermelha e branca com correntes douradas, abotoaduras vermelhas, calça branca com detalhes dourados, luvas brancas e anel real, o rei Miguel entrava em cena com o Grupo Congada da Lapa. Assim como o rei, a rainha usando um vestido branco onde as pedras do colar combinavam com a capa vermelha, também demonstrava opulência com sua coroa, seus brincos grandes e muitos anéis (NASCIMENTO, 2009, p. 125).

Este projeto de revitalização proporcionou ao grupo a possibilidade de encenar uma Congada requintada em seus elementos coreográficos, musicais e com uma indumentária que faz jus a corte e a embaixada que se apresentam. Acessórios, roupas e adereços

completamente reparados conferem aos personagens maior elegância e fazem com que a tradição recupere seu esplendor.

A ONG possibilitou aos instrumentistas, aulas de música para que executassem seus instrumentos com primor. Nos ensaios gerais, era realizada a marcação dos passos da coreografia em sintonia com as falas e a música, onde a participação dos meninos chamados de conguintos recebeu atenção especial, pois é nos pequenos “piás” que os membros mais velhos veem a perpetuação da tradição. [...] Alguns são filhos de antigos congadeiros e ocupam sucessivamente o cargo de seus pais (NASCIMENTO, 2009, p. 125-126).

A revitalização com aulas de música e ensaios específicos com coreógrafos e instrumentistas visou melhorar a apresentação. Há elementos que não poderiam ser alterados. Por exemplo, muitos não respeitam a celebração e não aprovam sua apresentação, visto como algo desnecessário em alguns momentos. O preconceito e o desinteresse são desafios que o grupo de congos ainda enfrenta.

Para realizar a Congada da Lapa, atualmente os congadeiros ainda enfrentam problemas, pois é com grande dificuldade que as ruas são liberadas ocorrendo a presença de carros com som alto que passam ao lado da apresentação. Além desses fatores, a festa no Santuário de São Benedito ocorre concomitantemente ao auto popular; os congadeiros são alvos de preconceito devido à sua cor da pele; e os próprios católicos devotos de São Benedito, desconhecem a origem da dança e não a apreciam quando é apresentada (NASCIMENTO, 2009, p. 118).

Em 1994 quando voltou a ser encenada, o grupo de congos contava com 44 membros (BROWNE, 1997). Posteriormente, após a revitalização, em 2004, o grupo conta com 48 membros que fazem parte da encenação e atuam como músicos.

Apesar de ser encenada fora de época, à tradição da Congada foi respeitada em quase todos os seus passos. A única diferença em relação ao passado é que antigamente a Congada itinerante e, a dança acontecia na frente da casa das principais autoridades da cidade. Hoje, ela é dançada ao lado do Santuário de São Benedito (BROWNE, 1997, p. 04).

Estas diferenças são exemplos das modificações impostas pelo tempo e pelas mudanças políticas, sociais e culturais que ocorreram ao longo dos séculos XIX, XX e XXI. A desvinculação entre o grupo de congos e a Irmandade, o preconceito em relação à celebração e as dificuldades em conseguir apoio das autoridades são alguns dos exemplos dos elementos que afetaram a tradição.

O auto popular na Lapa, vivenciou períodos de auge e de parada, momentos em que suas apresentações eram prestigiadas pela população e momentos que era contemplada apenas por estudiosos, familiares e alguns curiosos. Os períodos de brilho e esplendor relatados no tempo do cativo, posteriormente foram alterados

por longas paradas que estabeleciam desânimo e o esquecimento da tradição de dançar para o Santo negro (NASCIMENTO, 2009, p. 105-106).

Este vai e vem da encenação, entre apogeu e decadência demonstram a tentativa da comunidade em manter a tradição. No dia 19 de Dezembro de 2010 foi realizada uma entrevista com seu Miguel Ferreira, atual Rei do Congo e guardião da Congada da Lapa. Na entrevista foram abordadas questões referentes ao processo de manutenção da festa na cidade e ao trabalho de reunir os integrantes do grupo para as apresentações.

Além da ajuda da Igreja, seu Miguel também precisa do auxílio da comunidade para manter viva a Congada, visto que é necessário um grande número de pessoas para encenar. Nesta entrevista seu Miguel nos conta das dificuldades para manter um grupo e de como fazer os integrantes serem capazes de desempenhar seu papel no auto.

Eu te digo, que difícil que é manter um no teu lugar, por que hoje o interesse parece que é pouco, e se você pega, tem que levar a sério, vamos supor, tem que pegar um papel maior, mas daí já tem mais texto, mais verso, eu tenho 25, mas com o tempo você decora e não esquece, você olha uma ou duas vezes no caderno, é suficiente. Muita coisa eu aprendi só vendo o meu avô, eu ficava sentado assim, mas eu estava ligado no que eles estavam falando, prestando atenção nas palavras deles, aí meu avô disse um dia “fala meu neto”, não saiu bem inteirinho, mas eu consegui falar o que eles falavam, e daí vai ficando na cabeça né (entrevista com seu Miguel Ferreira, 19/12/2010).

A dificuldade em conseguir novos membros e manter os que já participam do grupo tem preocupado seu Miguel, que já não tem mais o apoio da comunidade como antes. Outra dificuldade é fazer com que os membros do grupo sejam capazes de memorizar as falas e de encenar os personagens sem esquecer-se de nada. É preciso saber os versos, as músicas e coreografias para realizar a encenação com perfeição. Muitos têm vergonha ou medo de encarar o público, o que dificulta o trabalho de seu Miguel.

Atualmente o grupo da Congada possui 48 membros, que desempenham os mais variados papéis. De acordo com Fernandes:

A corte do Rei Congo é composta pelo [...] Rei, a Rainha, o Príncipezinho, o Secretário, o Marquês, o Duque e mais seis fidalgos. Na embaixada da Rainha Ginga figuravam [...] o Embaixador, dois Caciques, dois Guias e dez Conguinhos (FERNANDES, 1977, p. 06).

Além destes personagens específicos há também a presença dos músicos. Estes responsáveis por dar o ritmo aos versos e às danças realizadas ao longo da apresentação.

A apresentação é extensa, dura cerca de uma hora e dez minutos e exige muito ensaio e treino dos participantes. É necessário declamar uma grande quantia de versos, várias

coreografias e cantos. Em seguida, seu Miguel continua a relatar a dificuldade em trabalhar com os integrantes.

Que nem ali no grupo tem bastante gente que tem capacidade de dançar, mas não tem capacidade de desenrolar o personagem direito, ele vai até uma altura, e se enrola tudo, treme, por que tem bastante, tem uns meninos que dançam, cada fidalgo tem um verso, o menino pequeno também tem, mas daí o do fidalgo é pequeno, é poucas palavras, mas tem uns que não conseguem falar essas poucas palavras. (entrevista com seu Miguel Ferreira, 19/12/2010).

Neste sentido a maior dificuldade citada por seu Miguel é o fato de encenar. É necessário saber falar, declamar os versos e interpretar o personagem com suas particularidades. Alguns personagens apresentam um grande número de versos, o que dificulta o processo de encenação. Outro fator de relevância é a presença dos músicos. Nem todos sabem tocar os instrumentos necessários, o que dificulta a substituição quando um membro sai do grupo. Cada personagem possui características específicas, principalmente no modo de se apresentar em cena. É preciso saber representar um fidalgo, seus gestos e modo de falar, bem como um embaixador ou soldado.

Ainda assim seu Miguel e sua família persistem em manter viva esta tradição através da ajuda dos amigos e parentes. A seguir, ele relata um pouco sobre o processo de manter o grupo unido e da dificuldade em relação aos ensaios antes da apresentação.

É que nem um time de futebol, tem que ser unido, e hoje é assim, de vez em quando a gente arruma uma condução pra trazer eles aqui e antes não tinha, antigamente não tinha. As pessoas iam tudo a pé e daí iam, antigamente chegava o dia do ensaio e tava todo mundo lá. Eu não sei ..., eu não exijo muito das pessoas, eu deixo todo mundo a vontade. No tempo do meu avô era diferente, ele era muito enérgico, bravo, bravo, bravo, mas parece que as pessoas levavam mais a sério e hoje parece que as pessoas levam na brincadeira, e daí você não vai ficar cobrando, exigindo, por que também tem uma coisa, você não tem que falar, a pessoa tem que ir de livre e espontânea vontade, ela tem que querer colaborar. A gente não pode exigir tanto deles, se vai, vai, se não vai, fazer o quê, daí vai quando resolve ir. Que nem o grupo às vezes da uma parada e a gente faz os ensaios sem contar com o grupo inteiro, no primeiro você tem três ou quatro, no segundo já tem sete daí quando vai chegando nos dias já vem mais gente, aí chega no dia ta sobrando gente, mas daí você não pode ficar decidindo quem vai ou não dançar. Se um não quer, tem outro que vai (entrevista com seu Miguel Ferreira, 19/12/2010).

Neste breve relato é notável a preocupação em fazer com que a comunidade se interesse e continue a participar da Congada. Caso contrário, assim como em outras localidades, a encenação vai desaparecer. A falta de tempo dos participantes do grupo dificulta o processo de organização dos ensaios. As pessoas trabalham e nem sempre o tempo disponível é suficiente para os ensaios.

Após o processo de restauração da Congada, em 2004, parte do acervo de Miguel Ferreira e alguns trajes ficam expostos na Casa Vermelha. Em uma pequena sala, há algumas fotografias que contam brevemente a história do grupo, juntamente com alguns manequins vestidos como personagens da Congada. Esta pequena exposição marca brevemente alguns elementos da cultura da comunidade de afrodescendentes que permanece na Lapa.

Assim como a Congada relembra parte do passado, há que se lembrar que ela possui uma série de códigos implícitos nos objetos usados na encenação, mais especificamente a indumentária que se destaca devido às cores fortes e a exuberância dos trajes.

5. A INDUMENTÁRIA E OS CÓDIGOS DO VESTIR

A Congada da Lapa é composta por diversos elementos culturais. É uma celebração com dança, música e poesia. Dentre tais elementos há ainda o vestuário, parte importante na caracterização dos personagens. Todos estes elementos fazem parte de uma cultura local.

Cultura é “um modo de vida”. Pode ser um modo de vida de diferentes nações ou períodos. Ou pode ser o modo de vida de grupos existentes dentro de uma nação ou período. [...] A pluralidade desse conceito significa que cada cultura possui atividades e padrões que lhes são específicos e os padrões de uma não podem ser utilizados para julgar as atividades de outra. [...] A ideia é a de que todas essas culturas são relativas entre si, não existe uma só cultura que supostamente fique de fora dessas relações para atuar como padrão ou medida para todas as outras (BARNARD, 2003, p. 61).

É compreensível que cada local desenvolva suas particularidades culturais, expressas nas mais variadas atividades. Esta cultura se manifesta no imaginário das pessoas. Como elas constroem seus ritos e mitos, como vivem e morrem? A Congada da Lapa também apresenta suas particularidades culturais devido a sua origem e ao local em que é encenada. Ela representa os anseios de uma comunidade negra que deseja conservar sua tradição.

Toda cultura, portanto, toda sociedade, e até mesmo cada nível de uma sociedade complexa, tem seu imaginário próprio. Em outros termos, o limite entre o real e o imaginário revela-se variável, enquanto o território atravessado por essa linha divisória é, ao contrário, sempre idêntico em toda parte, pois não é outra coisa se não todo o universo da experiência humana, dos seus aspectos mais coletivos e sociais aos aspectos mais íntimos e pessoais (E. PATLAGEM apud SORCINELLI, 2008, p.52).

Como elemento cultural, a Congada revela os múltiplos olhares que a constituem e que se modificaram com o passar do tempo. Quando a celebração surgiu e era apoiada pelos senhores e realizada por escravizados, o ato de festejar possuía outro significado. A celebração era uma forma de exibir a riqueza dos senhores. Com o passar do tempo, a Congada perdeu alguns elementos simbólicos, mas permanece até a atualidade.

Por se tratar de uma celebração realizada através de uma encenação, há que se ressaltar a sua forma de construção, os versos, a música, a dança e atuação dos personagens, outro elemento de suma importância é a indumentária utilizada pelos congos, objeto de estudo deste capítulo.

Deve-se ressaltar que quando os senhores auxiliavam na encenação emprestando roupas e acessórios, estes elementos faziam parte da moda²³ do período e serviam como distinção social entre os senhores. Portanto, cabe aqui, compreender o termo moda, sua utilização, bem como o processo de significação do vestuário e sua relação com o indivíduo e a encenação de forma geral.

Da mesma maneira que a moda e a indumentária foram vistas como expressando não apenas mensagens, mas constituindo parte das relações sociais, assim também a cultura e as práticas culturais não exprimem simplesmente significados e valores, mas como diz Williams, são antes constitutivas de uma ordem social. Essas práticas e produtos não são derivados, segundo Williams, de uma ordem social que já lá se encontra. Ao contrário, essas práticas e produtos são “elementos importantes na sua constituição” (WILLIAMS apud BARNARD, 2003, p. 63).

O vestuário é visto não apenas como um produto do seu tempo, mas como um elemento que auxilia na construção das relações sociais, normas e condutas. Desta forma, o vestuário está sujeito a códigos específicos referentes ao período e ao grupo social, bem como a sua forma de utilização.

Com o termo Moda, entende-se, especificamente, o fenômeno social da mudança cíclica dos costumes e dos hábitos, das escolhas e dos gostos, coletivamente validado e tornado quase obrigatório. Em relação a moda, o termo costume, na acepção de hábito constante e permanente que determina o comportamento, a conduta, o modo de ser de uma comunidade, de um grupo social, remete ao conceito de sistema, de estrutura, ou seja, um conjunto de vários elementos relacionados entre si (CALANCA, 2008, p 11-12).

A moda não se refere única e especificamente à indumentária, mas a uma série de elementos que fazem parte da vida da sociedade em um determinado período. Ela se expressa de maneira mais gritante no vestuário. Através dele se produz uma série de signos que expressam significados distintos. “A moda, como outros processos culturais, produz significados, constrói posições de sujeitos, identidades individuais e grupais, cria códigos que guerreiam entre si” (VILLAÇA, 2006, p. 24).

Este processo de construção de signos e símbolos da moda ocorre devido ao processo de apropriação de diversos elementos. “A moda apodera-se indiferentemente dos signos leves (moda, corpo, objeto), quanto dos pesados (políticos, morais, econômicos científicos)”

²³Cabe colocar algumas diferenciações relacionadas aos elementos do vestuário que se relacionam à moda. “Indumentária: todo o vestuário de uma determinada época e povo. Vestuário: um conjunto de peças de roupas que se veste. Figurino: o traje usado por uma personagem na sua caracterização”. (BUSTAMANTE, 2008, p. 44-45).

(VILLAÇA, 2006, p. 25). Ao apoderar-se de tais elementos, há uma série de códigos que são transmitidos através das roupas, códigos usados para se diferenciar, indicar pertença a um grupo, indicar sexo, idade, classe social, ocupação, dentre outros. “O vestuário constitui uma indicação de como as pessoas em diferentes épocas, veem sua posição nas estruturas sociais e negociam as fronteiras do status” (CRANE, 2006, p. 21).

No século XVIII a indumentária usada pelos senhores de escravos era utilizada como uma forma de distinção. Indicava a classe social e seu papel na sociedade. As roupas eram usadas não somente para adornar e embelezar o indivíduo, mas para reforçar seu poder social e distingui-lo dos demais membros da sociedade.

As roupas, como artefatos, criam comportamentos por sua capacidade de impor identidades sociais e permitir que as pessoas afirmem identidades sociais latentes. [...] Por outro lado, as roupas, podem ser vistas como um vasto reservatório de significados, passíveis de ser manipulados ou reconstruídos de forma a acentuar o senso pessoal de influência (CRANE, 2006, p. 22).

Portanto, o vestuário é mais do que uma segunda pele, mais do que um objeto para cobrir o corpo e aquecê-lo. É um elemento de construção da identidade do sujeito e de seu status. “Moda, indumentária e traje são práticas significantes, modos de gerar significados. Produzem e reproduzem aqueles grupos sociais ao mesmo tempo que suas posições de poder relativo” (BARNARD, 2003, p. 64). Embora as vestes sirvam como distinção e possuam significados específicos, é importante salientar que os códigos variam com o tempo. “A moda contribui para redefinir identidades sociais ao atribuir constantemente novos significados aos artefatos” (CRANE, 2006, p. 43).

Mas vale a pena ressaltar, aqui, que moda e indumentária não são usadas apenas para indicar ou fazer referência a posições sociais e culturais, mas para construir e marcar, em primeiro lugar, aquela realidade social e cultural. O que se está afirmando, é que através da moda e da indumentária é que nos constituímos como seres sociais e culturais (BARNARD, 2003, p. 64)

Ao se utilizar das roupas para se constituir como ser social e cultural, o indivíduo se apropria da linguagem do vestuário para comunicar sua identidade, posição, sexo e outros elementos. “A moda, o traje e a indumentária são formas de comunicação” (BARNARD, 2003, p. 57). Deste modo pode-se dizer que “a roupa (esse produto desejado por muitos) seria, portanto, certo universo simbólico transformado em matéria” (SAHLINS apud CIDREIRA, 2005, p. 105-106). Este universo simbólico do vestuário é criado e recriado conforme as normas vigentes e as necessidades dos indivíduos.

A aparência corporal aparece assim, não apenas como um subproduto da vida social, o efeito combinado de diversos determinismos estruturais e culturais, mas sim como uma fonte e aposta fundamental na dinâmica da socialização. Pode ser considerada como uma instância imaginária e mítica, na medida em que revela uma relação entre o indivíduo e o mundo, entre o indivíduo e os outros e entre o indivíduo e a sociedade (CIDREIRA, 2005, p. 111).

É perceptível que a linguagem do vestuário criada pelo uso de roupas, adereços, adornos e acessórios é bastante variável. Assume diferentes funções dependendo de como é utilizada pelo indivíduo. O ato de comunicar através da indumentária requer uma interpretação minuciosa dos seus signos e símbolos. Pequenas mudanças causam grandes transformações de significado e uso. Não apenas o vestuário, mas o saber usá-lo também é um elemento importante que o complementa.

Se admitirmos que vestir tem a ver com cobrir o corpo de alguém, e o traje com a escolha de uma forma particular de roupa para um uso particular, é possível então deduzir que vestir depende primariamente de condições físicas tais como clima e saúde, e a manufatura de têxteis mostra que o traje reflete fatores sociais como crenças religiosas, mágica, estética, status pessoal, o desejo de ser diferenciado ou de emular seu semelhante (BOUCHER apud VIANA, 2011, p. 01)

Os trajes utilizados na Congada assumem um papel específico dentro da celebração., que é formada por uma série de elementos que expressam certas tradições, como por exemplo, a indumentária dos participantes.

As roupas utilizadas pelos congadeiros auxiliam no processo de encenação. Junto com a música, a dança e o texto criam um ambiente e uma realidade totalmente diferentes. Transportam o público para dentro da realidade encenada. Portanto, as vestes utilizadas na Congada são de caráter popular. Representam uma tradição e têm uma função específica.

É importante ressaltar que a partir do momento em que os congadeiros se apropriam destes elementos do vestuário, o traje assume outra função, com outros significados e objetivos. “O homem vestiu-se para exercer a sua atividade significativa. Vestir uma peça de roupa, para lá dos motivos de pudor, ornamento e proteção, é essencialmente um ato de significação” (BALDINI, 2005, p. 95).

Quando se fala em significados do vestuário, devem-se levar em consideração os elementos culturais que fazem parte do meio em que o indivíduo está inserido. Analisar o modo com que uma pessoa se veste ou como o traje é usado em encenações sem considerar o ambiente é desconsiderar os elementos que constroem a chamada linguagem do vestuário. “As diferentes posições no espaço social correspondem estilos de vida, sistemas de desvios

diferenciais que são a retradução simbólica de diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência” (ORTIZ apud WAJNMAM e ALMEIDA, 2002, p. 72).

O modo como um indivíduo expressa seus gostos pelo vestir e a forma como ele faz a interação com o sistema simbólico do vestuário depende do ambiente e de como o grupo em que ele convive se apropria do vestuário. É por este motivo que os trajes tradicionais expressam parte da realidade social de um grupo ou indivíduo.

Nesse contexto de linguagem do vestuário, a Congada se apropria de uma série de elementos oriundos da cultura portuguesa e africana que expressam as características culturais da celebração. Convém ressaltar que os congadeiros não reproduzem fielmente as peças usadas pela corte nos séculos XIX e XX, mas sim, fazem uma releitura de seus significados.

Entende-se por releitura o processo de utilizar elementos do passado adequando-os à atualidade, ou seja, trazer de volta a beleza e o glamour de certos trajes pertencentes a um determinado período (BALDINI, 2005).

Embora haja mudanças nos trajes, é importante ressaltar que os mestres da Congada procuram manter os elementos textuais e simbólicos intactos. Querem que a celebração seja conservada e realizada como no tempo dos escravizados. No entanto, quando se fala em significados do vestuário, principalmente quando se refere ao traje utilizado como figurino, deve-se lembrar que os elementos de sua linguagem são diferentes.

Os objetos da encenação, in primis roupas, devem sofrer um longo e complicado tratamento para que signifiquem certo conceito, isto é, com a finalidade de adquirir os conteúdos referenciais desejados. Com efeito, a lei do teatro é que não basta o objeto representado ser real, é necessário também que o sentido seja, de qualquer modo, separado da realidade, não basta apresentar ao público um casaco de viandeira realmente usado para que ele signifique o desgaste, é preciso inventar os signos do desgaste (BALDINI, 2005, p. 122).

O processo de invenção de signos dentro do contexto da representação complementa a encenação. Os trajes são utilizados como instrumento de comunicação, porém “nitidamente limitado no número e na série de coisas que podem comunicar. A cultura material não pode criar proposições sobre o mundo como faz a linguagem do vestuário, nem pode exercer os poderes retóricos que a linguagem verbal possui” (BALDINI, 2005, p. 100). A linguagem do vestuário é limitada no tempo e no espaço, mas acima de tudo, possui a limitação do indivíduo que a usa e de quem a observa, além de estar sujeita a constantes modificações culturais.

Observando as características dos trajes da Congada é perceptível a influência portuguesa, mas acima de tudo, uma influência cultural negra. A tradição se mantém nas

músicas, coreografias, trajes e versos que compõe a celebração. Barthes (2005) faz referência à importância do traje dentro de uma encenação, destacando que o traje aguça o sentido do olhar através das cores, formas e texturas, o que permite aos personagens criar e recriar realidades alternativas, que auxiliadas por recursos sonoros ganham vida e forma.

Assim, os trajes utilizados na Congada expressam a reapropriação de vários elementos culturais. Também são uma forma que os indivíduos encontraram de conservar suas memórias. No caso de conservação das tradições, os trajes assumem um papel diferenciado. Embora mantenha uma tradição, cada indivíduo agrega valores ao seu traje. Valores que não estão apenas ligados à cultura, mas a uma identidade do indivíduo, que tipo de vida ele leva e o mundo em que vive.

Portanto, as mudanças que ocorrem nos trajes típicos desta festa são expressões daqueles que a encenam, de suas raízes, de suas ideologias, suas tradições e modo de ver o mundo que os cerca.

O traje popular é, sob muitos pontos de vista, exatamente o oposto da roupa que segue a moda. Uma das principais tendências da roupa da moda é a de mudar rapidamente a fim de não se parecer com a anterior. A tendência do traje popular é a de permanecer imutável, os netos devem vestir às mesmas roupas dos avós (BALDINI, 2005, p. 103).

Mas quando se fala em traje popular, não se refere somente às roupas que as pessoas usam no cotidiano, mas no papel que estas roupas assumem dentro de um contexto cultural. Ali o traje passa a ter um significado específico e que muitas vezes permanece por gerações.

Uma segunda diferença fundamental entre o traje popular e o vestuário na moda é a seguinte: o traje popular é submetido à censura da comunidade, que prescreve o que nele se pode ou não modificar, o vestuário na moda depende das diversas opções dos costureiros que as criam (BALDINI, 2005, p. 104).

Se o traje popular vem acompanhado de um significado, ele também está sujeito a restrições e a convenções que o moldam através do processo de censura. Na medida em que o vestuário trabalha as características individuais de cada ser humano, é preciso criar normas ou padrões para delimitar as características que este traje pode assumir. Além destas características distintas, é preciso estabelecer a diferença entre traje e indumentária.

“O traje constitui-se no modo pessoal, como um usuário adota a indumentária que lhe é proposta por seu grupo. [...] A indumentária é propriamente dito, o objeto da pesquisa sociológica ou Histórica” (BARTHES, 2005, p.270). Portanto, o traje é o processo em que o indivíduo se apropria da indumentária, ou da moda, essa apropriação pode ser breve ou

permanecer por um longo tempo. Quando permanece, o traje passa a ser visto como um conjunto de símbolos de uma comunidade, ou seja, algo tradicional para o cotidiano de um povo.

O traje popular assume várias funções: práticas, estéticas, eróticas, mágicas e regionais. E serve ainda para indicar a casta, o sexo, a idade, o trabalho, o luto, a confissão religiosa a que pertence, se uma pessoa é solteira ou casada, ou se uma rapariga respeita as exigências da moral sexual imposta pela sociedade em que vive, ou seja, se ainda é virgem (BALDINI, 2005, p. 104).

O traje assume um papel social. Não meramente relacionado ao pudor. O ato de vestir-se tem significados variados de acordo com o contexto cultural em que está inserido. No caso da Congada da Lapa, os trajes utilizados como figurino, inicialmente emprestados pelos senhores, representavam riqueza, em um período que a roupa era utilizada como símbolo de distinção. Posteriormente, quando a moda mudou e a escravidão terminou, tais elementos foram desaparecendo. A indumentária dos congos transformou-se em traje popular, através da apropriação dos signos destes elementos do vestuário.

Com o processo de apropriação, novos valores são criados, materiais substituídos, cores modificadas e alguns elementos se perdem. As características gerais de expressão de poder e riqueza se mantêm, pois as insígnias de poder são mantidas, bem como as formas de distinção entre os personagens.

O vestuário dos congos é visto como figurino. Faz parte de uma encenação. Tem uma mensagem a passar. Complementa o espetáculo. Assegura maior beleza à encenação. O figurino, “como vestuário,[...] passa a ser compreendido como um conjunto de trajes e acessórios ornamentais, que praticamente reveste e se articula ao corpo humano, podendo "dizer" ou "significar"” (BUSTAMANTE, 2008, p. 43). O vestuário é parte significativa de um todo, que agrupado com a dança, a música e os versos, constitui a celebração. “O vestuário significa o ponto do espaço-tempo em que a história se insere, marca passagens de tempo e também indica as características sociopsicológicas dos personagens” (COSTA, 2002, p. 41).

O vestuário dos personagens auxilia na caracterização do auto. Realça e afirma as diferenças existentes entre a corte do Congo e a Embaixada da Rainha Njinga, bem como as diferenças presentes entre os vários postos de poder existentes nos dois grupos.

O figurino é mais do que um simples traje, mais que uma roupa, pois ele possui uma bagagem, um repertório, um conjunto de mensagens implícitas visíveis e que não ultrapassa o limite sobre todo o panorama do espetáculo, além de possuir funções específicas dentro do contexto e perante o público (BUSTAMANTE, 2008, p. 43).

Cada manifestação cultural tem seu próprio vestuário, música, dança e poesia. Cada um destes elementos auxilia na construção da mensagem transmitida pela encenação. Como parte integrante da encenação, “o vestuário ajuda a definir o local onde se passa à narrativa, o tempo histórico e a atmosfera pretendida, além de ajudar a definir características dos personagens” (COSTA, 2002, p. 38).

Convém salientar aqui, que as roupas não funcionam apenas como elemento diferenciador dentro da encenação. Fazem parte do personagem. Constroem-no, auxiliando em sua representação, visto que não é apenas através da fala que o personagem se expressa, mas através dos gestos e do vestir.

O figurino passa a ser parte fundamental não só no processo do espetáculo, mas principalmente da composição de uma personagem. Esta criação passa a considerar o figurino um objeto externo extremamente importante na complementação do trabalho do ator (VIANA, 2011, p. 07)

É notável, portanto, a importância do figurino como elemento fundamental na construção de uma encenação. Também para auxiliar no processo de significação da encenação. O figurino deve ser cuidadosamente trabalhado e explorado, caso contrário, o resultado obtido pode ser inadequado, pois “o figurino é capaz de comunicar, sem uma fala, ou seja, o traje que o ator traz em cima de si, diz o que ele é; caracteriza um personagem” (SILVA e FIDELIS, 2011, p. 06). Sendo assim, todos os elementos da encenação devem estar em harmonia e consonância para que ela tenha sentido e seja compreendida pelo público que a assiste. As vestes devem ser condizentes com os demais elementos e com as ações dos personagens em cena.

O vestuário faz parte do conjunto de significantes que molda os elementos tempo e espaço: a roupa é parte do sistema retórico da moda e argumenta para nos convencer que a narrativa se passa em determinado recorte de tempo, seja este um certo período da história (presente, futuro possível, passado histórico etc.), do ano (estações, meses, feriados) ou mesmo do dia (noite, manhã, entardecer). De modo semelhante, as roupas de um personagem trabalham para demonstrar que este se encontra no deserto, na cidade, no campo, na praia. O tempo pode ser definido com auxílio do figurino de modo sincrônico ou diacrônico. Quanto ao espaço, o figurino ajuda a definir (ou tornar imprecisa) a localidade geográfica onde a história se passa (COSTA, 2002, p. 39).

As informações que devem ser transmitidas pelo figurino devem ser cuidadosamente trabalhadas. Nem sempre ele precisa ser realista, visto que há várias formas de se representar diferentes elementos do vestuário, seja através da releitura ou da criação de um figurino

artístico, não realista. As diferentes categorias de figurino possibilitam variadas leituras da encenação.

Seguindo a classificação adotada por Marcel Martin e Gérard Betton, os figurinos podem ser classificados em três categorias: 1) figurinos realistas, comportando todos os figurinos que retratam o vestuário da época retratada pelo filme com precisão histórica; 2) para-realistas, quando “o figurinista inspira-se na moda da época” para realizar seu trabalho, “mas procedendo de uma estilização” onde “a preocupação com o *estilo* e a beleza prevalece sobre a exatidão pura e simples” e 3) simbólicos, quando a exatidão histórica perde completamente a importância e cede espaço para a função de “traduzir simbolicamente caracteres, estados de alma, ou, ainda, de criar efeitos dramáticos ou psicológicos” (COSTA, 2002, p. 38).

Estas três categorias do figurino mostram de que forma é possível trabalhar com o vestuário dentro de uma encenação. No caso da Congada, o figurino é para-realista, pois busca representar elementos de época pertencentes ao século XIX. Ao mesmo tempo, traz elementos simbólicos de ficção e de diferentes culturas. Não é um figurino realista e nem tão pouco, somente simbólico. Creio que no caso da Congada da Lapa, há uma junção entre as categorias simbólica e para-realista.

As vestes dos congos buscam representar uma corte e uma embaixada. Aqui o figurino pode ser entendido como para-realista. Há a junção de outros elementos simbólicos pertencentes à cultura africana que fazem parte do universo simbólico.

O figurino simbólico é visto por autores como Martin e Betton como sendo atemporal e ignorando o espaço-tempo da narrativa, mas a função simbólica pode ser exercida pelo vestuário em figurinos realistas ou para-realistas; afinal, a “ignorância” do espaço-tempo não significa necessariamente uma discordância ou discrepância com este (COSTA, 2002, p. 40).

Mesmo que o figurino se caracterize como simbólico, “é ele que nos mostra em que época estamos. É através do figurino que se mostra uma tendência de moda. É o elemento fundamental para a comunicação visual do teatro” (SILVA e FIDELIS, 2011, p. 04). Como elemento de uma linguagem visual, de alguma forma, tem por objetivo expressar as emoções, status social e o psicológico do personagem. Ele é composto por códigos que explicitam mensagens sobre o personagem e a encenação de forma geral.

Esta linguagem de códigos do vestuário não é apenas representada pelas roupas, adereços e acessórios, mas também pelas formas, cores e texturas que as roupas possuem.

O vestuário em geral é tridimensional. Possui uma forma, um contorno, a qual Jones (2005, p. 99) chama de silhueta. “A silhueta é quase sempre o primeiro impacto causado por uma roupa, como se vista a distância e antes que os detalhes possam ser distinguidos”. Pode-se dizer então, que a silhueta é a forma que a roupa apresenta.

Ao referir-se à silhueta como forma, deve-se compreender a relação que existe entre a forma e o indivíduo. Perazzo e Valença (1997, p. 84) referem-se à forma “não como a figura total do objeto, mas a relação do indivíduo com o objeto, [...] o objeto estético não tem uma forma, ele é uma forma”.

Se a silhueta é uma forma, esta mesma varia de um período para o outro. Isso ocorre em função de uma série de mudanças socioculturais, que acabam por afetar a moda e os conceitos da mesma. Com a evolução da sociedade e as eventuais mudanças que ocorreram ao longo dos séculos, a moda se modifica, vai se adequar a cada período. Reflete os desejos e aspirações da época, juntamente com o estilo de vida e mentalidade da sociedade de um determinado período (TREPTOW, 2003).

“Se os indivíduos e suas percepções do mundo e das coisas são diferentes, não há uma forma universal para um determinado objeto estético, única para todos os indivíduos” (PERAZZO; VALENÇA, 1997, p. 95). Se não é possível estipular um padrão, então a moda estará sempre acompanhando as mudanças ou gerando novos conceitos e mudanças. Perazzo e Valença (1997, p. 95) afirmam ainda que “um objeto não existe em si como uma coisa acabada, podemos perceber também que a forma não está pronta, disponível, ela é sempre o resultado de um processo em construção”.

Nota-se que a silhueta nada mais é, que a forma da roupa, em um período, representando a cultura e os costumes de um povo. Ela assume diversas formatações. Adaptar-se-á aos mais variados locais e funções de uso, assim como a realidade de seu tempo.

Outro elemento importante é a textura. “A textura é o elemento visual que com frequência serve de substituto para as qualidades de um sentido, o tato” (DONDIS, 2003, p. 70). A textura passa a ser percebida, não apenas pelo tato, mas pelos olhos. O que traz uma diferenciação de padrões. Os olhos não sentem, apenas associam uma informação a algo já conhecido.

Ao observar a textura, fala-se implicitamente da composição de um material e de suas variações, assim como as suas características (DONDIS, 2003). Ao relacionar as texturas à moda, estamos falando da matéria prima utilizada na construção de uma determinada roupa, ou seja, o tecido (JONES, 2005; TREPTOW, 2003).

Além da textura e da forma, outro elemento fundamental na linguagem do vestuário é a cor. Está presente em seu dia a dia. É usada constantemente para expressar ideologias, sentimentos e poder. A cor vai se transformando em uma ferramenta expressiva, cujo único objetivo é reforçar a comunicação e as ideologias sociais de um determinado período ou sociedade (FARINA, 2002).

A cor é um dos elementos que compõe a linguagem visual. Ela pode ser nomeada e classificada de acordo com suas propriedades e características. Além disso, as cores podem se combinar e recombinar para formar outras e novas cores.

Dondis (2003, p. 64) faz referência à capacidade da cor de despertar o emocional do homem. Levando em consideração seu caráter informativo, carregado de significados, “a cor, está de fato, impregnada de informações. É uma das mais penetrantes experiências visuais que todos temos em comum. Constitui, portanto uma fonte de valor inestimável para os comunicadores visuais”.

Deve-se levar em consideração o caráter psicológico da cor, sua capacidade de despertar emoções e comunicar sentimentos, sensações e ideologias.

Na indumentária, a cor assume diversas configurações e combinações. Estas são capazes de despertar desejo. Provocam uma série de sensações que podem ser causadas por uma pequena variedade de cores que se combinam entre si.

Busca-se então, através da cor, trabalhar a emoção, emoção esta que não pode ser imaginada, pois a sensação visual é única e real, pois:

Emocionalmente falando, as reações humanas passaram a avaliar as cores e, assim, passamos a ter reações diferentes diante de diferentes cores, atribuindo-lhes valores simbólicos tais como pureza, amor, perigo, esperança, espiritualidade, harmonia, austeridade, etc (BRAGA, 2005, p. 51).

A partir do momento que são atribuídos valores simbólicos às cores, elas passam a representar vários elementos simbólicos. “Toda cor tem também certas conotações culturais” (FISCHER-MIRKIN, 2001, p. 28). Estas conotações servem a vários propósitos, e normalmente seguem um código específico. Cabe salientar ainda, que os significados das cores variam de período para período e de cultura para cultura, já que é um código socialmente construído. São convenções sociais criadas através do tempo. Assim para fazer um estudo sobre tais significados é preciso conhecer o contexto em que elas estão inseridas e a forma como são combinadas, avaliando cuidadosamente seus usos, aplicações e combinações (LURIE, 1997).

“As cores de nossas roupas passam ideias de uma interessante simbologia. Como as roupas são uma forma de linguagem não-verbal, podemos também, por meio delas, transmitir inúmeras mensagens” (BRAGA, 2005, p. 51). As mensagens transmitidas através das cores são intensificadas pela forma e textura, que juntas formam o suporte material da roupa.

Uma roupa é um emaranhado de pedaços confeccionados juntos para cobrir, enfeitar e valorizar as partes do corpo humano: mangas, corpetes, colarinhos, saias ou calças.

Uma roupa é a representação sintética e simultânea de muitos acontecimentos pessoais e coletivos, econômicos, sociais e políticos (SORCINELLI, 2008, p.29).

A roupa, assim como qualquer outro objeto, faz parte de uma cultura material. Como tal, tem um sentido e um objetivo, que estão relacionados ao contexto em que está inserida.

Qualquer objeto, até o mais corriqueiro, encerra uma certa engenhosidade, escolhas, uma cultura. Cada objeto traz consigo um saber específico e um certo excedente de sentido, o que se pode constatar no modo pelo qual se toma posse dele, no qual intervém moral, princípios distintivos, escolhas pessoais, pelo modo que se faz uso dele, no qual se revelam um ensinamento e uma moral do compromisso, estabelecido por normas precisas de boas maneiras, pelo modo, enfim, de conservá-lo (D.ROCHE apud SORCINELLI, 2008, p.49).

Desta forma “a moda e a indumentária, são, portanto, algumas das maneiras pelas quais a ordem social é experimentada, explorada, comunicada e reproduzida” (BARNARD, 2003, p. 63). Em diferentes momentos, com seus códigos e ditaduras, a indumentária demonstra as peculiaridades sociais regidas pelas convenções e regras morais. Neste sentido, deve-se entender o código como

um conjunto de regras compartilhadas que conectam significantes com significados; se não se conhece o código, então é provável que haja a incerteza sobre o que um significante específico está significando (BARNARD, 2003, p. 123).

Diferentes códigos existem ao mesmo tempo. É preciso, sempre, conhecer o contexto cultural e social do objeto a ser analisado para decifrar os códigos e compreender como o homem se relaciona com a cultura material. Neste caso, as roupas dos congos que fazem parte da celebração da Congada da Lapa.

5.1 Elementos simbólicos da indumentária dos Congos

A partir de 2004, a indumentária dos congos foi completamente refeita através do projeto de revitalização da Congada da Lapa. O projeto revigorou as roupas com base em fotos antigas e descrições feitas pelos próprios congadeiros. Houve a participação de uma equipe de figurinistas que se responsabilizou pelo trabalho. Revitalizando-se os acessórios, roupas e instrumentos. O objetivo foi fazer um figurino que estivesse de acordo com as expectativas e o gosto dos participantes da Congada. (LUX, 2005).

Cabe destacar que este processo de revitalização trouxe interferências nos códigos que compõem o figurino utilizado pelos participantes. Apesar de se basear em fotografias antigas e descrições feitas pelos próprios participantes, há interferências intencionais e não

intencionais realizadas pela equipe de figurinistas. Essas intervenções não devem ser vistas como positivas ou negativas, mas como elemento que agregou valor a indumentária submetida à censura do grupo e que marca mais uma etapa no processo de permanência da congada na cidade da Lapa.

Nesta apresentação, a encenação é realizada por 42 membros. Sendo 10 músicos (3 tocando tambores, 2 tocando chocalhos, 2 tocando violão, 2 tocando sanfona e 1 tocando rabeça). 18 personagens da corte do Congo (Rei, Rainha, Príncipezinho, Príncipe, Secretário, Porta-Bandeira e mais 12 fidalgos). 14 personagens representando a Embaixada da Rainha Njinga (Embaixador, Cacique, 2 guias e 10 conguinhos). O grupo encena por aproximadamente uma hora e dez minutos.

Para melhor compreender os significados simbólicos presentes no figurino, usarei as descrições do Caderno de Folclore de José Loureiro Fernandes, Congadas Paranaenses. A descrição que farei das vestes estão presentes no DVD produzido pelo projeto de revitalização datado de 01/2005.

O figurino como elemento que complementa a encenação possui uma linguagem própria. Diferencia os personagens. Utiliza símbolos que expressam uma realidade cultural. “No que concerne aos padrões culturais, isso é, os sistemas ou complexos de símbolos, o traço genérico de primordial importância para nós aqui, é que eles representam fontes extrínsecas de informações” (GEERTZ, 1989, p. 106). Como citado anteriormente o figurino auxilia na construção do personagem, assim como na contextualização da encenação (COSTA, 2002). No caso da Congada, o figurino é simbólico e ao mesmo tempo para-realista, pois não é uma representação de um período específico.

Portanto, as vestes, como fontes de informações devem ser cuidadosamente analisadas para compreender como os trajes expressam valores que diferenciam os dois grupos e os personagens que fazem parte do mesmo grupo. Cabe destacar aqui, que os significados simbólicos atribuídos as vestes dos participantes são apresentados levando em consideração toda a estrutura da encenação, suas origens, contexto e diferentes culturas dentro dela, bem como os papéis e funções desempenhados por cada personagem. É a leitura destes elementos variados que possibilita, por exemplo, compreender o contexto em que as cores são utilizadas e o que elas representam.

Primeiramente serão analisadas as vestes da Corte do Congo e posteriormente as da Embaixada da Rainha Njinga.

O Rei e sua Corte constituem sem dúvida uma macaqueação da monarquia portuguesa. Há na Congada da Lapa, uma influência muito acentuada dos costumes

da nobreza portuguesa, influência que provavelmente se exerceu através dos conhecimentos que tinham dos antigos hábitos da nossa corte, que refletiam os dos antigos fidalgos portugueses (FERNANDES, 1977, p. 5).

Como a encenação faz referência à corte portuguesa, é comum que muitos de seus elementos estejam presentes: a forma de organização da celebração, além dos trajes e ornamentos. Convém ressaltar também que os escravizados que criaram tal celebração vieram da região do Congo e trouxeram consigo alguns elementos da cultura portuguesa, já incorporados na distante África, como por exemplo, o gosto pela indumentária europeia, assim como pelos títulos de nobreza (COSTA e SILVA, 2002), que se faz presente na celebração. “A propósito da indumentária, convém assinalar que denominam genericamente seus trajes de fardamentos, sendo bem distinta a indumentária dos fidalgos em relação à dos homens da embaixada” (FERNANDES, 1977, p. 6). Nesse caso, assim como na corte há diferença na indumentária devido às classes sociais, na Congada ocorre o mesmo. A indumentária do Rei, dos Fidalgos, do Embaixador e dos Conguinhos são diferentes.

A indumentária do Rei merecia especial cuidado; a sua coroa de papelão, sempre revestida de papel dourado, trazia adornos secundários que realçavam falsos valores. O manto tinha particular significado protocolar, que hoje não mais conhecem; antigamente tinha o Rei duas capas, uma cor azul e outra de cor vermelha, ambas enfeitadas com galão à roda (FERNANDES, 1977, p. 9).



FIGURA 6: Corte do Congo
Fonte: NASCIMENTO, 2009, p. 255.

O requinte dos trajes reais descritos por Fernandes pode ser observado na figura seis. A figura representa a família real e suas vestes na celebração de 2004. Na fotografia a esquerda observa-se a família real e o trono. As vestes brancas e vermelhas com detalhes em dourado destacam-se em contraste ao verde escuro dos tronos, que se sobressaem do restante da paisagem em face da exuberância e detalhes que ornamentam os tronos do Rei e da Rainha. Ao fundo há a presença de casarios, pois no ano de 2004, a celebração foi realizada em frente ao Panteão dos Heróis, e as casas que compõem o entorno do mesmo, fazem parte das composições fotográficas.

Na imagem superior, à direita, observa-se ao centro, a cena de rendição do embaixador, com destaque para a família real conguesa, o príncipe e o Embaixador, que se encontra ajoelhado, assim como o exército de conguintos que o segue, que encontra-se logo atrás do personagem, no canto esquerdo. A fidalguia também se mostra presente, logo atrás da família real, no canto direito. Ao fundo, vêem-se os casarios da rua, juntamente com a população que acompanha a celebração.

Na imagem inferior, à direita, observa-se a família real e o Embaixador no tablado formado pelo trono, que aparece em primeiro plano. No canto esquerdo aparece um dos fidalgos e ao fundo revelam-se os casarios que fazem parte do centro histórico da Lapa.

Esta fotografia faz referência a três cenas da Congada. A foto da esquerda representa a Rainha, o Príncipezinho e o Rei Congo. Na segunda cena, a Fala do Trono. Na foto à direita, na parte superior, encontra-se a rendição do Embaixador, cena 7, Segunda guerra – luta entre fidalgos do Congo e gente de Angola – prisão do embaixador. Já na foto inferior à direita, há a representação da cena 10, Entrega da Embaixada.

Nestas três fotografias, é possível observar a riqueza de detalhes das vestes reais, os acessórios e requinte são marcantes, revelando a importância dos personagens.

As vestes reais são em vermelho e branco, com detalhes em dourado. São exclusivas da realeza nesta encenação. Marcam a distinção entre os demais personagens.

Na vida secular, o branco sempre representou a pureza e a inocência. [...] Por se sujar, física e simbolicamente, com tanta facilidade o branco sempre foi popular entre aqueles que desejam demonstrar riqueza e status através do consumo conspícuo de sabão ou liberdade conspícuo de mão de obra (LURIE, 1997, p. 198).

O branco aqui significa também a pureza, inocência, status, matrimônio. Desde a Antiguidade, pintores retratam anjos com túnicas brancas, com significado de pureza, inocência e serenidade (PEDROSA, 2003). “O vermelho, antes de tudo, é a cor do sangue. Tradicionalmente representa a força, a vitalidade e o calor” (LURIE, 1997, p. 208). Neste

caso, a cor vermelha simboliza o status, devido à dificuldade de ser obtida e ao seu alto custo, bem como a referência ao poder, relacionada à força e a guerra. O dourado aparece representando o ouro e a riqueza (PEDROSA, 2003). Está presente nas coroas reais, nas jóias, e no cetro do rei, bem como nos bordados das roupas reais.

Outro fator importante a ser observado é a utilização do veludo nos mantos, bem como a presença de rendas no vestido da Rainha e um véu no manto do Rei e do Príncipezinho. Além do veludo, tecido normalmente utilizado pela realeza, assim como as rendas finas, há outro elemento que serve como distinção²⁴, neste caso, o uso de luvas brancas, que lembram aqueles que não precisam se preocupar com o trabalho braçal.

O cetro, a coroa e o manto, assim como o próprio trono real são insígnias que representam a legitimidade do poder do Rei. São instrumentos que enfatizam a figura real perante o restante da corte, destacando o poder de soberania do rei. O trono, nesta encenação possui um papel interessante. Representa o poder da realeza. Possibilita à família real observar a festa que os fidalgos fazem, pois o Rei está em posição elevada, olhando “de cima para baixo”, sentado em seu trono, desfrutando da apresentação.



FIGURA 7: Trono Real.

Fonte: http://www.luxagd.org/proj_Congada/producao.htm

A figura sete representa o trono da corte conguesa. Na imagem a esquerda vê-se o tablado e as quatro “cadeiras” que formam o trono. As duas cadeiras centrais, com os adornos em dourados, são utilizadas pelo Rei e Rainha, já a cadeira menor da direita, é utilizada pelo príncipezinho e a da esquerda pelo Embaixador. A disposição apresentada nessa fotografia não é a mesma que aparece na celebração. Na imagem à direita, vê-se o detalhe que faz parte

²⁴ A escolha dos tecidos também é importante. No Congo os tecido e roupas europeias eram usados como moeda de troca, principalmente as sedas e veludos. Também como forma de distinção. Na encenação da Congada, este código permanece, pois é uma das formas de demonstrar a supremacia da realeza.

dos tronos do Rei e da Rainha. O trono possui duas hastes decoradas em dourado com esferas em tom de madeira. No apoio para as costas, no centro encontra-se, uma espécie de máscara dourada ovalada que representam a figura humana, através de linhas retas e curvas com formas básicas. A máscara é contornada por um arco arredondado que lembra a idéia de uma coroa que representa o poder real. Esta máscara simboliza também, a função religiosa, a transfiguração e a presença de entidades sobrenaturais que representavam proteção e poder (CIRLOT, 1984). A almofada em verde escuro possui acabamento em tons de vermelho, que lembra a cor da realeza.

As duas cadeiras centrais apresentam emblemas dourados, ou seja, as cadeiras ocupadas pelo Rei e Rainha, símbolos de maior autoridade no reino. Já as cadeiras ocupadas pelo Príncipezinho e Embaixador, não possuem tal adorno, pois ambos não têm poder no Reino do Congo. Deve-se levar em consideração que o emblema que lembra uma máscara carrega consigo também a proteção sobrenatural representando a legitimação do poder do monarca. O Embaixador é um visitante, sua cadeira é menor do que a do Rei e da Rainha, do mesmo formato que a cadeira do Príncipezinho, jovem herdeiro que ainda não possui poder algum na corte. O trono, representa as posições de hierarquia dentro da família real e o papel que cada um exerce.

Outro objeto que impõe autoridade é a coroa. A coroa em si, possui um significado mais amplo, relaciona-se ao objeto e também à administração do reino.

O objeto coroa, distintivo do rei, remetia ao conceito Coroa, que englobava a administração de um dado território no qual vivia um povo, unido por um conjunto de laços diversos que o definia em sua particularidade. O rei e a Coroa podem ser considerados elementos atribuidores de identidade a um grupo que vive sob a sua administração (SOUZA, 2006, p. 30).

As coroas usadas pelos três membros da família real são diferentes. O Rei possui a coroa maior e em formato diferenciado, a do Príncipezinho se assemelha a do Rei, mas em menor tamanho e a da Rainha também é diferente da coroa do Rei e em menor tamanho. Além das diferenças nos tronos e na coroa, há também outro detalhe significativo. Os corações bordados no peito dos personagens. Na família real o coração aparece nas vestes do príncipezinho e do Rei, mas não aparece nas roupas da Rainha.



FIGURA 8: Família real, rendição do Embaixador.
 Fonte: http://www.luxagd.org/proj_Congada/producao.htm

Na figura oito observa-se em primeiro plano, a cena de rendição do Embaixador, que encontra-se ajoelhado, no canto esquerdo da fotografia. Na lateral direita aparece o Príncipe que empunha sua espada contra o Embaixador, em seguida se encontra a família real: o Rei, o Príncipezinho e a Rainha, e, ao lado da Rainha, na lateral esquerda encontra-se o secretário, que não aparece por inteiro. Atrás da família real, destaca-se a fidalguia, com suas roupas coloridas e chapéus pretos com penas coloridas. Ao fundo aparece a população que acompanha a celebração.

Nesta figura, destaca-se a família real e suas vestes, tornando possível observar os corações bordados na roupa do Rei e do Príncipezinho. O coração simboliza a fé em São Benedito. O Rei possui o coração todo em dourado, simbolizando maior riqueza. O Príncipezinho possui um coração vermelho adornado com jóias, indicando sua posição de inferioridade diante do Rei. A Rainha possui papel figurativo, é a única presença feminina, não possui falas, assim como o Príncipezinho, e o coração não está presente em suas vestes.

Os trajes reais são os mais pesados em volume de tecido e adornos. São os mais luxuosos em relação ao restante. Vão se modificando de acordo com o grau de importância do personagem dentro da celebração. Fora os trajes da família real, o restante dos personagens vestem roupas feitas em cetim brilhante. Estes trajes auxiliam no processo de distinção entre os personagens, bem como revelam uma hierarquia de poder.

Como discutido no início deste capítulo, o traje não é usado apenas para cobrir o corpo, mas sim como forma de distinção e poder (CRANE, 2006). No período da escravidão, os senhores ajudavam na celebração vestindo os congos que participavam de disputas que elegiam qual a mais exuberante das Congadas (CONGADAS, 1978), assim o vestuário era e é uma forma de demonstrar poder e riqueza.

Outro personagem que faz parte da família real, mas que atua diretamente na preparação das festividades, é o Príncipe. Seus trajes não se parecem com os do Rei, da Rainha, ou Principezinho.

Ele comanda toda a encenação com um apito. Marca o início e término das danças e evoluções dentro da Congada. É uma espécie de mestre que comanda o grupo. O personagem é desempenhado por um senhor de idade, já com cabelos brancos. Supõe-se que seja necessário experiência e conhecimento de todos os detalhes da encenação para executar com perfeição este personagem.

Não há descrição das roupas do Príncipe no Caderno de Folclore de Fernandes (1977). Seu traje segue as mesmas características gerais que os trajes dos fidalgos, mudando apenas as cores. O mesmo acontece com o traje do Secretário, personagem que atua juntamente com o Príncipe no desenrolar dos acontecimentos que ocorrem na encenação.

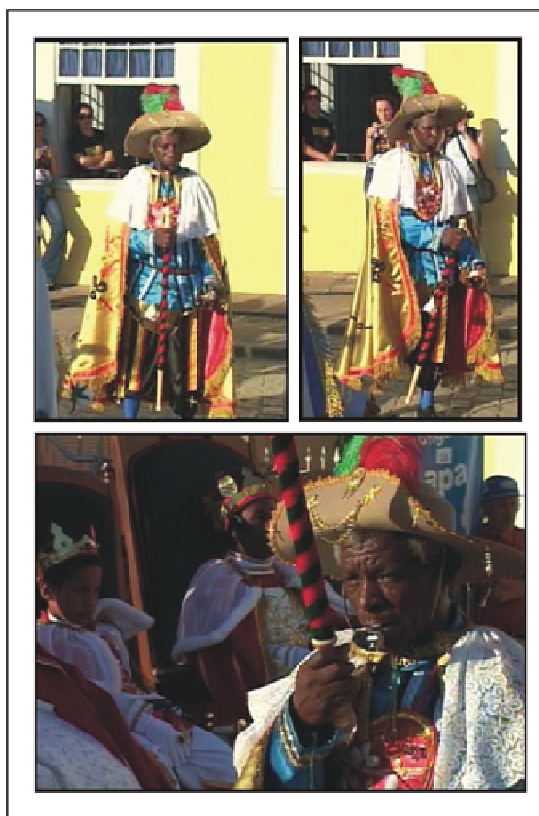


FIGURA 9: Vestes do Príncipe

Fonte: LUX Agência de Desenvolvimento. **Congada da Lapa**. Lapa: Videolar, 01/2005. 1 DVD (117 min).

Na figura nove, destaca-se o Príncipe. Nas fotografias superiores observa-se o personagem executando uma das diversas danças que compõem a celebração. O personagem localiza-se ao centro, em primeiro plano, revelando a importância do mesmo e a riqueza dos detalhes de suas vestes. Ao fundo, nota-se a presença do casario que compõe a rua e os moradores que assistem de suas janelas a execução da celebração.

Na imagem inferior, aparece novamente o Príncipe em primeiro plano, destaca-se apenas a figura do personagem em meio corpo, revelando maiores detalhes da vestes, do chapéu e do bastão utilizado nessa cena. Na imagem, o personagem aparece com o apito, com o qual comanda a coreografia do grupo. Em segundo plano, aparece a família real, a esquerda parte das vestes da Rainha, em seguida o Príncipezinho e o Rei, e, ao fundo observa-se um espectador.

O traje do Príncipe é composto por chapéu em tom de marrom decorado em dourado com penas verde e vermelho. Capa dourada bordada em preto e vermelho com sobrecapa em renda. A camisa é listrada em tons de azul médio, claro e escuro. O calção também é listrado em preto, amarelo e vermelho com meias compridas em azul médio. No peito há um coração vermelho bordado com vários adereços.

O Príncipe é o único que possui capa em dourado, representando poder e riqueza, bem como o vermelho no bordado e no fundo da capa que se refere à realeza. O azul é a cor “do criado leal e ainda hoje conserva parte desse significado. [...] O azul também representa a fé no sentido religioso e por extensão, humildade e devoção na arte religiosa” (LURIE, 1997, p. 210). Tons escuros estão ligados à profundidade e representam a fidelidade, enquanto que os tons mais claros estão ligados ao céu e representam a harmonia e a fé (PEDROSA, 2003).

Vê-se então, a partir da leitura de Pedrosa (2003), que o azul representa a fidelidade do Príncipe ao Rei, visto que o mesmo é responsável pelo comando da celebração. Ato de responsabilidade, já que a festa em homenagem ao Santo é importante para o soberano. Cabe a seu criado mais leal comandar os festejos. Depois do Rei é o personagem de maior importância e poder dentro da celebração. Ao contrário do Rei, que possui o cetro e a coroa como insígnias de poder, o Príncipe usa o apito para comandar toda a encenação. Cabe a ele e ao Secretário comandarem os Fidalgos. São os primeiros da fila e devem comandar as danças. Os dois personagens mais o Porta-Bandeira são os responsáveis pelo desenrolar das guerras e as demais ações que se referem à embaixada.

O Secretário possui grande importância na corte real. É ele o porta voz do Rei. Responsável por levar as mensagens do Rei ao Príncipe e vive-versa.



FIGURA 10: Secretário e Porta-Bandeira

Fonte: LUX Agência de Desenvolvimento. **Congada da Lapa**. Lapa: Videolar, 01/2005. 1 DVD (117 min).

Na figura dez, ao centro, destacam-se dois personagens, o porta bandeira, que empunha um pequeno mastro com a bandeira de São Benedito, e o Secretário, que empunha uma espada. Ambos com roupas mais claras, em tons de azul e branco, com adorno em dourado e outras cores. Em segundo plano vê-se a fidalguia com suas capas coloridas, roxo e laranja. Ao fundo, à esquerda, há a presença de alguns músicos e casarios que compõem a rua onde a celebração se realiza.

O traje do Secretário é semelhante ao do Príncipe. O chapéu é o mesmo. Mudando as cores das penas, vermelho e laranja. A capa e o calção são em tons de bege claro. As meias e a camisa em azul com coração vermelho no peito.

Os tons de azul referem-se à lealdade e religiosidade, assim como nas vestes do Príncipe. O tom de bege claro lembra o tom de dourado, que representa riqueza e poder (PEDROSA, 2003). Assim, esta junção de cores representa a autoridade do Secretário perante os demais fidalgos e sua lealdade ao rei e fé em São Benedito.

O Porta-Bandeira é o personagem que carrega o elemento mais importante da celebração, a bandeira de São Benedito. Sua indumentária se assemelha a do Secretário, com mudanças nas cores. Camisa branca, calça e meias azuis e capa azul claro, chapéu preto com adornos em dourado.

O branco neste caso representa a pureza, o azul a lealdade e religiosidade (PEDROSA, 2003). Supõe-se que a pessoa que carrega a bandeira do Santo deva ser pura e leal. As cores da roupa do Porta-Bandeira reforçam esta ideia.

Assim como o Porta-Bandeira, a bandeira possui uma significação específica. Representa não somente o Santo, mas o poder divino que está acima do poder real. Poder que deve ser louvado e respeitado, como símbolo de fé e autoridade.

O que constitui a essência de todos estes símbolos (bandeiras) é menos a figura adotada que o fato de que esta seja colocada no alto de um mastro ou de uma haste. Referida elevação é correlativa da exaltação imperiosa, significando a vontade de situar a projeção anímica expressa pelo animal ou figura alegóricos, acima do nível normal. Deste fato deriva o simbolismo geral da bandeira, como signo de vitória e auto-afirmação (CIRLOT, 1984, p.114).

Portanto, o Porta-Bandeira e a bandeira representam o poder do sagrado. Estão presentes em todos os momentos, nas danças, guerras e festas. Na dança dos fidalgos o Porta-Bandeira ocupa o centro da “roda” e desempenha papel importante como figura que carrega a imagem do Santo Preto, levando-o a todos os lugares para abençoar seus devotos.

Os fidalgos também desempenham papel importante. Representam a força militar do Rei. Os trajes dos doze fidalgos são praticamente iguais. Apenas dois deles apresentam capas em cores diferentes, em azul e laranja.

A indumentária dos fidalgos, figuram uma jaqueta, calções, bolsa (vestida sobre os calções), e meias compridas. Sobre o peito da jaqueta aplica um grande coração, feito de papelão forrado de cetim, sobre o qual fixam numerosos adereços (bijuterias), broches, pingentes, medalhas, etc. Sobre esta primeira indumentária uma capa, debruada de galão dourado e toda ornada de estrelas e meias-luas recostadas em papel prateado. Algumas dessas capas ainda levam como adornos secundários, flores feitas de certo fio conhecido por cabelo-de-anjo. Nos calções alguns colocam também estrelas e flores de papel prateado e galões. Todos trazem pequenos guizos presos à extremidade inferior dos calções. Na cabeça trazem um chapéu de feltro de abas largas rebatidas na testa. Os fidalgos trazem na mão direita uma bengala e usam uma espada na cinta (FERNANDES, 1977, p. 6 e 7).

Há grandes diferenças nos trajes dos fidalgos em relação aos descritos por Fernandes. As capas são lisas, sem estrelas e meias-luas, em cor vinho com sobrecapa de renda branca. As camisas são amarelas com um coração vermelho no peito. Os calções são em tom de bege com detalhe em preto e meias cor da pele.



FIGURA 11: Fidalgos

Fonte: LUX Agência de Desenvolvimento. **Congada da Lapa**. Lapa: Videolar, 01/2005. 1 DVD (117 min).

A figura onze representa a 3ª cena, a dança dos fidalgos, é possível observar as vestes e a forma como a dança se desenvolve. Sempre em duas filas que dançam em frente à família real, além das vestes as pequenas lanças também desempenham papel fundamental na coreografia.

Em primeiro plano aparecem os fidalgos, distribuídos em duas filas, uma de costas para a outra. O destaque para os fidalgos que aparecem em primeiro plano auxilia na visualização das vestes que compõem o figurino. Com cores vibrantes, diversos acessórios e adereços os fidalgos representam a guarda da corte conguesa. Ao fundo, há a presença de espectadores e dos casarios que fazem parte da rua.

As vestes de tais personagens possuem uma linguagem que se traduz em formas, texturas, cores e composições. O tom de vinho que se apresenta nas capas, se aproxima da cor púrpura. “Originalmente a cor púrpura era a mais cara para uma roupa, já que a tintura provém de uma espécie rara de molusco. Conseqüentemente em várias sociedades, notadamente a do antigo Bizâncio, era reservada para a realeza” (LURIE, 1997, p. 214). Além de representar poder e riqueza, tal cor também era associada às atividades religiosas, representando devoção, fé, castidade, riqueza, poder e autoridade (PEDROSA, 2003).

Vê-se então, a utilização desta cor como representação de poder e riqueza, de pertencimento a uma corte²⁵ e como símbolo de devoção religiosa em uma festividade em

²⁵ Assim como na Congada, o Reino do Congo possuía uma “corte” já estruturada quando os portugueses chegaram, contudo com a intensificação deste contato, muitos títulos de nobreza e costumes foram incorporados e tal corte passou a assemelhar-se a uma corte europeia (SOUZA, 2006). Além disso, cabe ressaltar ainda, a influência cultural portuguesa que se mostra presente e que ajudou a dar forma à celebração.

homenagem a São Benedito. O amarelo vem representando “a luz, a animação” (LURIE, 1997, p. 209).

O papel dos fidalgos neste festejo para o Santo é perpetuar a fé no mesmo. Animar o festejo com música e dança, fazendo deste dia um marco de devoção, fé e alegria. As cores nas roupas destes personagens indicam seu papel como sujeitos que festejam e louvam seu Santo padroeiro. Há dois fidalgos que se apresentam com capas diferentes em azul escuro e laranja. Tais personagens não possuem nenhuma função específica na celebração, atuando da mesma forma que os demais fidalgos.

Na corte do Rei Congo, além dos trajes, há um cuidado especial com os adornos e acessórios. Os chapéus são cuidadosamente bordados com galões dourados e adornados com penas. Os broches que prendem as capas são em dourado com uma pedra vermelha ao centro. Os bastões decorados com fitas auxiliam na coreografia, pois são instrumentos que fazem parte da mesma. As espadas sempre presentes são usadas para a batalha e como elementos protocolares na despedida do Embaixador. São estes elementos, que juntamente com o traje complementam as vestes da fidalguia.

Nesta corte, fica clara a distinção de papéis sociais devido à indumentária. A família real distintamente vestida em vermelho e branco se destaca do restante do grupo que apresenta roupas mais coloridas e com menor grau de requinte. A ordem hierárquica desta corte é a seguinte: o Rei, a Rainha, o Príncipezinho, o Príncipe, o Secretário, o Porta-Bandeira e os Fidalgos.

Assim como há esta diferença de hierarquia na corte do Congo, há também diferenças de poder entre os membros da embaixada, o Embaixador, o Cacique, os Guias e os Conguinhos. A Corte do Congo possui grande influência da cultura lusitana, na indumentária e na forma de organização da corte. No grupo da Embaixada esta influência é menor. O único personagem a utilizar roupas com características claramente portuguesas é o Embaixador. O restante dos personagens usa trajes mais soltos.

Os homens da Embaixada da Rainha Ginga destacam-se particularmente pela indumentária. O Embaixador e os Caciques, em seus trajes que guardam algumas das características dos trajes da fidalguia, pois na sua usam jaquetas com o respectivo coração de cetim adornado, capa, sendo que o Embaixador traz a cintura uma espada. Nenhum deles usa calções, mas sim saíotes, em geral de cor vermelha e adornados com numerosos enfeites secundários – galões, flores e estrelas recortados em papel prateado e toques de fita de várias cores (FERNADES, 1977, p. 7).



FIGURA 12: Embaixador de capa de veludo azul.

Fonte: LUX Agência de Desenvolvimento. **Congada da Lapa**. Lapa: Videolar, 01/2005. 1 DVD (117 min).

A figura doze representa a chegada do Embaixador juntamente com um dos caciques e o exército de conguintos. Em primeiro plano aparece o Embaixador, trajado de veludo azul com chapéu preto decorado com uma pena vermelha. O personagem ocupa o centro da fotografia, destacando-se do restante do grupo. Logo atrás do Embaixador há a presença de um Guia, trajado de verde, e, ao fundo, à esquerda vê-se o exército de conguintos trajados de amarelo e azul.

Além da embaixada do reino da Angola, observa-se a presença dos fidalgos, à direita e ao fundo, há a presença de fiéis e espectadores que acompanham a realização da celebração, realizada no centro histórico da Lapa. Nesta fotografia, o destaque do Embaixador e sua Embaixada representam o momento em que os dois reinos comemoram a entrega da mensagem da Rainha Njinga e os conguintos se preparam para apresentar sua dança.

Nessa figura, observam-se as diferenças entre as vestes dos personagens, possibilitando a comparação com as descrições feitas por Fernandes (1977). As vestes do Embaixador, do Cacique e dos guias mostram-se bem diferentes da descrição feita por Fernandes. O traje do Embaixador é de longe o mais requintado do grupo, com capa de veludo e sobrecapa rendada com flores.

O requinte do traje do Embaixador mostra-se na capa de veludo em azul marinho, na sobrecapa em renda diferenciada, com flores, no colar e na espada que empunha. As cores predominantes são o azul escuro e o branco. A camisa é branca e o calção em tom de preto.

Neste caso o azul escuro vem representando a lealdade a Rainha Njinga e o poder que possui perante os demais membros da Embaixada.

O azul é a cor da confiança, fidelidade e seriedade, o branco simboliza status e serenidade. (PEDROSA, 2003). Estas características condizem com o papel do Embaixador, homem de confiança da Rainha, digno, leal, que realiza suas tarefas com seriedade. Homem sóbrio, requintado que conhece a responsabilidade de representar a Rainha Njinga. Ágil com as palavras e a espada, é um homem requintado na aparência e na cordialidade, embora fracasse em insultar o Rei do Congo devido a um desentendimento. Tal personagem se destaca pelo gestual protocolar que executa com perfeição e requinte que se aproxima da família real do Congo.

Pode-se observar nesta imagem que o restante dos personagens da Embaixada possui vestes mais simples em relação ao Embaixador. O Cacique e os Guias possuem vestimenta praticamente iguais. Somente as cores se alteram. O traje destes personagens é composto por uma capa em verde médio, com sobrecapa rendada, com camisa e saíotes e uma espécie de “coroa” amarela decorada com alguns bordados e pedras. O Cacique se veste todo de verde. O termo cacique faz referência a índios ou a cultura tribal e neste caso o verde faz referência a tranquilidade e a natureza (LURIE, 1997). Um dos guias veste uma camisa amarela, aquele que acompanha o Embaixador e o Cacique. O outro Guia que comanda os Conguinhos veste-se com saíote vermelho e camisa amarela. Como personagem que orienta os Conguinhos, suas cores representam o vermelho da força e da luta e o amarelo da vitalidade (PEDROSA, 2003).

A diferenciação nos trajes representa a função, os papéis e o nível de poder que cada personagem exerce. Os trajes dos Conguinhos, por exemplo, que representam o exército da Rainha da Angola, são inferiores e idênticos, ou seja, todos os Conguinhos se vestem iguais.

Enquanto os trajes do Embaixador e cacique e também dos Guias são feitos de cetim brilhante, de cores vivas, no traje dos conguinhos é empregada fazenda de qualidade inferior e sem brilho. Apresentam também os conguinhos completa uniformidade na indumentária. Usam um saíote vermelho cor de vinho, com sumários adornos de galão e um que outro laço de fita e sua jaqueta é amarela (FERNADES, 1977, p. 7).

De fato os trajes dos Conguinhos são inferiores e diferenciados. São feitos de cetim como o restante dos personagens. É composto por uma camisa amarela, um saíote azul claro e meias amarelas. Na cabeça usam uma espécie de “coroa” vermelha bordada com miçangas e uma flor, com fitas penduradas na lateral. Como arma, os pequeninos usam lanças vermelhas. Eles também possuem um instrumento musical, “uma espécie de chocalho prateado” que usam para dar ritmo a sua música e dança, instrumento que usam para causar tumulto no reino

do Congo, devido ao barulho que fazem com os chocalho, no momento da chegada no reino do Congo, 4ª cena. Os Conguinhos são sempre representados por crianças, normalmente dançam para pagar promessas dos pais ou por que algum membro da família já faz parte do grupo.



FIGURA 13: Conguinhos com suas lanças vermelhas.

Fonte: LUX Agência de Desenvolvimento. **Congada da Lapa**. Lapa: Videolar, 01/2005. 1 DVD (117 min).

O fardamento destes pequenos jovens é como uma farda militar, pois são um exército. Os tons de amarelo e azul claro vêm lembrar a vitalidade e a lealdade ao Embaixador e a seu reino (LURIE, 1997). Embora seus trajes sejam iguais e representem um uniforme de exército, há vários adornos que embelezam as vestes, a coroa vermelha com seus detalhes, sianinhas²⁶ e fitas aplicadas na gola e na parte central da frente das camisas dão leveza e beleza ao traje.

A Embaixada composta por seus 14 personagens representam o reino de Angola, cuja soberana é a Rainha Njinga. Ela não está presente na encenação, mas sua força de governo e poderio militar se faz sentir nas palavras e atos do Embaixador. A beleza e o requinte, bem como o poderio da Embaixada representam o poder da Rainha. Assim como a Rainha do Congo, seu papel é figurativo e oculto, mas diferente da rainha Conguesa. Njinga possui poder consolidado, autoridade, sendo temida e respeitada como soberana, senhora de si

²⁶ É uma fita em formato de cobrinha, conforme a imagem a seguir



mesma. Ao contrário da Rainha do Congo, que possui poder figurativo, sem autoridade, sem falas ou papel representativo dentro da encenação. Njinga se mantém oculta, mas viva nos versos do Embaixador, que propõe guerra ao Congo ao ver a Rainha Njinga ser insultada. Embora seja derrotado, o Embaixador age com dignidade, representando a Coroa de seu reino. Após receber o perdão real e entregar sua embaixada, sua rainha é reconhecida como soberana de um grande reino. Esta é a figura oculta de Njinga que aparece apenas nas ações de seu leal representante, o Embaixador.

Além dos personagens das duas cortes, há também a participação dos músicos, que dão ritmo ao festejo. Assim como o restante dos personagens, também se vestem com roupas características. De acordo com Fernandes,

Os músicos da Congada traziam dois tambores, uma rabeca e uma sanfona, apresentavam uma indumentária de emergência, limitada praticamente a uma modesta jaqueta, com pequena manta, não faltando, no entanto, o capacete adornado de penas (1977, p. 8).

Após a revitalização, os músicos ganharam um fardamento especial, composto por chapéu e calça pretos, camisa branca com colete vermelho. Seguindo os comandos do apito do Príncipe eles dão ritmo à celebração.



FIGURA 14: Músicos
Fonte: NASCIMENTO, 2009, p. 254.

A figura catorze representa o ensaio dos músicos antes da apresentação, momento em que testam os instrumentos. Na imagem superior, à esquerda, vê-se sete dos dez músicos que fazem parte da celebração. Seis deles estão tocando instrumentos. A esquerda mais ao fundo, encontra-se o sanfoneiro, no restante do grupo, mais a frente, vêem-se três músicos tocando tambor, dois tocando chocalho e um, à direita, apenas ouvindo, acompanhando o desempenho dos jovens que ensaiam. Na imagem superior, à direita, é dado destaque aos tambores, seus desenhos e suas cores: amarelo, vermelho e preto. A fotografia representa o momento em que a música está em execução.

Na imagem inferior, à esquerda, destacam-se os chocalhos e a figura de um dos músicos que acompanha a execução da música. Devido à posição da “rede” que forma os chocalhos, observa-se que a música está em execução e a fotografia valoriza o movimento dos instrumentos. Na imagem inferior, à direita, observa-se o desempenho do sanfoneiro. Na fotografia destaca-se a sanfona e as mãos do sanfoneiro no momento em que a música é executada.

As fotografias mostram o ensaio do grupo, ensaio este acompanhado de todo o equipamento de som, com a presença de microfones e pedestais, instalados de forma a captar de forma adequada e valorizar o som dos instrumentos.

Ao observar a encenação de forma geral, destaca-se o nível de diferenciação entre as duas cortes, bem como o espaço a elas dedicado em cena e a forma como os trajes diferenciam os dois grupos.

Primeiramente cabe ressaltar o requinte dos trajes da família real e do Embaixador. A combinação de cores e a harmonia dos mesmos os diferenciam dos trajes da fidalguia, que utilizam cores fortes com maior número de informação. Maximalistas em relação aos trajes reais e da embaixada, minimalistas.

O minimalismo, como o próprio nome já diz, é a forma mais pura e limpa, sem excessos, sem exageros. O básico. Linhas retas, seguidas de um número reduzido de informações, formando um *look* limpo, claro. O maximalismo, ao contrário, trabalha com a sobrecarga de informações, um estilo mais barroco, onde se prega o exagero, unindo vários estilos e informações em um único *look* (CALDAS, 1999).

Os trajes utilizados pela fidalguia possuem grande número de informações (cores fortes e contrastes) que causam maior impacto visual enquanto os trajes da Embaixada (Conguinhos, Caciques e Guias), possuem menor grau de informação, mas as cores são fortes e coordenadas entre si. A realeza e o Embaixador possuem cores fortes, mas seus assessórios,

adornos e cores são combinados de forma a criar uma identidade visual mais limpa e coerente, revelando requinte em todos os detalhes.

Os trajes empregados demonstram a hierarquia de poder dentro da corte do Congo e da Embaixada e em relação aos dois grupos. As armas também auxiliam neste processo. Na embaixada apenas o Embaixador, o Guia e o Cacique possuem espadas. O restante das tropas possui lanças, armas mais rústicas. Já na Corte do Congo, toda a fidalguia e o Rei possuem espadas, armas mais refinadas que também auxiliam na encenação como instrumentos que fazem parte de atos protocolares, embelezando certos elementos coreográficos.

A espada “composta essencialmente de lâmina e guarda [...] é um símbolo simultâneo da ferida e do poder de ferir. Por isso um símbolo de liberdade e força” (CIRLOT, 1984, p. 236). Ela ressalta o poderio militar do Congo em relação à embaixada visitante, que também a usa como arma, mas em menor número. A espada é também o símbolo “reservado ao cavaleiro defensor das forças da luz contra as trevas” (CIRLOT, 1984, p. 237). O reino do Congo é um reino cristão, representa a luz. A Embaixada visitante, ainda pagã, representando a Angola, seria as trevas que insulta o Rei Congo. Vê-se subjugada pelo poder de seu exército. A espada como arma se mostra mais eficiente. Mostra o poder militar e força de um reino sobre a proteção de seu Santo. Esta arma é também reconhecida como símbolo de “evolução espiritual” (CIRLOT, 1984, p. 237). Como tal, auxilia na demonstração de poder do reino do Congo, superioridade militar, a força da luz e a superioridade espiritual.

Já as lanças utilizadas pelos Conguinhos são “armas de guerra [...]. Arma da terra, em contraposição ao caráter divino da espada” (CIRLOT, 1984, p. 334). Por esse motivo é compreensível o erro do Príncipe ao achar que a Embaixada visitante era inimiga, visto que apresentava grande quantidade de soldados bem armados. A lança, como símbolo de guerra mostra-se inferior ao poder da espada. Conseqüentemente ao poder do reino do Congo, que não se manifesta apenas nas armas, mas também na indumentária, rica em detalhes, mostrando que o reino prospera financeiramente, pois dispõe de riquezas para gastar com as vestes e a festa em homenagem ao Santo.

Desta forma as diferenças entre as cortes e os personagens que as compõem demonstram as posições que ambos os reinos ocupam. Assim como seus soberanos, o rei do Congo e a rainha da Angola, que representam o passado de uma África mítica e poderosa que permaneceu na memória dos afrodescendentes. A figura destes dois soberanos está atrelada ao poder e riqueza assim como a liberdade, as guerras, resistências e transformações que os africanos passaram e trouxeram consigo para o Novo Mundo.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura material da Congada é repleta de elementos que representam o poder e a fé no Santo negro. Com o processo de revitalização, a cultura material da encenação sofreu várias modificações. Não perdeu seus elementos básicos, pois a reconstituição dos objetos, vestes e instrumentos foi realizada baseando-se em fotografias e no depoimento dos membros do grupo. Desta forma, houve a preocupação em manter o maior grau de semelhança com os trajes e objetos usados antigamente. No entanto, há também a presença do gosto pessoal, visto que os participantes interferem nas escolhas e acrescentam aos trajes valores pessoais que se mostram de forma intrínseca e que fazem com que os trajes sejam sempre atuais, embora representem outra realidade.

Deve-se destacar também as interferências intencionais e não intencionais realizadas pela equipe de figurinistas. Essas intervenções não devem ser vistas como positivas ou negativas, mas como elemento que agregou valor a indumentária submetida à censura do grupo e que marca mais uma etapa no processo de permanência da congada na cidade da Lapa.

Observando as características dos trajes da Congada é perceptível a influência portuguesa. Inegável é também a presença de elementos africanos presentes nos versos e na música. A tradição se mantém nas músicas, coreografias, trajes e versos que compõem a celebração. Barthes (2005) faz referência à importância do traje dentro de uma encenação, destacando que o traje aguça o sentido do olhar através das cores, formas e texturas. Isto permite aos personagens criar e recriar realidades alternativas, que auxiliadas por recursos sonoros ganham vida e forma.

Assim, os trajes utilizados na Congada expressam a reapropriação de vários elementos culturais. Também é a forma que os indivíduos encontraram de conservar suas memórias. No caso de conservação das tradições, os trajes assumem um papel diferenciado, pois embora mantenham uma tradição, cada indivíduo agrega valores ao seu traje, valores que não estão apenas ligados a cultura, mas a uma identidade do indivíduo, que tipo de vida ele leva e o mundo em que vive.

Portanto, as mudanças que ocorrem nos trajes típicos desta festa são expressões daqueles que a encenam, de suas raízes, de suas ideologias, suas tradições e modos de ver o mundo que os cerca.

Convém ressaltar que estas mudanças não se mostram presentes somente nos trajes, mas também no próprio significado que o ritual como um todo representa. Enquanto escravos, os negros festejavam para rememorar suas crenças e ritos. Utilizavam a festa como fuga do trabalho. Após a escravidão, a celebração assume outro significado. Volta-se mais especificamente para a adoração do Santo negro e a rememoração de uma cultura afro-brasileira. Neste século, seu papel está relacionado à conservação de uma cultura e tradição de afrodescendentes através da celebração do ato folclórico que é a Congada. Desta forma, a celebração assume diferentes significados para aqueles que a encenam e para aqueles que a assistem, assim como para as autoridades e para a Igreja.

Vinculada a uma Irmandade e ao poderio senhorial durante o período escravista, a celebração era utilizada como forma de expressão de poder. A partir do fim da escravidão e da separação entre a Irmandade e o grupo de congos, a celebração passa a ser considerada profana, sem sentido e perde seu poder perante a comunidade. Permaneceu no esquecimento por 17 anos, devido à má conduta de um de seus reis e as dificuldades em conseguir apoio da comunidade e das autoridades.

Após seu retorno no ano de 1994 o grupo não consegue se consolidar. Em 2004, após a revitalização, há ainda dificuldades para a realização desta tradição. Estas mudanças de significado são constantes e referem-se ao contexto cultural em que a mesma está inserida. No entanto, apesar de tais mudanças, há que se ressaltar que houve a permanência de uma série de elementos que continuam e estruturam a celebração há mais de um século.

O número de cenas, a distribuição dos personagens em dois grupos, a influência portuguesa nos trajes e na organização das cortes, a influência africana na música e em alguns vocábulos, a menção aos reinos do Congo e da Angola juntamente com seus monarcas e as insígnias de poder utilizadas por ambos os grupos permanecem.

Estas permanências revelam a elasticidade do ritual. Quais mudanças são ou não permitidas. Assim sendo, embora se mantenha um protocolo de encenação, “a maneira exata pela qual se apresenta o cerimonial pode variar, o que por si só serve apenas para acrescentar uma nova dimensão às mudanças de “significado” (CANNADINE, 1997, p.116).

São estas pequenas mudanças que fazem com que o ritual seja sempre atual. Demonstram a realidade em que está inserido e revelam o papel do sujeito enquanto responsável pela permanência da tradição. Um sujeito que inova na forma de pronunciar os versos, executar as danças e coreografias. Assim há uma junção entre o passado e o presente. O que a encenação significava para os mais velhos e o que significa para os mais novos? Quais elementos devem ou não permanecer?

Esta troca entre o passado e a atualidade faz com que certos elementos se percam e permaneçam na memória dos mais velhos. Atos protocolares, cantigas e nomes podem desaparecer da tradição, mas mesmo assim ela conserva sua estrutura.

É esta elasticidade e dinamicidade da cultura e do ritual que o fazem permanecer no imaginário da comunidade (ARIZPE, 2009). Permanecem assim fragmentos da cultura dos africanos, seus mitos e lendas personificados nas figuras da Rainha Njinga e do Rei do Congo. Personagens que rememoram uma África poderosa, a liberdade e a cultura. “Mais do que uma encenação sobre o colonialismo português e a conversão à fé cristã dos reinos do Congo e de Angola, a Congada nos remete a uma África mítica e poderosa. Ao encenar o auto, os afrodescendentes da Lapa reafirmam sua identidade” (MARANHÃO, 2008, p. 01).

Esta reafirmação da identidade expressa a tentativa da comunidade de se fazer presente, de mostrar a importância da contribuição de sua cultura para a construção de um Estado que nega a presença negra e valoriza a cultura do imigrante europeu (MARANHÃO, 2008; NASCIMENTO, 2009).

Portanto, a constante luta da comunidade negra da Lapa em manter sua tradição apesar das inúmeras dificuldades demonstra a importância da cultura e das raízes africanas que se mantêm presentes através da celebração da congada. Trata-se de um auto de fé, de memória e de continuidade de um passado que faz parte da vida dos sujeitos que a celebram. É a continuidade de um passado que se confunde com suas histórias de vida. Além da tradição, herdaram de seus familiares os postos que ocupam dentro da encenação.

Portanto, vê-se a congada como um elemento cultural múltiplo, com diversas influências que vão muito além da sua origem na Lapa. Relembra um insólito passado africano. Vivenciando diversas transformações com mudanças e permanências que relatam sua trajetória, suas lutas, derrotas e conquistas.

Compreende-se a multiplicidade cultural causada pela mistura de elementos africanos, portugueses e brasileiros. Esta multiplicidade se manifesta na música, na dança, no modo de encenar e utilizar a indumentária. A combinação de diversos elementos culturais distintos faz com que a festa adquira características únicas.

Em se tratando da indumentária, há que se destacar o processo de transformação e até certo empobrecimento causado pelo tempo e pela falta de recursos. Mesmo assim há que se enfatizar a preocupação em manter vivos os símbolos principais da encenação. Neste caso em específico, a indumentária sofre a influência do indivíduo que agrega novos elementos e substitui outros por similares. As mudanças que ocorrem nos trajes típicos desta festa são expressões daqueles que a encenam, de suas raízes, de suas crenças e tradições.

Nesta celebração, o traje assume papel importante, pois auxilia na construção dos personagens e dos reinos do Congo e da Angola. As diferenças e semelhanças expressam traços que diferenciam os dois grupos e revelam a hierarquia existente entre os personagens. Níveis de poder e autoridade são reforçados pelas vestes. O estudo da indumentária mostra-se importante, pois auxilia no processo de compreensão da celebração e seu simbolismo.

Todos os elementos que compõem a celebração estão inseridos na dinâmica da cultura e como na cultura em geral, a Congada está sujeita às modificações causadas pelo tempo e pelos indivíduos que a organizam e encenam. A preocupação aqui exposta é a de manter vivas memórias que fazem parte da história.

REFERÊNCIAS

Fontes

A CONGADA é o seu Folclore. **Gazeta do Povo**, 1972.

ANJOS, Juarez José T. A imagem de São Benedito venerada na Lapa. In: **O Santuário; Santuário diocesano de São Benedito: sonho de todo devoto, paixão de todo lapeano**. Nº1, dezembro de 2010.

ASPECTOS históricos da Lapa. **Jornal da Lapa**. Lapa. Junho de 1969.

BROWNE, Rodrigo. Festa em Homenagem a São Benedito. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 21 de dez de 1997. Caderno G, p.05.

BUENO, Benedito F. Congadas inesquecíveis. **Jornal da Lapa**. Lapa. Junho de 1969.

BUENO, Benedito. Noticiando, comentando, recordando. **A Tribuna Regional**. Lapa, Ano VI, nº 287, p. 02, 25 de jan, 1982.

CASTRO, Haroldo; CASTRO, Flávia de Faria. Paraná: Festa dos Congos da Lapa. **Revista Geográfica Universal**. N ° 18, p. 66-77, Março de 1976.

CONGADAS Paranaenses. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 10 de ago. 1978, p. 12.

COMPROMISSO da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e do Glorioso São Benedito; 21 de Fevereiro de 1946.

FERNANDES, José Loureiro. **Congadas Paranaenses**. Rio de Janeiro: MEC; Fundação Nacional de Arte – FUNARTE, 1977.

LACERDA, Francisco Brito de. São Benedito, o preto. **O Jornal da Lapa**, Jan/Fev 1997 – Texto originalmente publicado em 1989.

LUX Agência de Desenvolvimento. **Congada da Lapa**. Lapa: Videolar, 01/2005. 1 DVD (117 min).

MARTINS, Alaerte Leandro. **Of. Circ.n.nº01/94**. Lapa, 16 de janeiro de 1994.

MILCZEWSKI, Iára, S. São Benedito, sua história. In: **O Santuário; Santuário diocesano de São Benedito: sonho de todo devoto, paixão de todo lapeano**. Nº1, dezembro de 2010.

NASCIMENTO, Cláudia Bibas. As etapas de construção do Santuário In: **O Santuário; Santuário diocesano de São Benedito: sonho de todo devoto, paixão de todo lapeano**. Nº1, dezembro de 2010.

SILVEIRA, Alexandre W. Santuário de São Benedito – Campanha para reforma. **Gazeta da Lapa**, Lapa, p, 08. 1º quinzena ago, 2008. – Texto originalmente publicado em 1997.

VILLE, Vilma P. Irmandade de São Benedito. In: **O Santuário; Santuário diocesano de São Benedito: sonho de todo devoto, paixão de todo lapeano**. Nº1, dezembro de 2010.

Bibliografia

ABREU, Eloy Barbosa de. **Festa, poder e símbolos na São Luís colonial: o Corpus Christi e o Senado da Câmara**. João Pessoa, 2009. Dissertação (mestrado) PPGH/ CCHLA/ UFPB.

ABREU, Regina e CHAGAS, Mário. (orgs). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

AFONSO, João Renato leal. 26 de dezembro volta a ser feriado na Lapa. In: **O Santuário; Santuário diocesano de São Benedito: sonho de todo devoto, paixão de todo lapeano**. Nº1, dezembro de 2010.

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular**. 11º ed, São Paulo: Editora brasiliense, 1981.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Cultura Popular Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos; Brasília, INL, 1978.

ARIZPE, Lourdes. **El Patrimonio Cultural Inmaterial de México: ritos y festividades**. Cidade do México: Miguel Ángel Porrúa; Universidad Nacional Autónoma de México; Consejo Nacional para la Cultura e las Artes, 2009.

BALBOA, Carlos Fernandez. **Aunque no lo veamos, la cultura siempre esta: patrimonio intangible de La Argentina**. 1a ed. - Buenos Aires: Fundacion de Historia Natural Felix de Azara: Ministerio de Educacion de la Nacion, 2009.

BALDINI, Mássimo. **A invenção da moda: as teorias, os estilistas, a história**. Portugal: Edições 70 LTDA, 2005.

BARNARD, Malcolm. **Moda e comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BARROS, José D'Assunção. **A construção social da cor: diferença e desigualdade na formação da sociedade brasileira**. Petrópolis: Vozes, 2009.

BARTHES, Roland. **Inéditos**. Vol 3. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BENJAMIN, Roberto. Espetacularização da cultura e refuncionalidade dos grupos folclóricos. In: **Anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore**. Recife: Comissão Nacional de Folclore; São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2004.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998

BIGARELLA, João José, *et al.* **Lapinha: a natureza da Lapa**. Lapa PR: Lar Lapeano de Saúde, 1997.

BOLLE, Willi. Cultura, patrimônio e preservação. Texto I In: ARANTES, Antonio Augusto. **Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3º Ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**. SP: Ateliê editorial, 2003.
- BRAGA, João. **Reflexões sobre moda**. v 11. São Paulo, Editora Anhembi Morumbi, 2005.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A cultura na rua**. Campinas, SP: papirus, 1989.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Sacerdotes de Viola**. Petrópolis: Vozes, 1981.
- BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003.
- BUSTAMANTE, Rita de Cássia. **Retalhos em Cena – concebendo o figurino na televisão**. 2008. Dissertação e Mestrado. Centro Universitário Senac, Programa de mestrado em moda, cultura e arte, São Paulo, SP. Disponível em:
<http://biblioteca.sp.senac.br/LINKS/acervo284191/RETALHOS%20EM%20CENA%20-%20CONCEBENDO%20O%20FIGURINO%20NA%20TELEVIS%C3%83O%20-%20PARTE%20I.pdf>. Acesso em: 06 de mar de 2012.
- CALANCA, Daniela. **História social da Moda**. São Paulo: SENAC, 2008.
- CALDAS, Dario. **Universo da moda: curso on line**. São Paulo. Anhembi Morumbi: 1999.
- CANCLINI Nestor Garcia. **As Culturas Populares no Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2003.
- CANNADINE, David. Contexto, execução e significado do ritual: a Monarquia Britânica e a “invenção da tradição” – 1820 a 1977. In: HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- CASCUDO, Luis da Camara. **Dicionário da folclore brasileiro**. 5º Ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. 1984.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Made in África**. 4 ed. São Paulo: Global, 2002.
- CASTELLS, Manuel. **A Era da Informação: economia, sociedade e cultura**, vol. 2, São Paulo: Paz e terra, 1999.
- CEZAR, Lilian Sagio. **A utilização de conjuntos de imagens fotográficas no jornalismo enquanto uma das formas de representação da Congada nos *media***. Disponível em:
<http://www.studium.iar.unicamp.br/17/04.html?studium=index.html> Acesso em: 15/12/2008
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Porto Alegre, Editora Universidade, UFRGS, 2002.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa, Difel, 1988.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. Apresentação: Os trabalhos da memória In BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3º Ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda: vestuário, comunicação e cultura**. São Paulo: Anablume, 2005.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Moraes, 1984.

COSTA, Dalva. **Lapa: Imortal História**. Grafilapa: Lapa, 2004.

COSTA, Francisco Araújo. O figurino como elemento essencial da narrativa. In: **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v, 4, nº, 8, p. 38-41 agosto 2002. Disponível em: <http://www.pucrs.br/uni/poa/famecos/imagina/edicao-8/araujosed8.pdf>. Acesso em: 07 de mar de 2012.

COSTA E SILVA, Alberto da. **A manilha e o libambo: a África e a escravidão, de 1500 a 1700**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2002.

COUTO, Edilece Souza. **Devoções, festas e ritos: algumas considerações**. Revista Brasileira de História das Religiões. Nº I, p. 01-10, maio 2008. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/n1-2008.html>. Acesso em: 25/05/2011.

CRANE, Diana, **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Senac, 2006.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Carnavais e outras festas: ensaios da história social da cultura**. Campinas. Editora da Unicamp, 2002

DEL PRIORI, Mary. **Festas e utopias no Brasil colonial**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

DONDIS, Donis. A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EL-KHATIB, Faissal. **História do Paraná**. 4º vol. Grafipar: Curitiba, 1969.

FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 4º ed, São Paulo. Edgar Blucher, 2002.

FERNANDES, Florestan, **O folclore em questão**. São Paulo: HUCITEC, 1978.

FISCHER-MIRKIN, Toby. **O código do vestir e o significado oculto da roupa feminina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário. (orgs). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetórias da política federal de preservação no Brasil**. 3º Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda**. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Minc – Iphan, 2002.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. A magia dos objetos: museus, memória e história. In PRIORI, Ângelo. **História , Memória e Patrimônio**. Maringá: Eduem, 2009.

GIUGLIANO, Rogério Gimenez. Santo Antônio do Descoberto: a fronteira invisível. In MELLO, Maria Thereza F. N. **Entorno que transborda: Patrimônio Imaterial da RIDE**. Brasília: Petrobras, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11º Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARRIS, J. E. A diáspora africana no Antigo e no Novo Mundo In OGOT, Allam. **História Geral da África V: África do século XVI ao XVIII**. Brasília: UNESCO, 2010

HEYWOOD, Linda M. **Diáspora negra no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

JONES, Sue Jenkyn. **Fashion design**. 2º ed. Sao Paulo: Cosac Naify, 2005.

KIDDY, Elizabeth W. O que é o rei do Congo? Um novo olhar sobre os reis africanos e afro-brasileiros no Brasil. In HEYWOOD, Linda M. **Diáspora negra no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

KOSTER, Henry. **Travels in Brazil**, London: Printed by A. Strahan, 1817.

LANÇA José Roberto. **Congada lapeana - Paraná – Brasil**. 2001. Disponível em: <http://hemi.nyu.edu/unirio/studentwork/imperio/projects/betolanza/betolanzawork.htm>. Acesso em: 15/03/2009.

LARA, Sílvia Helena. Significados cruzados: um reino de congos na Bahia setecentista In: CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Carnavais e outras festas: ensaios da história social da cultura**. Campinas. Editora da Unicamp, 2002.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1994.

LIMA, Mônica. Venho de Angola, camará. In FIGUEIREDO, Luciano (orgs). **Raízes Africanas**. Rio de Janeiro: Sabin, 2009.

LOPES, José Rogério. **A cultura como crença**. São Paulo; Cabral e Robes, 1995.

LURIE, Alison. **A Linguagem das roupas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

KERSTEN, Márcia S. A. **Os rituais do tombamento e a escrita da história: bens tombados no Paraná entre 1938-1990**. Curitiba: editora da UFPR, 2000.

MACHADO, Alisson Bertão. **Políticas culturais e patrimônio histórico: o processo de Tombamento do setor histórico da lapa / PR como estudo de caso**. Universidade Estadual de Maringá- UEM, Maringá, 2007. Disponível em: <http://www.pph.uem.br/novo/sisteses/index.php?pg=5&>. Acesso em: 24, Jan, 2012.

KERSTEN, Márcia S. A. **Os rituais do tombamento e a escrita da história: bens tombados no Paraná entre 1938-1990**. Curitiba: editora da UFPR, 2000.

MARANHÃO, Maria Fernanda. **Vladimir Kozák e a Congada da Lapa**. 2008. Disponível em: <http://www.museuparanaense.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=66>. Acesso em: 15/02/2009.

MARTINS, William de Souza. **Abram alas para a folia** In FIGUEIREDO, Luciano (orgs). **Festas e batuques do Brasil**. Rio de Janeiro: Sabin, 2009.

MARTINS. Romário. **História do Paraná**. Curitiba: Travessa dos Editores, 1995.

MATTOS, Regiane Augusto de. **História e cultura afro-brasileira**. 2º Ed. São Paulo: Contexto, 2011.

MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem: fotografia e história interfaces**. **Tempo**, Rio de Janeiro, vol. 1, n . 2, 1996, p. 73-98.

MEGALE, Nilza Botelho. **Folclore Brasileiro**. 4º edição. Editora Vozes: Rio de Janeiro, 2003.

MILLER, Joseph C. **África Central durante a era do comércio de escravizados, de 1490 a 1850**. In HEYWOOD, Linda M. **Diáspora negra no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

NASCIMENTO, Cláudia Bibas do. **Múltiplos olhares sobre a presença negra na Lapa – Paraná: história e arqueologia (séculos XIX e XX)**. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Dissertação de Mestrado em História das Sociedades Ibero-americanas, 2009. Disponível em: http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1988.

NERY, Marie Louise. **A evolução da indumentária: subsídios para a criação de figurino**. RJ: Senac nacional, 2003.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. **Negra Devoção** In FIGUEIREDO, Luciano (orgs). **Raízes Africanas**. Rio de Janeiro: Sabin, 2009.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso**. Campinas, SP: Pontes, 2003.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e texto: formação e circulação dos sentidos**. Campinas, SP: Pontes, 2001.

PAPALI, Maria Aparecida. **Identidade e memória dos grupos de Congada da cidade de Uaratingetá - São Paulo, no ano de 2008**. Disponível em: http://www.inicepg.univap.br/docs/Arquivos/arquivosINIC/INIC0753_01_A.pdf Acesso em: 15/02/2009

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 2003.

PELEGRINI, Sandra, C. A. **Tradições e Histórias Locais: as esperanças nas Bandeiras do Divino em São Luiz do Paraitinga (São Paulo/Brasil)**. Patrimônio e Memória (UNESP), v. 7, p. 231-256, 2011. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/199/199>. Acesso em: 26/08/2012.

PERAZZO, Luiz Fernando; VALENÇA, Másvola T. **Elementos da forma: moda e beleza**. Rio de Janeiro: SENAC, 1997.

PONTES, Annie Larissa Garcia Neves. **Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos: festas e funeraiis na Natal oitocentista**. João pessoa, 2008. Dissertação (mestrado) PPGH/ CCHLA/ UFPB.

PORTELLI, Alessandro. **História hora e memórias: entrevista com Alessandro Portelli**. In Revista História e Perspectiva. Universidade Federal de Uberlândia, Cursos de História, N 26, Uberlândia, Julho 2002, p 27-54.

REIS, João José. **A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX**. 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

REIS, João José. Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Carnavais e outras festas: ensaios da história social da cultura**. Campinas. Editora da Unicamp, 2002.

RIBEIRO JÚNIOR, João Cláudio Noel. **A festa do povo: pedagogia de resistência**. Petrópolis: Vozes, 1982

ROCHA, Vânia Maria Leite. **Patrimônio Imaterial**. MG, 2008, Disponível em: http://www.iepha.mg.gov.br/index.php?option=com_content&task=view&id=20&Itemid=35 Acesso em: 29/03/2009

ROSA, Maria Cristina. Festar na cultura In: ROSA, Maria Cristina, PIMENTEL, Giuliano Gomes de Assis, QUEIRÓS, Ilse Lorena. **Festas, Lazer e Cultura**. Campinas: Papirus, 2002.

SALVADOR, Jesuane. **Valei-me, São Benedito! A história da Congada em poços de caldas**. Centro universitário das faculdades Associadas de ensino – UNIFAE, São João da Boa Vista – SP, 2006. Disponível em: http://www.fae.br/cur_jornalismo/literaturas/Projetos%202006/Valei-me,%20S%C3%A3o%20Benedito.PDF.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. 14ª ed, São Paulo: Brasiliense, 1994.

SANTOS, Ubiraci Gonçalves dos. **Manifestação cultural afro-brasileira: Congada**. 2006. Disponível em: <http://ubiracipos.blogspot.com/2005/12/manifestao-cultural-afro-brasileira.html> Acesso em: 25/02/2009.

SAVALLI, Elaine Cristina Alves da Costa. **Festas no Brasil-Colônia: uma análise interpretativa**. Disponível em: http://mail.falnatal.com.br:8080/revista_nova/a5_v2/artigo_3.pdf Acesso em: 20/10/2008

SILVA, Wagner Aparecida da. **Viva rei, viva rainha, viva também seu capitão. A família do congado em Conselheiro Lafaiete MG**. 2008 Disponível em http://mx.mackenzie.com.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=900

SILVA, Ana Lúcia da. **A tradição popular: a religiosidade e a expressão da cultura Afro-Brasileira em um das cidades históricas paranaenses; a Congada na Lapa**. 2007. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf/st1/Silva,%20Ana%20Lucia%20da.pdf> Acesso em: 09/04/2009

SILVA, Roseane Tavares de Araújo; FIDELIS, Gemma Galgany Pereira. O figurino como elemento de caracterização do personagem In: 7º Colóquio de Moda, 2011, Maringá, **Anais 7º Colóquio de Moda**, Maringá. 2011.

SILVEIRA, Aex da. Travessias no Patrimônio Imaterial de Buritis. In: MELLO, Maria Thereza F. N. **Entorno que transborda: Patrimônio Imaterial da RIDE**. Brasília: Petrobras, 2006.

SILVEIRA, Maria Inês Pierin Borges da. **Lapa: Tropas e tropeiros: caminhos da história**. Curitiba: Editora Educon, 2006.

SORCINELLI, Paolo. **Estudar a moda: corpos, vestuário, estratégias**. São Paulo: Senac. 2008.

SOUZA, Gilda de Melo. **O espírito das roupas: a moda no século XIX**. SP: Companhia das letras, 1987.

SOUZA, Jurandir de. Paraná Negro. **Africaxé**, Curitiba, Ano I, nº I, p. 02-08, ago. 2004.

SOUZA, Marina de Mello. **Reis Negros no Brasil Escravista: História da festa de coroação de rei congo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

TINHORÃO, José Ramos. **Os Sons dos Negros no Brasil: cantos, danças, folguedos, origens**. 2º Ed. São Paulo: Ed 34, 2008.

THORNTON, John, K. Religião e vida cerimonial no Congo e áreas Umbundo de 1500 a 1700. In HEYWOOD, Linda M. **Diáspora negra no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

TREPTOW, Doris. **Inventando moda: planejamento de coleção**. 2º ed. Brusque: Do Autor, 2003.

VASCONCELOS, Juliana. **Congado: uma celebração do Hibridismo afro-brasileiro**. Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR. Dissertação de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso, 2007. Disponível em: http://www.unincor.br/pos/cursos/MestreLetras/arquivos/dissertacoes/2007/JULIANA_DE_VASCONCELOS.pdf.

VIANA, Fausto. O flerte da moda com o teatro e a teatralidade da moda contemporânea. In: 7º Colóquio de Moda, 2011, Maringá, **Anais 7º Colóquio de Moda**, Maringá. 2011.

VILLAÇA, Nizia. A cultura como fetiche, corpo e moda. In: VILLAÇA, Nizia; CASTILHO, Kathia. **Plugados na moda**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2006.

WAJNMAN, Solange; ALMEIDA, Adilson José de. **Moda, comunicação e cultura: um olhar acadêmico**. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

ZALUAR, Alba. **Os Homens de Deus: um estudo dos Santos e das festas no catolicismo popular**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

ZANIRATO, Sílvia Helena. **A documentação fotojornalística na pesquisa histórica**. Trajetos (UFC), Fortaleza, v. 2, n. 4, p. 205-218, 2003.