

festa e corpo

as expressões artísticas e culturais
nas festas populares baianas

LUÍS VITOR CASTRO JÚNIOR
(ORG.)



EDUFBA

O livro *Festa e Corpo: as expressões artísticas e culturais nas festas populares* valoriza as diferenças culturais e o dinamismo com que essas festas populares são organicamente vividas. Ele é um produto da pesquisa que buscou identificar e compreender criticamente as formas de expressões do corpo como a dança, a brincadeira, a arte de equilibra-se e outras formas estéticas e performáticas. Reportamo-nos as expressões artísticas do corpo nas festas populares como algo que não deve ser compreendido de forma rígida e fixa, *mas como passagens tanto históricas quanto culturais*. Dessa forma, tomamos o corpo como campo de investigação, nas festas populares na cidade de Salvador (Santa Bárbara, Conceição da Praia, Lavagem do Bonfim e Iemanjá) e de Cachoeira (Nossa Senhora D'Judá), que expressa seus saberes, seus sonhos, suas verdades e suas utopias, *considerando ele como território indeterminado onde o visível é uma qualidade de uma textura, a superfície de uma profundidade*. Enfim, o corpo é visto como um dispositivo de pesquisa que dá visibilidade à gestualidade, à plasticidade e à expressividade, sendo fonte inesgotável para contar e registrar as experiências festivas.

Optamos por olhar para as margens das festas, ou seja, olhar para os "desconhecidos" com seus saberes sabores dos corpos brincantes e dançantes. Enfim, olhar para os produtores culturais que não estão nos holofotes da grande mídia, mas que faz da festa um momento de diversão e produção cultural, reconhecendo eles como artistas populares que se utilizam desses momentos para encenar sua arte *de criar e de fazer, realizando múltiplas polirritmias e polifonias de fluxos, de sentidos, de matérias e de expressões que interagem permanentemente, carregando em si a potência da diferença, do enigma, do inventivo e da irrupção que incorpora o contraditório, o conflito e as intensas lutas de poder*.



feira e corpo

as expressões artísticas e culturais
nas festas populares baianas

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITORA

Dora Leal Rosa

VICE-REITOR

Luiz Rogério Bastos Leal



EDITORA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DA BAHIA

DIRETORA

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

CONSELHO EDITORIAL

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo

DIRETORIA DE DESENVOLVIMENTO E
ACOMPANHAMENTO DE POLÍTICAS E
PROGRAMAS INTERSETORIAIS DE ESPORTE,
EDUCAÇÃO, LAZER E INCLUSÃO SOCIAL
Gianna Lepre Perim

DIRETORIA DE GESTÃO DE PROGRAMA DE
ESPORTE, EDUCAÇÃO, LAZER E INCLUSÃO
SOCIAL

Gabrielle Beatriz Beiró Lourenço

COORDENAÇÃO-GERAL DE LOGÍSTICA E
SUPRIMENTOS

Mário Dutra Amaral

PROJETO DE PESQUISA QUE DEU ORIGEM À
OBRA

LAZER E CORPO: As expressões artísticas e
culturais do corpo nas festas populares baianas

Projeto aprovado e financiado pelo Ministério do
Esporte – ME/SNDEL/REDE CEDES, CHAMADA
PÚBLICA nº. 191/00 - convênio de nº. 722959-
2009 e processo nº. 58701001273-2009

GRUPO DE PESQUISA: Artes do Corpo:
memória imagem e imaginário

COORDENADOR DA PESQUISA

Prof. Dr. Luís Vitor Castro Júnior

EQUIPE EXECUTORA DO PROJETO

Adriana Priscilla Costa Cavalcanti

Amanda Leite Novaes

Cales Alves da Costa Junior

Carla Borges de Andrade Juliano dos Santos

Flávio Cardoso dos Santos Júnior

José Sant' Anna Sobrinho (in memoriam)

Luís Vitor Castro Junior

Milene Mabel Santos Gusmão

Carla Elisa Santana Soares

Silvia Regina Seixas Sacramento

Wiliam Pereira Carneiro

Luís Vitor Castro Júnior
organizador



feira e corpo

as expressões artísticas e culturais
nas festas populares baianas

Edufba
Salvador
2014

2014, autores.
Direitos para esta edição cedidos à EDUFBA.
Feito o depósito legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua
Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

REVISÃO
Renata Brito dos Reis

NORMALIZAÇÃO
Mariclei dos Santos Horta

CAPA, PROJETO GRÁFICO e EDITORAÇÃO
Rodrigo Oyarzábal Schlabit

SIBI – Sistema de Bibliotecas da UFBA

Festa e corpo : as expressões artísticas e culturais nas festas populares baianas /
Luís Victor Castro Júnior, organizador ; prefácio, Carmem Lúcia Soares. - Salvador :
EDUFBA, 2014.
169 p.

ISBN 978-85-232-1123-3

1. Festas folclóricas - Bahia. 2. Corpo humano. 3. Arte. 4. Cultura. I. Castro
Júnior, Luís Vitor. II. Soares, Carmem Lúcia.

CDD - 394.3098142

Editora filiada a



EDUFBA
Rua Barão de Jeremoabo, s/n, *Campus* de Ondina,
40170-115, Salvador-BA, Brasil
Tel/fax: (71) 3283-6164
www.edufba.ufba.br | edufba@ufba.br



Ao ilustre companheiro professor José Sant'Anna Sobrinho que nos deu a força da ancestralidade africana, viva em nossos corpos até hoje. Aos participantes das festas populares que com seus saberes-sabores corporais nos deram os sentidos para realizar esta pesquisa.

Ao parceiro e amigo Frederico Abreu pelas caminhadas nas festas populares soteropolitana e em nossas conversações.

Ao professor Armindo Bião que nos deu grandes inspirações.

Aos professores Edson Dias Ferreira, Glaucia Trichão, Marise de Santana, Jaderson Silva Barbosa e Marcio Roberto Ribeiro Silva; ao acadêmico Cales Alves da Costa Júnior, e aos alunos do curso de Mestrado em Desenho, na disciplina Festa, imagem e pesquisa, pelas contribuições relevantes na construção desta obra, em especial Eduardo Oliveira Miranda e Hellen Mabel Santana Silva.

A todos os professores da área de Educação Física da UEFS.

SUMÁRIO

- 9 **Agradecimento**
- 11 **Prefácio**
Quando o corpo é festa
Carmem Lúcia Soares
- 15 **Contextualizando e rastreando o tangível na pesquisa Festa e Corpo**
Luís Vitor Castro Júnior
- 35 **O corpo na Festa de Santa Bárbara sob um olhar etnocenológico**
Luís Vitor Castro Júnior, Carla Borges de Andrade Juliano dos Santos, Flávio Cardoso dos Santos Júnior e Adriana Priscilla Costa Cavalcanti
- 65 **Os corpos na Festa da Conceição da Praia: danças, malabares e jogos**
Luís Vitor Castro Júnior, Flávio Cardoso dos Santos Júnior, Carla Elisa Santana Soares
- 87 **Saberes e performances dos corpos no cortejo da Lavagem do Bonfim**
Luís Vitor Castro Júnior, Flávio Cardoso dos Santos Júnior e Adriana Priscilla Costa Cavalcanti
- 115 **Odoiá! Yemanjá entre a areia e o asfalto: mito, história, corpo e festa**
Luís Vitor Castro Júnior, Amanda Leite Novaes, Silvia Regina Seixas Sacramento e William Pereira Carneiro
- 141 **Os corpos dançantes e brincantes no Terno da Alvorada na Festa d'Ajuda**
Luís Vitor Castro Júnior e Milene Mabel Santos Gusmão
- 167 **Sobre os autores**

Agradecimentos

Ao Ministério do Esporte (ME), por intermédio da ex-Secretaria de Esporte e Lazer – Coordenação-Geral de Ciência, Tecnologia e Inovação do Departamento de Planejamento e Gestão Estratégica – Rede Cedes –, bem como os funcionários do ME e a equipe de gestão da extinta secretaria. Parabéns pelo compromisso e pelas iniciativas de incentivo e de apoio sobre as pesquisas no campo do lazer e das políticas públicas de lazer.

Aos atores sociais da pesquisa que nos deram a inspiração e a força para pesquisar, aqueles que consideramos como produtores culturais na sua arte de fazer – dançar, equilibrar, jogar e lutar, revelando saberes singulares estéticos e artísticos imprescindíveis para a criação de novos territórios mais comunitários e solidários no espaço-momento da festa. O nosso sincero muito obrigado!

À Universidade Estadual de Feira de Santana em seus diversos segmentos, Reitoria, Pró-Reitorias de Pesquisa e Pós-Graduação, Pró-Reitoria de Extensão, Pró-Reitoria de Ensino, Departamento de Saúde, Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade, Colegiado e Área de Educação Física.

Aos professores Edson Dias Ferreira, Gláucia Trichão, Marise de Santana, Jaderson Silva Barbosa e Marcio Roberto Ribeiro Silva; ao acadêmico Cales Alves da Costa Júnior, e aos alunos do curso de mestrado em Dese-

nho, na disciplina Festa, imagem e pesquisa, pelas contribuições relevantes na construção desta obra, em especial Eduardo Oliveira Miranda.

Aos funcionários da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) que labutam nos bastidores e muitas vezes não são lembrados: Janilda Silva Pinho, Agenor Freitas Melo Filho, Heloneyda Ferreira de Almeida, Pedro Ernesto Daltro Cova e Marisa Issler Rodrigues – Gerência Financeira (GEFIN) – Convênio; José Pereira Filho – Setor de Patrimônio em especial; Helimara Brasileiro – Setor de Compras; Luiza e Noverlândia que fazem parte do quadro de funcionários de apoio e ao vigilante Félix.

À professora Carmem Lúcia Soares que escreveu um lindo e potente prefácio que nos deixou lisonjeados.

Prefácio

Quando o corpo é festa

Resultado de pesquisa realizada por um grupo de estudiosos e organizado por Luis Vitor Castro Junior, o livro que ora se apresenta ao público leitor encerra beleza, delicadeza e profundidade ao tratar da riqueza presente nas tradições das festas populares na Bahia, tema de grande complexidade e de difícil abordagem se o que se deseja é sair do lugar comum, dos estereótipos e das palavras gastas.

Nas páginas deste livro escorrem inquietações, indagações, dúvidas. Esgrimindo pensamentos e sentimentos acerca da delicada e tensa relação entre corpo e festa, particularmente das festas populares da Bahia, os autores assinalam lugares, delimitam problemáticas, ampliam horizontes do conhecimento e expressam sentimentos. A sensibilidade, dimensão difícil de apreensão para a história está bem ali, soberana, compondo as coreografias das palavras que se transformam em texto, iluminando partes daquilo que se deseja como expressão do corpo, corpo que é parte da festa. Se há um anonimato dos corpos na festa, nas festas analisadas neste livro, as expressões artísticas do corpo ali presente, podem constituir parte de uma descoberta, de um deslumbramento, daquilo que só o gesto que é narrativa e história pode contar.

O problema de pesquisa tratado neste livro é o de saber quais e como se expressavam os saberes (performances) dos corpos nas festas populares baianas. Todavia, não se trata aqui de simplesmente mapear festas e classificar gestos, ou, ainda, verificar quantidades de participantes e lucros delas resultantes. A pesquisa que aqui lemos caminha por outras trilhas e trata da festa e do corpo na festa, como expressão da vida que escorre destes momentos de celebração. Assim, a festa é construto histórico, o corpo é luz e sombra, memória material, narrativa. Estabelecer um diálogo com a festa e encontrar o lugar do corpo neste momento é, também, pensar que o universo das artes e da festa como expressão artística pode ser uma forma de conhecimento do mundo, uma forma de apropriação diferenciada da realidade que revela a riqueza da diversidade de corpos existentes em um Brasil multiétnico.

A festa nesta pesquisa não é espetáculo mercadológico e, menos ainda, elemento central de propaganda voltada a uma indústria do turismo que se contenta em transformar tudo em entretenimento. Caminhando no sentido contrário a esta ideia e ideologia de pensar a festa como mero entretenimento, reduzindo-a a algo exótico e vendável midiaticamente, a pesquisa ora publicada rejeita de modo radical esse universo; rejeita de modo radical também a concepção de festa exibida, mas, não partilhada, da festa como espetáculo mercadológico.¹

Formada por experiências históricas singulares e profundas, a festa popular é o resultado de dinâmicas e interações de indivíduos, grupos e sociedades, revelando faces de uma cidade e de um país. Espaço de intervalo, de suspensão mesmo, a festa interrompe certas normas inventando outras, inverte certos sentidos e enreda outros, ela não é, definitivamente, nem o tempo livre e nem o tempo disponível colocados em oposição ao mundo do trabalho. Dinâmico e iluminado, o tempo da festa é linha de fuga como querem os autores. Assim, da lavagem do Bonfim à festa de Santa Bárbara e de lemanjá, nos deparamos com uma narrativa densa, alegre e criadora em

1 Ver por exemplo, BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 11; SOARES, Carmen Lucia; SILVA, Ana Márcia. Corpos de um Brasil multicultural. *Revista Iberoamericana*, v. 3, n. 10, p. 127-142, 2003.

que somos levados a compreender os múltiplos sentidos da religiosidade alegre, da tradição evocada e reinventada, do encantamento da partilha de saberes, e sentimentos que só a festa como expressão profunda da humanidade pode revelar. Boa leitura.

Campinas, 06 de janeiro de 2013

Carmen Lúcia Soares²

2 É livre-docente pela Unicamp, onde leciona desde 1987; integra o grupo de pesquisa OLHO desde sua fundação e foi orientanda de doutorado de Milton José de Almeida. Atualmente é bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2 - História da Educação.

Contextualizando e rastreando o tangível na pesquisa Festa e Corpo

Luís Vitor Castro Júnior

Introdução

Muitas são as inquietações acerca da temática de nossa pesquisa. A impressão que fica para nós é de que demos os primeiros passos para entendermos esta complexa relação entre “festa”, “lazer” e “corpo.” Portanto, as aquisições expostas aqui são provisórias e iluminam parcialmente as práticas corporais daqueles que geralmente ficam no anonimato da festa.

Reportamo-nos as expressões artísticas do corpo nas festas populares como algo que não deve ser compreendido de forma rígida e fixa, mas como passagens tanto históricas quanto culturais. Nesse sentido, o desafio é considerar o corpo como campo de investigação, nas festas populares na cidade de Salvador e de Cachoeira, que expressa seus saberes, seus sonhos, suas verdades e suas utopias. Sendo assim, estamos considerando o corpo como território indeterminado onde o visível é uma qualidade de uma textura, a superfície de uma profundidade. Enfim, o corpo é visto como um dispositivo de pesquisa que dá visibilidade à gestualidade, à plasticidade e à expressividade, sendo fonte inesgotável para contar e registrar as experiências festivas.

Diante disso, o problema de investigação se configura em saber quais e como se expressam os saberes (performances) dos corpos nas festas populares baianas, a partir dos conteúdos da Educação Física.

Contudo, antes de entrarmos nessa questão, precisamos esclarecer outra pergunta: sobre quais corpos estamos nos referindo? Portanto, os corpos, nas festas são interculturais em tempo/espaço pós-colonial¹ de inter cruzamentos dos corpos-culturais (corpos-lusitanos, corpos-negros e corpos-índios) e, nessa movimentação histórica dos corpos, se produz um ambiente de conflito e consenso, de aliança e rebeldia, singular e plural da "cultura baiana".² Dessa maneira, a cultura baiana funda e fundem-se, nas lutas, desejos opostos e necessidades de alianças, de composição de saberes múltiplos e devires diferentes. Nessa circunstância histórica e social, a cultura dominante europeia e os "saberes subalternos"³ negros e indígenas se misturam nascendo uma cultura de ginga e manhas dos corpos-culturais.

¹ Esse termo "pós" utilizado pelos intelectuais de um movimento que ficou conhecido como os Estudos Culturais Britânicos. Em linhas gerais, problematiza os conflitos no mundo moderno colonial. Almeida (2000, p. 231) apresenta a discussão pós-colonial a partir de três possibilidades: "1) o termo deverá ser aplicado ao período posterior ao colonialismo, mas também posterior ao fracasso dos projetos nacionalistas e anticolonialistas aplicados logo após as independências; 2) o termo deverá aplicar-se aos complexos de relações transnacionais entre ex-colônias e ex-centro colonizadores; 3) tudo o resto, como globalização, *settler societies*, neocolonialismo, colonialismo interno, devem ser tratados nos seus próprios termos." Entretanto, o termo "pós-colonial"; como conceito só é útil na medida em que possa nos ajudar a pensar, dialogar ou descrever interpretativamente as mudanças nas relações globais que marcam as transições desiguais da era dos impérios para a era pós-independências. Outro aspecto a que se deve ficar atento em relação ao termo "pós" é que não deve ser encarado como um momento após o colonialismo simplesmente, mas como parte de um processo essencialmente transcultural em um campo nada amistoso de reatualizações históricas.

² Estou compartilhando com a análise desenvolvida por Risério (1993, p. 158) "E foi justamente na maturação desses mais de cem anos insulares, de quase assombro ensinamento, que se desenvolve a trama psicossocial de uma nova cultura, organicamente nascida, sobretudo, das experiências da gente lusa, da gente banto e da gente iorubana, esta em boa parte vendida à Bahia pelos reis de Daomé. O que hoje chamamos 'cultura baiana' é, portanto, um complexo cultural datável. Complexo que é a configuração plena de um processo que vem se descobrindo desde o século XIX, quando a Bahia, do ponto de vista dos sucessos e das vicissitudes da economia nacional, ingressou num período de declínio. Pois em meio ao morçao econômico e ao crescente desprestígio político que práticas culturais se articularam no sentido da individuação da Bahia no conjunto brasileiro de civilização."

³ Aqui, ecoam-se um sentimento próximo aos Estudos Subalternos, tanto na América Latina como o Grupo Sul-Asiático, pois refere-se à condição dos silenciados historicamente, aqueles

Entretanto, vale ressaltar que os corpos negros estão presentes, na sua grande maioria, em uma classe social desfavorecida economicamente, mas que são sujeitos orgânicos, nos quais colocam uma gama de situações estéticas e políticas do corpo na arte de fazer. Levando-nos a acreditar que, além da submissão e subjugação simbólica e material que passaram e passam, teimosamente, demonstram feições e expressões de muita alegria, sagacidade e fecundidade.

A proposta central da pesquisa consiste em descobrir quais os saberes que os corpos expressam utilizando-se de outros signos, outras formas de linguagem e de expressão nas festas populares baianas.

A ideia é valorizar as diferenças culturais e o dinamismo com que essas festas populares são organicamente vividas. Nesse sentido, a pesquisa busca identificar e compreender criticamente as formas de expressões artísticas e culturais do corpo como a dança e a capoeira nas festas populares, identificando as estéticas performáticas e os saberes das mesmas.

Embora não seja uma pesquisa na perspectiva histórica sobre as festas baianas, procuramos contextualizar historicamente cada festa pesquisada, bem como apresentar os aspectos culturais da mesma. Outra situação que balizou o nosso foco foi identificar as singularidades nas expressões artísticas do corpo, no intuito de compreender as artes de fazer.

Diante de um rico universo de possibilidades sobre as formas de expressões artísticas do corpo na festa, delimitamos o “objeto” de investigação para as práticas corporais em que a Educação Física, enquanto área de conhecimento (Cultura Corporal), vem tematizando como conteúdo: a ginástica, a dança, o esporte, a capoeira e a luta. Todavia, focamos as práticas corporais do dançar, do brincar e do jogar capoeira.

Colaboramos com Santos (2006, p. 5) que, “[...] se queremos compreender a vitalidade que lhes caracterizam, é preciso olhar igualmente para

em situação de subalternidade que Spivak (2010) coloca a questão “os subalternos podem falar?”. Ela sugere uma narrativa histórica que represente a realidade dos subalternos. No entanto, a problemática da subalternidade não aponta apenas para terminologia da palavra enquanto oprimido em um contexto perverso, globalizante e excludente, mas como possibilidade de “permissão para narrar”, no qual o “subalterno é sempre aquele que não pode falar, pois, se o fizer, já não o é.” (SPIVAK, 2010, p. 12)

suas margens”, ou seja, olhar para os “desconhecidos”, olhar para aqueles que criam novas fantasias e novos personagens, olhar os saberes dos corpos brincantes e dançantes. Enfim, olhar para os produtores culturais que não estão nos holofotes da grande mídia, mas que faz da festa um momento de espetáculo e diversão.

Nesse ensejo, a relevância social da pesquisa dar-se-á, justamente, por reconhecer que os produtores culturais são artistas populares e que se utilizam desses momentos para encenar sua arte de criar e de fazer, realizando múltiplas polirritmias e polifonias de fluxos, de sentidos, de matérias e de expressões que interagem permanentemente, carregando em si a potência da diferença, do enigma, do silêncio, do inventivo e da irrupção que incorpora o contraditório, o conflito e as intensas lutas de poder.

Estamos considerando as práticas corporais dos produtores culturais como uma narrativa, uma discursividade e uma forma de linguagem que cria novos territórios, no sentido de colocar seus saberes e desejos que escapam dos territórios instituídos historicamente pelo poder hegemônico. Representam a necessidade e o desejo do corpo de criar novos territórios imateriais para que seja contada outra história que tentamos traduzir, parcialmente, em forma de palavras e imagens.

Dessa maneira, procura-se entender as festas populares como constructos históricos daqueles que criaram outras formas para contar sua história, permitindo iluminar as expressões artísticas e culturais dos “subalternos”, aqueles considerados “os excluídos” da história, mas que conseguiram e conseguem até hoje instituir novos processos artísticos de viver a cultura.

Sabe-se que os corpos dos artistas-festivos são marcados pelos saberes-sabor da cultura imaterial e material, porém também marcados pelo açoite da opressão sofrida e por outros meios de se fazer adestrar, disciplinar, controlar e amansar “simbolicamente” os corpos, e, que nos tempos atuais, os açoites são outros, mas a dor é a mesma dor da humilhação, da intolerância e da indiferença.

Portanto, reconhecer o espaço da festa como uma prática social é compreender as intensas e complexas relações de poderes exercidas pelas instituições políticas de poder que se utilizam do discurso da “geração de

emprego e renda” e da sua emergência cultural, no intuito de espalhar para toda parte do mundo globalizado a festa simplesmente como espetáculo mercadológico de propaganda para a indústria do turismo, sendo um grande atrativo de lazer e entretenimento. Caminhando em consonância com a perspectiva de Ferreira (2006, p. 61), segundo o qual as manifestações culturais produzidas pelo subalterno poderão revelar novas possibilidades para os estudos sobre as festas populares que não se revelam

[...] apenas como instrumento privilegiado para o entendimento dos fenômenos de comunicação e como ‘mercadoria’ para a expansão do turismo, mas principalmente como portador de ações concretas na construção da cidadania e no fortalecimento de laços sociais e identitários.

A esse respeito, Santos (2000) comenta que o lazer como fenômeno moderno globalizado tem duas situações que fazem parte de uma mesma realidade. Um sistema de lazer industrial, cuja prática leva “autonomização” dos corpos em “[...] uma operação onde as diversas peças formam sistema, seja ele o turismo ou o esporte ou qualquer sorte de divertimentos. Trata-se de um sistema relativamente fechado e auto-sustentado.” (SANTOS, 2000, p. 32) Desse sistema, fazem parte a indústria do consumo e entretenimento, com o seu fundamentalismo tirânico, no qual o gosto pelas coisas e o uso do tempo são controlados e ajustados segundo os interessasses econômicos. No segundo viés, Santos (2000, p. 34) apresenta o entendimento sobre lazer de forma popular:

[...] há também um lazer popular, rebelde às estatísticas, produzindo, de baixo para cima, formas ingênuas de distração coletiva, provindas do exercício banal da existência, criadas na emoção e geradoras de solidariedade e de trabalho. Sua espontaneidade é, na base da sociedade, a garantia de sua permanência, criatividade e renovação. São formas puras e formas impuras. Formas puras: as festas de rua, tão multiplicadoras de empregos, os jogos, os pagodes, os bailes, os forrós. E, as formas mistas, mais industrializadas, que são as escolas de samba, os trios elé-

tricos, os 'oloduns'. Todos são, entretanto, animados por músicas importadas e adaptadas ou por ritmos criados nos próprios lugares, representativos do povo fazendo cultura e, por isso mesmo, fazendo política.

Os múltiplos efeitos do lazer popular são expressões criadas pelos subalternos que estão contidas na improvisação, na arte do tocar, dançar e jogar, criadores de práticas inovadoras, interlocutores entre passado-presente-futuro, potencializador de memórias coletivas e individuais. Enfim, uma plenitude das paixões humanas.

Nesta segunda dimensão, a festa é também um lugar de memória que serve para dar continuidade aos ritos criados no passado, sendo reatualizado a cada momento; é lugar de troca e cooperação de pessoas simples que afirmam suas identidades singular e coletiva; é um lugar de resistência cultural que os produtores culturais encontram para colocar as novas formas de entender a dinâmica cultural. Enfim,

[...] fazer festa significa colocar-se diante do espelho procurando a si mesmo e à sua identidade; é buscar reencontrar as garantias histórico-culturais, re-confirmando-as na força da representação, no ato comunicativo e comunitário. (FERREIRA, 2006, p. 64)

O tema Festa tem sido "objeto" de estudo de diversas áreas de conhecimento. Contudo, para o campo da Educação Física, ainda são raros os trabalhos que tratam da temática. Existem alguns textos que destacam, mais especificamente sobre os estudos do lazer com o fenômeno das festas. Dentre tais, podemos destacar o texto: *Teorizando a festa de Noronha* (2009). Ela aborda a festa como fenômeno social presente nas vidas das pessoas, a autora comenta da pouca produção no campo dos estudos do Lazer e faz uma profunda interlocução com diversos clássicos sobre o tema. Enfim, Noronha (2009, p. 22) alerta para as dificuldades de conceituá-la, pois

[...] a festa é muito mais do que a festa. Não existe uma festa, e sim várias, pois cada indivíduo pode participar

dela de uma maneira. Além disso, existem várias festas dentro da festa. Para cada um ela é uma. Daí a dificuldade em conceituá-la.

O caminhar na pesquisa: toques cruzados entre os etnométodos e a etnocenologia – sol, chuva e brisa

O caminho percorrido nesta pesquisa foi repleto de aventuras e de muitas surpresas. Procurou-se abordar os autores que tratam sobre as festas populares baianas, bem como os autores que discutem sobre corpo, cultura e Educação Física. No projeto inicial, a pesquisa se caracterizava pelo caráter exploratório-descritivo, mas tendo em vista as riquezas performáticas do corpo encontradas nas festas, dialogamos, assim, com outras abordagens dos etnométodos e da etnocenologia.

Da etnometodologia, nos inspiramos na possibilidade de valorizar as atividades práticas ordinárias do cotidiano a partir dos atores que potencializam as ações sociais. Essa perspectiva reconfigura o fazer científico no uso dos métodos e das técnicas de produção de dados, pois,

[...] já não é mais possível trabalhar com a hipótese de que exista a priori um sistema de normas estável que dá significação ao mundo social, mas é preciso considerar que os fenômenos cotidianos estão em constante criação, transformação, e extinção. (GUESSER, 2003, p. 158)

A opção pelo etnométodos não foi uma escolha gratuita, ela se deu em virtude dos enunciados corporais encontrados nas festas populares serem tão complexos, que fomos além da simples descrição sobre as práticas corporais, mergulhando, mesmo que timidamente, na comunicação, na interação e, sobretudo, na linguagem com que estes corpos expressam suas ações, visto que, para os etnometodólogos:

[...] compreender o mundo social, antes de tudo, é compreender a linguagem que este mundo se utiliza para se

fazer compreensível e transmissível. As ações sociais somente adquirem sentido neste contexto, ou seja, somente possuem significação quando são compreendidas pelos atores que interagem no mundo social. (GUESSER, 2003, p. 159)

Nesse sentido, considera-se a linguagem comum dos corpos nas festas, no ato de dançar, de jogar e de tocar, uma linguagem do cotidiano que revela os “três jeitos” dos corpos que narram as suas experiências em múltiplas coordenadas, muitas vezes intangíveis e inteligíveis.

Nesta caminhada de pesquisar em parceria com outros métodos investigatórios, compartilhamos com a abordagem da Etnocenologia que, segundo Bião (2009, p. 27), no VI Colóquio Internacional de Etnocenologia:

[...] além de servir à dança, ao teatro, à ópera, à música, à magia, à diversão, à sobrevivência de artistas e técnicos e a todas as artes do espetáculo, esses teatros também possibilitaram a convivência de todo tipo de gente, inclusive de marginalizados da sociedade, que só aí e em outras encruzilhadas de sua vizinhança, como, de um lado, os lugares de culto religioso e, de outro, os bares, os cais de portos e prostíbulos, por exemplo, tinham acolhida.

Nessa encruzilhada de multiplicidade de artes do espetáculo do corpo nos mais diversos espaços, a Etnocenologia nos ajuda a olhar os múltiplos lugares das festas, principalmente no que tange aos interstícios e suas vizinhanças, como as cenas espetaculares dos corpos anônimos produtores de saberes, ainda pouco valorizado.

Pesquisar nas encruzilhadas das festas populares a partir da Etnocenologia é vivenciar múltiplos caminhos, é descobrir as performances corporais que surgem no instante, é sentir os cheiros nas ruas, é perceber o vazio mesmo na multidão de pessoas, é ver a sombra dos corpos na areia e no asfalto (ver o capítulo da Festa de Yemanjá), é perceber o nublado das nuvens sobre nossos corpos, é transpirar molhando a roupa do corpo, é sentir o sol escaldante, é participar de um fabuloso festival gastronômico. Enfim,

é se embrenhar no “corpo do objeto” pesquisado. Talvez, por estas situações vividas por nós, pesquisadores, Pradier (1998, p. 28) comenta que “[...] a etnocenologia deve nos ensinar a abrir nossos sentidos e nossa inteligência para o mundo.”

A Etnocenologia, como método investigativo, além de potencializar os estudos das cenas espetaculares do corpo, ela “[...] é radical. Não se trata de formar um inventário exótico, nem como o protetor ao laudatório de uma prática qualquer [...].” “Ela introduz a descoberta de múltiplos na unidade da espécie, o sutil na diversidade, no mais profundo enigma da vida e de seu respeito apaixonado.” (PRADIER, 1998, p. 28)

Portanto, nas encruzilhadas das artes performáticas dos corpos, bem como na sua sutilidade diversa de dançar, de pular, de equilibrar, de gingar, de cantar, de gritar e de jogar. Estamos revelando os saberes silenciados historicamente pelo poder hegemônico, mas que continuam teimosamente presentes nas festas e que não são expressões exóticas, mas práticas culturais que se renovam a cada ano e a cada momento a partir de reposições históricas singulares e plurais.

Inspirado na sociopoética,⁴ ousamos em recriar algumas técnicas de pesquisa que já estão consolidadas no ambiente científico, mas que foram atualizadas para a nossa realidade vivida na pesquisa de campo. Dentre os dispositivos usados, destacamos os seguintes:

A observação livre consiste em analisar o fenômeno pesquisado não de forma simples, mas com um olhar atento e curioso sobre os eventos da festa, as nuances com que os corpos expressam seus gestos, suas cores e seus cheiros. Portanto, é o ato de observar intensamente o cenário destacando um conjunto de situações inéditas. Para Triviños (1987, p. 153):

[...] ‘observar’, naturalmente, não é simplesmente olhar.
Observar é destacar de um conjunto (objetos, pessoas,

4 A sociopoética como abordagem de pesquisa apresenta categorias de análise que estão próximas ao foco de nossa pesquisa, dentre tais, ela valoriza a “[...] importância do corpo como fonte de conhecimento; a importância das culturas dominadas e de resistências, das categorias e dos conceitos que elas produzem; [...] o papel da criatividade de tipo artístico no aprender, no conhecer e no pesquisar.” (GAUTHIER, 1999, p. 11)

animais etc.) algo especificamente, prestando, por exemplo, atenção em suas características (cor, tamanho etc.). Observar um 'fenômeno social' significa, em primeiro lugar, que determinado evento social, simples ou complexo, tenha sido abstratamente separado do seu contexto para que, em sua dimensão singular, seja estudado em seus atos, atividades, significados, relações etc. Individualizam-se ou agrupam-se os fenômenos dentro de uma realidade que é indivisível, essencialmente para descobrir seus aspectos aparências, os mais profundos, até captar, se for possível, sua essência numa perspectiva específica e ampla, ao mesmo tempo, de contradições, dinamismo, de relações etc.

O exercício do olhar nos ajudou a perceber, diferentemente, as experiências vividas enquanto pesquisador, daquelas experiências adquiridas, anteriormente, como frequentador das festas na cidade de Salvador.

Outro dispositivo utilizado foi o uso da câmera fotográfica⁵ ou seja, a imagem fotográfica como um rico instrumento de informação das micro-paisagens formadas no campo de investigação. O uso da fotografia nos ajudou a lembrar os episódios do campo, pois ela serviu para elucidar, "ilustrar", subsidiar e enriquecer a compreensão de aspectos sutis dos corpos nas festas e que muitas vezes não conseguimos traduzir em palavras, revelando outros vestígios. A imagem fotográfica abarca uma multiplicidade de vestígios da realidade, além de oferecer múltiplos significados, abrangendo uma gama de significação.

Dessa maneira, as imagens expostas neste livro são fotografias originais, todas produzidas no campo, por pesquisadores neófitos no manuseio dos equipamentos e na técnica de flagrar a realidade. Elas foram selecionadas de acordo com os conteúdos culturais dos corpos encontrados na pesquisa. As imagens passaram por um "tratamento", pois procuramos revelar

5 Máquina Sony Cyber-shot com 14.1 Mega-pixels com lente de Zoom óptico de 4x e Zoom de Precisão Digital Aproximado de 8x, distância de focagem de 4,7 a 18,8, distância de focagem (f=conversão 35 mm) de 26 – 105, formato de gravação foto JPEG COM tamanho de 14 MP 4320 x 3240. O Tamanho das imagens em movimento é de 640x480 com 30fps Aproximadamente 3 Mbps em AVI. Por fim, 4 Gb de Memória.

um cenário mais próximo da realidade, mesmo sabendo que a fotografia é uma forma de representação do real. Ao recortar e depois agrupar as fotografias, procurou-se criar blocos de cenários artísticos das imagens, como visto adiante. No decorrer do texto, nos referimos diretamente à imagem fotográfica, omitindo outras, embora o contexto da linguagem escrita esteja subjacente à comunicação da textura fotográfica.

Outro fator que devemos considerar na produção das imagens neste ambiente é a dinâmica do campo, o fato de ter que correr na confusão da multidão e de lidar com a aglomeração de pessoas em situação de “empurra-empurra.” Por fim, uma conselho para os pesquisadores interessados em utilizar a fotografia como fonte nestes espaços é ter muita paciência, velocidade, agilidade e bom humor, pois tudo muda rapidamente em um instante.

Além da câmera fotográfica que congela a imagem, usamos a filmadora⁶ na produção da imagem em movimento, um dispositivo que nos ajudou também a relembrar a observação do campo, a identificar outras situações ocorridas que não conseguimos perceber naquele momento. Portanto, o uso dessa fonte nos ofereceu novos dados e novas análises. Então produzimos filmes, frutos da intinerância na pesquisa de campo.

Por fim, realizou-se a pesquisa de campo nas seguintes festas: Santa Bárbara, em 4 de dezembro; Nossa Senhora da Conceição, 8 de dezembro; a Lavagem do Bonfim, geralmente na segunda quinta-feira de janeiro; Festa de Iemanjá – 2 de fevereiro e a Festa de Nossa Senhora da Ajuda, na cidade de Cachoeira.

No que tange as análises das imagens Santaella e Nöth (1998, p. 15) apresenta dois domínios da imagem que não existem separadamente e são genuinamente interligados. Para autora, o primeiro domínio das imagens

[...] como representações visuais: desenho, pintura, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas pertencem a esse domínio. Imagens,

6 Sony Handycam com 60X optical / 2000X zoom digital, Formato SD MPEG2 em NTSC cores padrões EIA com 250 K pixels (16:9) e 340K pixels (4:3), Vídeo Resolução 720 x 480, focal distância de 1.8 - 108 milímetros, memória de 4 GB e Microfone Built-in.

nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso ambiente visual.

Portanto, o lado mais visual e aparente. Já no segundo domínio referente ao imaterial das imagens na nossa mente as “[...] imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos, ou, em geral, como representações mentais.” (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 15)

No terreno da semiótica, tanto a existência física da imagem como as formas de representações do imaginário são relações híbridas entre “[...] o seu lado perceptível e o seu lado mental, unificados estes em algo terceiro, que é o signo ou representação.” (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 15) Por isso, nessa interconexão, a (i)materialidade da imagem não é consequência exclusiva da materialidade aparente em determinados suportes (fotografias, filmes, corpos etc.) e vice-versa, mas a relação entre ambas indissolivelmente no qual o signo é potência a espera de um leitor.

E por falar em festa...

Em nosso estudo, olhamos para o fenômeno das festas populares enquanto processos históricos que são constructos sociais de cada passagem histórica que revelam diferentes traduções culturais Hall (2003). Portanto, a primeira impressão é que não se devem imaginar os eventos festivos como se fossem algo fechado, intacto e enclausurado que se alimenta por si mesmo e se repita como idêntico, sucessivamente, ao longo do tempo.

Embora, nas festas populares baianas, exista um forte apelo das identidades coletivas, o território da festa nunca se realiza de forma completa definitivamente, existe a abertura para o estranho e para o outro; a exterioridade pertence ao próprio processo de se criar singularidades. Assim, os eventos festivos são fluxos de acontecimentos únicos que têm suas tramas, seus efeitos, seus segredos e suas aberturas.

A festa popular é formada por experiências históricas; é fruto das movimentações e interconexões dos corpos-culturais que constituem uma das formas mais reveladoras do modo de ser de um grupo, de uma cidade

e de um país e nesse espaço “intervalar”, que ficam suspensas algumas normas sociais, e outras são invertidas.

A festa não é o tempo livre e nem o tempo disponível em oposição ao mundo do trabalho; o tempo da festa é dinâmico e produz linha de fuga em que ocorre a produção de uma determinada cultura que, historicamente, utilizou-se desses dispositivos para mostrar sua arte de fazer: dançar, comer, namorar, jogar, beber e até mesmo brigar. Em consequência, às vezes, a festa se torna, para uma determinada visão de mundo, como o ópio do povo, a alienação, o pecado pelo não trabalho (“quem trabalha Deus ajuda”) e “coisas de vagabundo”.

Para outra visão de mundo, é o momento de ligação do presente com o passado, de sociabilidade entre os sujeitos, de continuidade das tradições, de resistência à produção capitalista através da exploração do trabalho, “do direito à bagunça”, de conexões entre o profano e o sagrado, e, sobretudo, das realizações experimentais das paixões humanas. Nesse sentido, o momento da festa faz parte do mundo do lazer, do trabalho e não se distancia do dia a dia, pois:

[...] não é um mundo separado, mas contíguo ao mundo cotidiano do trabalho e da produção. Entra-se e sai-se de um e de outro livre e insensivelmente. Porém, não de modo incólume. Entre uma e outra esfera fluem e refluem interferências múltiplas, de indeléveis efeitos, quer sobre os sujeitos, quer sobre os grupos, quer sobre a sociedade no seu todo. (FORTUNA, 1995, p. 7)

Essa dinâmica no acontecimento das festas populares potencializa que “[...] as relações entre festa e vida cotidiana estão permeadas por paradoxos que se revelam na dimensão de ruptura e de continuidade” (BLASS 2007, p. 5), ou seja, por processos sociais e culturais que ora convergem para continuidade das experiências cotidianas com a festa, ora para ruptura da cotidianidade com o momento da festa, mas favorecendo à abertura de novas formas de se encarar festa e cotidianidade cujas fronteiras entre uma coisa e outra são cada vez mais tênues.

Os acontecimentos das festas colocam em cena valores, artes, projetos e devoção. Eles expressam um modelo de ação popular que permite a revitalização da cidade onde está inserida, denotando, assim, um sentido de cidadania. O apoio e a participação da comunidade nas festas populares tornam-se de fundamental importância na continuidade dos valores históricos e culturais. Parece-nos que é importante considerar os acontecimentos nas festas como situações intensas de prazer, de vitalidade e satisfação do povo baiano, que fazem das festas populares territórios de continuidade, valorização e recriação da cultura baiana. Portanto, estamos de acordo com Risério (2004, p. 172) ao tratar da natureza festiva da vida baiana:

[...] nunca se deixou conter dentro dos limites das festas oficiais, patrocinadas pelo poder laico ou religioso. Na verdade, as festas oficiais é que primaram sempre por uma espécie de transbordamento, com a massa da população prolongando a celebração em que ela podia se entregar, sem maiores inibições aos jogos do prazer. Prazer de falar, de cantar, de dançar, de se embriagar, se abraçar, se tocar.

Risério (2004) considera a cidade da Bahia uma metrópole "extraindustrial." Para ele, "Salvador é, hoje, uma cidade centrada na economia do Lazer." (RISÉRIO, 2004, p. 580) Na sua compreensão, essa economia se sustenta e se organiza em três vertentes entrelaçadas: a "economia do turismo", responsável pela dinâmica de atrair turista para a cidade na esperança de renda e emprego; a "economia do simbólico", relacionada à produção e à comercialização da cultura, seus produtos, seus artefatos e outros elementos que produzem seus rendimentos; a "economia do lúdico", diretamente ligada à festa e à diversão. As três forças capitais da cidade estão conectadas umas às outras, articulando-se mutuamente, de forma heterogênea; são vetores que funcionam para consolidar a ideia de "terra da festa", presente na campanha publicitária do Estado da Bahia, ao mesmo tempo, exige a capacidade de transgressão dos produtores culturais a fim de reelaborar os modelos estereotipados impostos pela mídia e o mercado.

A festa do corpo e corpo na festa

São tão vastos os campos de pesquisa sobre corpo que

[...] este conhecimento não se restringe ao terreno da história, nem ao campo da medicina. Ele faz parte de todas as ciências e das artes. Torna-se arriscado, senão impossível, realizar uma história do corpo ou mesmo uma história das numerosas pesquisas realizadas a seu respeito (SANT'ANNA, 2000, p. 237)

Logo, se existe uma vasta produção sobre o corpo nas mais diversas áreas de conhecimento. Então, a opção foi abordá-la, nestes estudos, a partir das descobertas encontradas na pesquisa de campo.

No bojo desta pesquisa, há uma categoria central, o corpo festivo que é sempre revelador: um corpo que festeja, narrando os seus saberes e seus desejos; um corpo que fala com seus gestos e com suas formas de expressões; um corpo visível, escuro e claro, mas bem colorido; um corpo odor de diferentes cheiros; um corpo que escuta, canta e grita; uma plasticidade corpórea, um olhar esquisito, uma encenação cômica e trágica, um enredo de devoção, de fé e de divertimento, um entre toque dos corpos na multidão. Enfim, um cenário emblemático e multifacetado, cuja potência do fazer revela o poder de ser afetado pela grande intensiva das coisas, “[...] aquilo que dispõe o corpo de tal maneira que possa ser afetado pelo maior número de modos. Ou então aquilo que mantém a relação de movimento e de repouso que caracteriza o corpo.” (DELEUZE, 2002, p. 61)

Compartilhamos com a ideia de Viana (2005, p. 227) sobre a potência do corpo como lócus de:

[...] comunicação, história, memória. Inscrição que se move a cada gesto aprendido e internalizado. Com sua materialidade, os corpos e sua gestualidade traçam desenhos no espaço e no tempo que permitem a compreensão de toda uma dinâmica de elaboração de códigos. Os gestos se revelam num poder persuasivo, colocando em jogo todos os sentidos, não só de quem executa, mas também de quem observa.

Os corpos nas festas populares baianas refletem também as intensas relações históricas entre colonizador e colonizado, entre o que não era permitido pelo poder hegemônico colonial da época e a vontade e necessidade do colonizado de se colocar nesses lugares. Se é sabido que o poder exercido sobre os corpos dos colonizados (índios e negros) eram terríveis e tenebrosos, é verdade, também, que estes corpos não se entregaram passivamente às brutas formas de repressão.

Este passado-presente pós-colonial ilumina as inúmeras histórias acumuladas na arte do corpo fazer a festa. Revelam uma dimensão estética e política, cujos desdobramentos culturais estão nas multiplicidades de reinventar as formas e as coisas, de conviver com a intolerância e a indiferença; de sentir a exclusão dos bens materiais de consumo, de educação e de saúde, de ter força para festejar sem pestanejar, de se juntar com o diferente, o estranho para criar enredos corporais, por fim, de criar táticas de resistência muitas vezes marginais ao discurso dominante.

As performances dos corpos expressam-se em múltiplas faces e sentidos pela sagacidade do equilibrar-se, pela agilidade de dançar, pela interação dos corpos, bem como pela sua capacidade de produzir coletivamente cultura através de sons, ritmos e gestos, criando, assim, novas formas de linguagens comunicativas.

Diante de nossas observações, de nossos sentidos e das diversas possibilidades de compreender a presença do corpo na festa, de maneira em geral, pesquisar o corpo-festivo é perceber as suas singularidades; mesmo em uma aparente semelhança coletiva, é se equilibrar entre o visto e o sentido; é descobrir a diversidade cultural que existe em cada festa; é procurar as sombras e as zonas escuras que fazem da festa, a cada ano, uma experiência diferente; é ressoar entre os corpos estigmatizados nas festas e, enfim, descobrir os saberes performáticos do corpo.

Não se esgota aqui a discussão sobre festa e corpo; ela está exposta nos capítulos seguintes, no contexto de cada descoberta da pesquisa. Não farei também, nenhum tipo de apresentação prévia do que trata cada capítulo; vou deixar o leitor curioso em descobrir o que foi a nossa experiência em cada festa pesquisada.

Referências

- ALMEIDA, Miguel Vale de. *Um mar da cor da terra: raça, cultura e política da identidade*. Oeiras: Celta, 2000.
- BIÃO, Armindo. Etnocologia, uma introdução. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo; GRUPO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISA E EXTENSÃO EM CONTEMPORANEIDADE, IMAGINÁRIO E TEATRALIDADE (Org.). *Etnocologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1998.
- BIÃO, Armindo. Conferência de abertura. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ETNOLOGIA, 6., Belo Horizonte, 2009. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- BLASS, Leila M^a da S. Dois de fevereiro, Dia de lemanjá, Dia de Festa no Mar. *Revista Nures*, São Paulo, n. 5, jan./abr., 2007. Disponível em: <http://www.pucsp.br/revistanures/revista5/nures5_leila.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- _____. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- FIGUEIREDO, Carlos V. da S. Estudos subalternos: uma introdução. *Raído*, Dourados, v. 4, n. 7, p. 83-92, jan./jun. 2010. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/viewFile/619/522>>. Acesso em: 1 jul. 2013.
- FERREIRA, Maria N. Comunicação, resistência e cidadania: as festas populares. *Comunicação & Política*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 61-71, 2006. Disponível em: <<http://www.cebela.org.br/imagens/Materia/1ART3Nazareth.pdf>>. Acesso em: 16 set. de 2010.
- FORTUNA, C. Sociologia e práticas de lazer. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 43, p. 7-8, out., 1995.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- GAUTHIER, Jacques. Corpo, cultura, saber e contra-saber. In: LUZ, Narcimaria (Org.). *Pluralidade cultural e educação*. Salvador: SEC/SECNEB, 1996.
- GAUTHIER, Jacques. *Sociopoética: encontro entre Arte, Ciência e Democracia na Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais, Enfermagem e Educação*. Rio de Janeiro: UFRJ: EEAN, 1999.

- GUESSER, Adalto H. A etnometodologia e a análise da conversação e da fala. *Em Tese*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 149-168, (1), ago./dez., 2003. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/13686/12546>>. Acesso em: 1 jul. 2013.
- HALL Stuart; SOVIK, Liv. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003. p. 142.
- MIGNOLO, Walter. *Histórias locais - Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- NORONHA, Vânia. Teorizando sobre Festa. In: ISAYAMA, Hélder F. et al. (Org.) *Coletânea do X Seminário: "O lazer em debate."* Belo Horizonte: UFMG/DEF/CELAR, 2009.
- PRADIER, Jean-Marie. Etnocnologia. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo; GRUPO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISA E EXTENSÃO EM CONTEMPORANEIDADE, IMAGINÁRIO E TEATRALIDADE (Org.). *Etnocnologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1998.
- RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia do lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. *Uma história da cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2004.
- SANT'ANNA, Denise B. de. As infinitas descobertas do corpo. São Paulo. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 14, p. 235-249, 2000.
- SANTAELLA, Lúcia. *A Percepção uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento. 1993.
- _____.; NÖTH, Winfried. *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras. 1998.
- SANTOS, Eufrázia C. M. Performances culturais nas festas de largo da Bahia. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 30., Caxambu, 2006. *Anais...* Caxambu: ANPOCS, 2006. Disponível em: <<http://www.antropologia.com.br/arti/colab/a40-esantos.pdf>>. Acesso em: 1 jul. 2013.
- SANTOS, Milton. Lazer popular e geração de empregos. In: GARCIA, Erivelto; LOBO, Francis (Ed.). *Lazer numa sociedade globalizada*. São Paulo: SESC/WLRA, 2000.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TRIVIÑOS, Augusto N. S. *Introdução à pesquisa em ciências sociais*. São Paulo: Atlas, 1987.

VIANA, Raimundo M. A. Corpo, estética e dança popular: situando o Bumba-meu-boi. *Revista Pensar a Prática*. Goiânia, v. 8, n. 2, p. 227-241, jul./dez., 2005.

O corpo na Festa de Santa Bárbara sob um olhar etnocenológico

Luís Vitor Castro Júnior
Carla Borges de Andrade Juliano dos Santos
Flávio Cardoso dos Santos Júnior
Adriana Priscilla Costa Cavalcanti

Introdução

Sob gritos e aplausos lá vai ela: Bárbara!

Nome mais propício não há para essa mulher. Ela é bárbara em sua magnitude, na devoção de sua legião de fiéis, na sua força guerreira e feminina, cuja cor simbólica – o vermelho – derrama-se sobre as ruas de Salvador, no entorno do Pelourinho, qual sangue rubro a ferver e a jorrar, colorindo a fé, o corpo e a alma ou o corpo-alma daquela gente, em sua maioria negra, que ali clama em seu louvor: “Salve Santa Bárbara!”

Bárbara: a santa padroeira dos mercados

Bárbara nasceu no século III, na Nicomédia (conhecida em dias atuais como İzmit – Turquia) e professava o cristianismo, apesar de pertencer a uma família de religião pagã. Isso tanto preocupava seu pai, que ele decidiu

prendê-la em uma torre para que passasse o tempo estudando e conhecendo melhor sobre os deuses pagãos. (LEHMANN apud COUTO, 2010) Contudo, cada vez mais dedicada aos preceitos cristãos, acabou sendo denunciada ao governador Marciano que ordenou fosse ela torturada e humilhada de todas as formas possíveis. O mito relata que, ao fim de cada sessão de tortura, anjos desciam do céu e curavam suas feridas, o que fazia com que Bárbara não cedesse às ordenanças de Marciano, deixando-o furioso a ponto de encarregar seu próprio pai de decapitá-la. Ao fazê-lo, porém, “[...] foi ele abrasado por um fogo misterioso que desceu dos céus, em forma de raios tão fortes que nem cinzas restaram, depois, do seu corpo.” (OLIVEIRA, 2005, p. 102) Por conta disso, Bárbara passou a ser cultuada pelos cristãos, tendo seu nome invocado “[...] contra o perigo dos raios.” (OLIVEIRA, 2005, p. 102) Foi-lhe também atribuída à posição de Santa Padroeira dos Artilheiros e Protetora dos Bombeiros.

Figura 1 - A força do vermelho e branco que colore o local da festa



Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário (2012).

O culto de Santa Bárbara foi trazido de Portugal para a Bahia no período da colonização, tendo como responsáveis os negros e comerciantes, já que “[...] os portugueses dedicaram-se mais às homenagens a Nossa Se-

nhora da Conceição, padroeira de Portugal e do império brasileiro.” (COUTO, 2010, p. 96) Por essa razão, Bárbara ficou conhecida como a Santa dos Mercados. (COUTO, 2010)

Registros históricos apontam que, em meados do século XVII, os portugueses Francisco Pereira Lago e Andreza Araújo compraram um imóvel na Rua Portugal, na Cidade Baixa, e ali estabeleceram vários pontos comerciais para locação, dando origem a um mercado. Católico, o casal também mandou construir uma capela no fundo do terreno, com um altar em honra a Santa Bárbara. Assim, o local passou a ser conhecido como morgado¹ de Santa Bárbara. Anos depois, seus herdeiros venderam o morgado, e os novos proprietários transformaram-no em [...] “centro comercial, com barracas e armazéns de secos e molhados, e passou a se chamar mercado de Santa Bárbara” (COUTO, 2004, p. 87), mantendo, assim, na imagem portuguesa que ali se encontrava a representação da devoção à Santa:

De acordo com comerciantes do atual Mercado de Santa Bárbara, localizado na Avenida J. J. Seabra (Baixa dos Sapateiros), uma imagem foi trazida de Portugal diretamente para os barraqueiros do antigo morgado, há pouco mais de 130 anos. Seria, portanto, a mesma abrigada na igreja-nha do Corpo Santo. (SANTOS, 2010, p. 46)

Ocorre que, já na segunda metade do século XIX, uma sequência de incêndios destruiu boa parte dos estabelecimentos comerciais, mercados e igrejas soteropolitanos: “Temos notícias, por exemplo, de que, nos anos de 1868 e 1869, o mercado de Santa Bárbara foi atingido pelo fogo e perdeu algumas barracas pertencentes à Câmara Municipal” (COUTO, 2004, p. 88) – esse fato acabou fazendo com que, por várias vezes, as imagens dos santos padroeiros fossem transferidas de um lugar a outro. Assim, a devoção à Santa Bárbara fora transferida para diferentes redutos, como, por exemplo, as igrejas do Corpo Santo e Conceição da Praia.

1 “Propriedade vinculada ou conjunto de bens vinculados que não podem alienar-se ou dividir-se e que geralmente, por morte do possuidor, passavam para o filho primogênito.” (COUTO, 2010, p. 87)

A constante mudança de local da celebração dos ritos litúrgicos em honra da mártir contribuiu para os negociantes e trabalhadores do novo mercado optarem por levar a imagem da santa para o nicho construído no local. Anísio Félix afirma que a transferência da imagem da Igreja do Corpo Santo aconteceu por volta de 1912. Essa mudança foi mesmo oportuna, pois o fogo de vez em quando voltava a provocar estragos. Em 2 de dezembro de 1933 aconteceu um incêndio no prédio vizinho ao Corpo Santo. O fogo mais uma vez atingiu o templo, o que obrigou a sua desocupação imediata e a retirada das imagens para a Igreja da Conceição da Praia. (COUTO, 2004, p. 89)

Esse vaivém da imagem de Santa Bárbara só teve fim quando de sua instalação, “[...] em 1987, na Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, localizada na rua à frente, no Largo do Pelourinho. O mercado reabriu em dezembro de 1997, mas a antiga imagem continuou abrigada na igreja” (SANTOS, 2010, p. 47), onde permanece atualmente.

Epa heyi oyá! Eparrei, lansã!²

Ao longo dos anos, lansã tem sido relacionada com Santa Bárbara pelos integrantes do candomblé. O fato de ter sido responsável de lansã a fulminação do pai de Bárbara por um raio, após este decapitá-la, aliado ao uso do vermelho e branco, e ainda ao porte de uma espada que representa o caráter guerreiro das duas santas, povoa o imaginário popular e justifica, de certa maneira, essa associação. (RODRIGUES, 2007)

lansã é o Orixá dos raios e das tempestades, mulher de Xangô, contra quem já guerreou, tendo vencido com bravura e valentia, mas ao lado de quem também já batalhou em muitas guerras. (OLIVEIRA, 2005) É conhecida também como o Orixá do rio Níger e senhora do fogo – poder adquirido de Xangô, “o senhor do trovão” (COUTO, 2010, p. 138), quando, segundo narrativa mítica, desobedecendo a recomendação do esposo, de manter

2 Saudação dirigida pelos integrantes do candomblé a lansã. (RODRIGUES, 2007)

intacta a poção que ele a havia ordenado ir buscar na terra do baribas, bebeu o tal líquido que daria àquele que o possuísse a capacidade de lançar fogo pela boca e pelo nariz. (VERGER, 1981, p. 168)

“Oyá doce brisa que afaga a face das crianças e a dos velhos [...]” (AMADO, 1988, p. 30) veste-se de vermelho e branco e leva em sua mão “[...] um rabo de boi e uma espada.” Seu cardápio é composto de “cabra, galinha, acarajé e abará.” (FÉLIX, 1982, p. 7) Em seu altar, normalmente se encontram dois chifres de búfalo, pois conforme a lenda, Oyá, como também é conhecida, transformava-se em um búfalo com grandes chifres e andava pela floresta. (VERGER, 1997)

Quase abatida por Ogum numa dessas andanças, acabou por tornar-se sua esposa, por força de uma chantagem, quando, sem saber que era observada, despiu-se de sua pele animal e deixou-o tomado de paixão pelo que considerou a mais bela de todas as mulheres. Antes de voltar para cidade, porém, enrolou e guardou a pele e os chifres num formigueiro, de onde secretamente foram transferidos para o celeiro de milho de Ogum. Este, então, seguiu em sua direção com o intuito de cortejá-la, pedi-la em casamento e até mesmo chantageá-la – o que aconteceu até que finalmente convencida de que jamais lhe seria revelado onde estavam escondidos seus pertences, lansã cedeu e foi viver com ele e suas outras esposas.

O tempo passou. Embora nunca encontrasse seus pertences, a vida foi se ajeitando e lansã deu à luz nove filhos. Seu segredo, porém, acabou descoberto pelas outras esposas que, enciumadas por sua beleza e fertilidade, divertiam-se em provocá-la, quando Ogum saía, com cantigas chistosas através das quais aludiam ao fato de ela ser um animal e aos lugares onde estariam sua pele e seus chifres.

Movida pelas insinuações, lansã acabou encontrando o que tanto procurava, vestiu-se e tornou-se um búfalo novamente. Matou todas as outras mulheres de Ogum, mas poupou-lhes os filhos para quem deixou seus chifres e a orientação de que deveriam ser esfregados, um no outro, se corresse perigo ou necessitassem de conselhos, que logo ela viria socorrê-los. (VERGER, 1997)

Portanto, nota-se, na bravura e força de *lansã*, a imagem de “uma mulher de temperamento forte e audacioso” (COUTO, 2010, p. 140) que, se, por um lado, odeia ser contrariada e pode gerar tormentos, agindo com verdadeira violência contra aqueles que atrapalham seus projetos, por outro também se revela meiga e tranquila, podendo propiciar vida, festa e alegria. (COUTO, 2010) Oliveira (2005) reafirma o perfil guerreiro do Orixá que é também a grande caçadora que nada teme.

A festa de Santa Bárbara/*lansã*

Na Bahia, o surgimento das festas populares religiosas remonta ao trabalho das Irmandades, que consistia em preparar e realizar os “[...] festejos do calendário cristão, expressões da religiosidade popular, comandadas pela comunidade, sem a efetiva participação do clero” (COUTO, 2004, p. 63), mas contando com o auxílio de “[...] outros grupos formados por categorias profissionais, moradores de um bairro, povoação ou pequena cidade, que se juntam, independentemente da Igreja, para cultuar um santo de devoção.” (COUTO, 2004, p. 64) Assim, as homenagens a um santo padroeiro poderiam ser individuais, nas próprias casas dos devotos e reunindo pequenos grupos, “[...] mas considerava-se que a celebração tinha mais força quando realizada de forma coletiva e espetacular, em família – pois cada uma tinha o seu oratório particular – ou na irmandade.” (COUTO, 2004, p. 64)

No entanto, Santa Bárbara não era padroeira de nenhuma irmandade, bem como outros santos tradicionais. Sua festa, desde a origem de caráter laico e popular, conta com o trabalho articulado dos comerciantes locais, uma vez que a Santa é considerada a protetora dos mercadores: “Santa Bárbara, homenageada pelos comerciantes e trabalhadores do mercado que recebia o seu nome.” (COUTO, 2004, p. 67)

Sendo assim, os fiéis sempre organizavam

[...] uma rigorosa limpeza no Mercado de Santa Bárbara, onde cordões de bandeirinhas coloridas, palmas de coqueiro e folhas de pitanga ornamentavam o espaço. Toda

essa arrumação era para a festa de 04 de dezembro. (SANTOS, 2010, p. 46)

Incluía-se, às procissões, queima de fogos e divertimentos populares no local do festejo – este sofreu alterações em seu nicho até se firmar no Pelourinho, mais precisamente no entorno da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, importante lócus de resistência da cultura afro-brasileira, em detrimento dos mandos e desmandos das autoridades eclesiais. Isso porque

[...] a permanência do culto desses santos na Bahia tinha relação direta com a associação deles com os orixás. Por essa razão, as festividades da igreja eram seguidas de banquetes de comida afro-baiana e cerimônias próprias dos cultos africanos. (COUTO, 2004, p. 67)

Figura 2 - Interior da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos durante a missa campal



Fonte: Carla Borges de Andrade Juliano dos Santos (2009).

Com isso, a localidade se veste de vermelho e branco para render louvores à entidade ora chamada de Santa Bárbara, pela tradição católica, ora denominada Iansã, pelos adeptos do candomblé, num coletivo de fé que não caracteriza um sincretismo, posto que não se mistura, mas que agrega duas festas que acontecem no mesmo tempo e espaço, com igual

respeito e devoção – embora nem sempre tenha sido assim –,³ sendo expressão corporal das subjetividades, identidades e culturas que cada um traz em si, mas que é no encontro com o outro que a festa encontra sentido e significado. Neste sentido,

A espetacularidade dos ritos evidencia o entusiasmo coletivo, com a participação dos fiéis e o estado de 'corporificação' dos iniciados da religiosidade negra e configura-se como um traço cultural. O cerimonial, nesse sentido, arrebatava a multidão com efervescência coletiva, emergindo da manifestação do corpo negro, o qual se destaca com seus gestos próprios, num ambiente em que os mandamentos sagrados da religião católica são, oficialmente, processados. (RODRIGUES, 2007, p. 26)

Durante o período colonial, os festejos em honra a Santa Bárbara eram compostos de três etapas: ritos católicos, como missa e procissão; festa de largo; e ritos do candomblé. Portanto, a Festa de Santa Bárbara é uma "manifestação religiosa de matriz católico-cristã e afro-descendente, correlacionada ao ritual do candomblé, tradicionalmente realizada no dia 04 de dezembro, no Centro Histórico da Cidade de Salvador." (COUTO, 2004, p. 28)

Tais festividades tiveram seu início em 1912, a partir da iniciativa de três comerciantes do mercado e devotas da Santa: Bibiana, Luzia e Pinda. Posteriormente, os preparativos passaram a ser organizados com bastante antecedência, por uma comissão, com intuito de arrecadar fundos. Além disso, era feita a escolha do orador oficial e daqueles que seriam homenageados. (FÉLIX, 1982) Em 1946, Dona Pinda cedeu o local do seu açougue para a construção do altar de Santa Bárbara. (RODRIGUES, 2007)

As comemorações começavam no dia 3 de dezembro com salvas de tiros e queima de fogos logo pela manhã e no início da noite. No dia 4 de

3 Ao longo do tempo, a Igreja Católica tentou silenciar os rituais de matriz africana, estabelecendo as louvações a seus santos como sagradas e os rituais aos orixás como manifestações de paganismo. Mas as comunidades negras não se renderam a esta imposição religiosa e, hoje, as duas festas acontecem simultaneamente, sem maiores problemas.

dezembro, levavam a Santa Padroeira em uma animada e festiva procissão até a Igreja do Campo Santo, onde ocorria a missa solene. Milhares de fiéis vestidos de vermelho e branco agradeciam pelas graças alcançadas e faziam preces pedindo a Santa Bárbara, além da realização de bons negócios, proteção. Por fim, a procissão reencaminhava a Santa ao mercado (COUTO, 2010) – o cortejo entrava pela porta direita, passava pelo seu interior, saía pela porta esquerda, fazia a volta, entrava novamente pela porta direita (três vezes) e “[...] finalizava com a colocação da imagem de Santa Bárbara em seu santuário.” (RODRIGUES, 2007, p. 47)

É nítido como o mercado era o espaço em que os membros do candomblé prestavam culto ao seu orixá *lansã*, que é associado à Santa Bárbara no sincretismo religioso afro-católico. Ali, a água de cheiro ficava, em tigelas, à disposição dos devotos para se aspergirem: acreditava-se que esse ritual purificava o corpo e o espírito. As mães de santo, algumas das baianas vestidas com roupas bordadas de vermelho e branco, usando diversos colares, guias e turbantes na cabeça, realizavam seus rituais em homenagem ao Orixá. No momento do samba, cantado algumas vezes em *iorubá*, alguns dos fiéis entravam em transe e incorporavam *lansã*. Além disso, servia-se fartamente o *caruru*, como oferenda, o *acarajé* e outras delícias da culinária baiana, regados a boa cachaça, ao mesmo tempo que muito batuque, rodas de samba, queima de fogos e a capoeira animavam a festa. (COUTO, 2010)

Muito “rebuliço” para o preparo do *caruru*, que ficava sob a responsabilidade de uma mãe de santo com a ajuda de alguns integrantes do candomblé e da comunidade. O grupo era composto de mais ou menos 50 (cinquenta) pessoas que auxiliavam no corte do *quiabo*. Nos anos 1980 do século XX, noticiavam-se festas “[...] em que eram cortados cem mil *quiabos*, tornando-se o preparo e a oferta do *caruru* os pontos altos das comemorações do mercado, com a grande presença da população.” (RODRIGUES, 2007, p. 45) Ao meio-dia, servia-se o que se pode entender como um tira-gosto, a salada de *bacalhau*, àqueles que estavam empenhados na difícil tarefa de fazer o *caruru*. Contudo, a atividade não era encarada com pesar, mas com alegria, espírito de devoção e reverência à Santa dos raios

e tempestades. Também era ofertado o “amalá”⁴ para lansã, em seu altar, e velas diversas eram acesas aos seus pés. (RODRIGUES, 2007, p. 45)

Os comerciantes do Mercado de Santa Bárbara conservam a tradição de servir o caruru em um banquete para, aproximadamente, 12 mil pessoas. Contudo, os organizadores da festa no Mercado encontram dificuldades para a manutenção do costume, devido à falta de recursos. Ainda assim, durante o dia da festa, o Mercado é muito movimentado, tanto por fiéis que vão visitar o altar para fazer pedidos e agradecer, como pelos já freqüentadores que vão em busca da diversão. (SANTOS, 2010, p. 49)

As comemorações do Dia de Santa Bárbara findavam-se com o início dos festejos do Largo da Conceição da Praia (COUTO, 2010) e a imagem da Santa ficava na capela do mercado durante quinze dias para que os fiéis pudessem contemplá-la. (RODRIGUES, 2007) Infelizmente, essa festa não se torna comparável em grandeza, por exemplo, aos festejos de Nossa Senhora da Conceição. Segundo Couto (2010), existem vários motivos que fazem com que a devoção à Santa dos Mercados passe despercebida pela população em geral.

O primeiro motivo deflagrado pela autora foi o fato de Santa Bárbara não ter “um templo exclusivo para o seu culto” e muito menos associações ou irmandades para a organização das comemorações do dia 4 de dezembro. Inicialmente, por volta do século XVI, a homenagem ocorria na Cidade Baixa. Posteriormente, no século XIX, foi deslocada para a Capela do Corpo Santo. Entre 1912 e 1935, permaneceu na Igreja do Paço, Cidade Alta, depois foi para a Igreja da Saúde, donde foi “[...] em seguida para a Ordem Terceira do Carmo.” (COUTO, 2010, p.100) Por fim, foi transferida para a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, sendo aí mantida até os dias de hoje.

O segundo motivo teria a ver com a classe social de seus fiéis: eram comerciantes e africanos que não possuíam muitos recursos para come-

4 “Oferenda específica para lansã.” (RODRIGUES, 2007, p. 44)

morar o dia da Santa com o luxo e a pompa dos festejos de Sant'Ana e Nossa Senhora da Conceição da Praia, organizados pela alta sociedade de Salvador.

O terceiro e último motivo estaria relacionado à desconfiança do clero em relação "a esse culto mesclado com práticas africanas" (COUTO, 2010, p. 100), que induzia o padre da igreja, na qual estava a imagem, a apenas celebrar uma missa. Diferentemente ocorria com os outros festejos, nos quais havia grande preocupação em realizar novenas e missas de hora em hora.

Etnocenologia: um olhar apurado

Considerando o contexto acima delineado, que tem como objeto a Festa de Santa Bárbara e como objetivo a análise de seus elementos espetaculares, justifica-se a opção pela etnocenologia como referencial teórico-metodológico para permear esta análise, uma vez que "[...] entram em seu campo de estudo as formas de manifestações que são o fruto de uma elaboração, de uma premeditação de uma memória coletiva, que seguem regras estabelecidas." (SANTOS, 1998, p. 72)

Outro aspecto a ser considerado é o fato de que "[...] o que ocupa o espírito da etnocenologia, escrevemos, é a ideia do corpo humano como 'simbolismo natural'" (MERLEAU-PONTY apud LOBATO, 2008, p. 11), inscrevendo sua investigação nas interrogações "[...] sobre os deuses e os corpos, as aparências e o sentido. Ambição que exige rigor e um espírito audacioso, mas também [...] o gosto pela complementaridade dos espíritos e dos corpos." (MERLEAU-PONTY apud LOBATO, 2008, p. 24)

Os estudos etnocenológicos priorizam três objetos possíveis: a Espectacularidade, as Práticas Espetaculares e os Espetáculos propriamente ditos. A Festa de Santa Bárbara aqui está sendo tomada como Prática Espectacular, posto que dessa categoria fazem parte os elementos constitutivos da "[...]religiosidade popular, onde busca-se registrar cerimônias e cultos, domésticos e externos, de origem cristã, afro-brasileira ou indígena; onde congregam-se crenças em entes fantásticos" (SANTOS, 1998, p. 97), toman-

do-se por base o conceito de alteridade e a afirmação do multiculturalismo. (BIÃO, 1998) Já o termo “espetacular” não se reduz ao elemento visual; mas relaciona-se ao coletivo das possibilidades de percepção humana, incluindo em seu bojo as diversas dimensões que constituem o humano, sejam elas somáticas, físicas, cognitivas, emocionais ou espirituais. (LOBATO, 2008)

Uma das principais contribuições da etnocologia ao conhecimento humano está na sua intenção de “[...] procurar confrontar, a fim de provocar o enriquecimento mútuo, as diferentes correntes de pensamento e os diferentes tipos de abordagens culturais.” (KHAZNADAR, 1998, p. 58) Assim, as “[...] formas espetaculares que entram no campo da etnocologia são aquelas que são próprias de um povo, que são a expressão particular de sua cultura”, como é o caso da Festa de Santa Bárbara para o povo baiano, “na medida em que faz parte do seu corpus de expressões espetaculares” (KHAZNADAR, 1998, p. 58) e de seu patrimônio imaterial, conforme o Decreto número 11.353/08, de 03 de dezembro de 2008. (BAHIA, 2010, p. 70)

Espetáculos: corpos vestidos de vermelho e branco

Na Festa de Santa Bárbara, verifica-se a figura das Baianas, que além de se paramentarem com a indumentária exigida pelos seus terreiros de origem, traduzindo preceitos e tradições simbólicas e espirituais, muitas vezes aproveitam a festa como oportunidade para a obtenção de renda extra, cobrando pequenas quantias para que turistas, pesquisadores ou participantes das comemorações façam registros fotográficos – como uma espécie de ingresso ao espetáculo que elas ali estão apresentando, ou melhor, um ingresso para vê-las, posto que elas mesmas são um espetáculo em suas performances, pois destacam-se “[...] da banalidade do cotidiano, da plenitude da existência, em um evento construído, assegurado e assumido por um ou por mais *performers*.” (LOBATO, 2008, p. 8)

Seja na caracterização religiosa, evidenciada nas vestimentas, elementos e padrões de ordem socioeconômica de seus terreiros de origem; seja na concepção de um modo alternativo de rendimento financeiro, não se pode negar que essas figuras performáticas, as baianas, traduzem em si mesmas um espetáculo dentro da festa. Ressalta-se, entretanto, que esse

espetáculo não está exclusivamente nas danças de movimentos circulares, nem nas manifestações das entidades religiosas que homenageiam, mas na postura corporal, na “incorporação” da personagem, qual ator que se confunde com seu personagem no ato da interpretação.

Figura 3 - A força das baianas de vermelho e branco de Santa Bárbara



Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário (2012).

Presenças certas e marcantes nos festejos de Santa Bárbara, as baianas são signos de uma festa que começa no corpo de cada participante, desde o pensamento acerca das indumentárias a serem utilizadas até sua própria inserção no ambiente espetacular, como sendo ele mesmo o espetáculo. Tal pensamento deve ser estendido a cada fiel que ali se faz pre-

sente, pois este, ao se vestir de vermelho e branco, transforma-se em ator dessa prática espetacular, assumindo-se como *performer* que irá compor o mar vermelho e branco que banhará as ruas do Pelourinho – embora, para muitos, isso signifique ou pareça significar, em verdade, tão somente a utilização das cores do evento.

Esses corpos vestidos de vermelho e branco – que podem ser representados pelas baianas, trabalhadores do comércio local, fiéis ou mesmo turistas e curiosos –, segundo Rodrigues (2007, p. 15) “[...] são únicos e, ao mesmo tempo complexos, por ser um todo que entrelaça os sistemas físico, psíquico, social, cultural e espiritual”, ou seja, são: “impregnados da história do mundo” (MONTET apud LOBATO, 2008, p. 20), não de histórias individuais, singulares, mas coletivas, sociais e pluralmente constituídas.

Assim sendo, é pertinente compreender-se que os corpos-atores da Festa de Santa Bárbara estão ligados a um simbólico (PRADIER apud LOBATO, 2008, p. 23), a um imaginário coletivo – “[...] conta com a atuação de toda a comunidade [...] todos são atores da festa” (SANTANA, 2009, p. 56) – na medida em que fazem aflorar sua criatividade e subjetividade, campos por onde circula a emoção. De acordo com Lobato (2008, p. 15-16), “A criatividade é ao mesmo tempo a vida, a espontaneidade, alguma coisa de completamente pessoal e, ao mesmo tempo, o rigor, a estrutura, a precisão” que se revela nos corpos, expressando seus estados subjetivos, os quais “[...] desempenham um papel importante nos processos de memorização e de constituição do eu”, demonstrados através da emoção, que “é a interface do mental e do somático.” (LOBATO, 2008, p. 19)

A festa e suas histórias sob a égide da etnocenologia

Acontece que a festa não é realizada somente no dia 04, pois ela inicia-se no primeiro dia do mês de dezembro. Da mesma forma, o lugar da festa não é só a Igreja, mas todo o seu entorno. Em relação à programação dos festejos, historicamente é desenvolvida uma sequência de práticas espetaculares durante o chamado tempo da festa:

O dia 3 de dezembro já amanhecia em festa, com salvas de tiros e queima de foguetes. Em um coreto, a banda de música da Brigada Policial começava a tocar no início da noite, quando novos foguetes subiam aos ares. No dia seguinte, às 9 horas, saía a procissão com as imagens de Santa Bárbara e Nossa Senhora da Guia, também festejada pelos comerciantes. O cortejo deixava o mercado, subia a Ladeira do Carmo até a Igreja do Corpo Santo, localizada na rua do Paço, onde a missa festiva era celebrada. Os fiéis, vestidos com as cores da santa – vermelha e branca – faziam preces, agradeciam as graças recebidas, a proteção de Santa Bárbara na realização dos negócios e cantavam as ladainhas. (COUTO, 2004, p. 92)

Entretanto, atualmente, a ordem dos elementos da festa é diferente: as louvações à mártir católica só começaram na Baixa dos Sapateiros, com esse formato que conhecemos hoje, a partir de 1912. Assim, segundo Rodrigues (2007, p. 28):

As comemorações iniciam com uma programação que contempla:

A 'Missa dos mercadores' às 7h00, na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.

Um rito solene às 8h00, na Corporação dos Bombeiros (PM-BA).

Uma missa campal celebrada às 9h00 na referida Igreja, no Largo do Pelourinho.

Cerimônia do ritual do *Padê de Exu*, realizada, também, às 9h00 (simultaneamente), no Centro Comercial de Santa Bárbara.

A missa: o entre-toque dos corpos

Nos primórdios da festa, a “[...] igreja era o espaço da reverência, da contrição, dos gestos respeitosos e contidos” (COUTO, 2004, p. 92) e cabia ao entorno sua espetacularização. Hoje em dia, a missa festiva também se tornou espetáculo: saindo do templo e tornando-se campal, a missa em honra a Santa Bárbara reúne uma multidão de fiéis nas ladeiras do Pelourinho e cede espaço aos tambores, ritmos e danças que lhe conferem singular

beleza e expressão de fé: “[...] estas práticas têm um caráter comum: o de ligar o simbólico à carne dos indivíduos, em uma estreita associação do corpo e do espírito, que lhes confere uma dimensão espetacular.” (LOBATO, 2008, p. 1)

Figura 4 - A missa festiva e a multidão pelas ladeiras do Pelourinho



Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário (2012); Carla Borges de Andrade Juliano dos Santos (2009).

Atualmente, o vermelho e branco, cores da Festa, continuam enfeitando todos os espaços por onde ocorrem as festividades. Percebe-se também a continuação da presença maciça dos membros do candomblé, principalmente das mulheres vestidas como lansã, bem como a “influência afro-brasileira” na missa e nos acompanhamentos musicais – com forte emprego dos respectivos ritmos – durante as celebrações na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, permitindo danças e gingas em meio ao ritual litúrgico. (FERREIRA, 2004, p. 79)

A origem da festa tem diferentes matrizes e explicações, mas a missa sempre esteve presente: comumente, a festa é atribuída ao “[...] costume das mulheres-negras, vendedoras do antigo mercado de Santa Bárbara, encomendarem uma missa católica – a ‘missa dos mercadores’ – na Igreja do Santíssimo Sacramento.” (RODRIGUES, 2007, p. 28)

Nos três últimos anos, a missa foi celebrada na praça do pelourinho com diversas cenas espetaculares – nelas, os organizadores do culto ficam posicionados no palanque e os fiéis ficam dispersos na praça.

Dentre as tantas cenas, a dança é uma característica marcante no momento do culto, pois ritmados ao som do Ijexá os corpos produzem suas coreografias. O ritmo ajuda no remelexo dos corpos que realizam movimentos sincronizados de braços e pernas de um lado a outro. A batida sutil do Ijexá⁵ favorece a abertura de movimentos harmônicos entre os participantes. Parece uma aula de ginástica na qual os próprios atores da festa realizam os movimentos soltos e suaves.

Figura 5 - A dança na missa ao som do Ijexá



Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário (2012).

No entanto, não se trata de uma perspectiva carismática⁶ do cerimonial católico, no qual os fiéis dançam sob o comando do padre, como fosse este um professor de ginástica, mas é a força da participação popular que canta para louvar e celebrar, dançando com Santa Bárbara/lansã.

Nesse sentido, as cenas espetaculares acima, são expressões rítmicas dos corpos vermelhos e brancos: de simultaneidade, de deslocamento, de posicionamento e de conjunto. Os corpos juntos, rentes uns aos outros, “no bolo” e no emaranhado, criam as coreografias, comunicando-se e transmitindo novos enunciados estéticos.

Na missa, os corpos dançam ofertando seus gestos em louvor a Santa Bárbara com expressões gestuais repletas de alegria, de compaixão e de

5 Ritmo musical de origem africana.

6 Carranza (apud VALLE, 2004, p. 100) levanta alguns elementos comportamentais dos carismáticos que são detectáveis: “[...] rezar de braços elevados para o alto; [...] a emotividade, a afetividade e a espontaneidade atuando como meios de comunicação; a referência constante de sensações como indicativas de experiências místicas e a certeza da presença de Deus; a necessidade de milagres como prova da existência divina e, finalmente, o batismo no Espírito Santo, manifestação que confere especificidade ao Movimento dentro da Igreja Católica.”

agradecimento, nas quais os movimentos de conjunto formam um cenário plástico de dança da multidão. Entretanto, estes corpos, nas suas singularidades, exploram, sentem e expressam suas experiências de vida diferentes, mesmo em uma aparente harmonia visual coletiva.

Outra situação inusitada diz respeito à necessidade de tocar o corpo da Santa, criando então uma situação emergencial entre os corpos que se empurram. O encontro entre o corpo devoto e o corpo simbólico da Santa representa a renovação dos votos de fé. Essa situação de entre-toque⁷ emana da energia da devoção, que produz momentos de encantamentos nos quais a dimensão emocional aproxima os corpos devotos até que se toquem.

Figura 6 - O entre-toque dos corpos



Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário (2012).

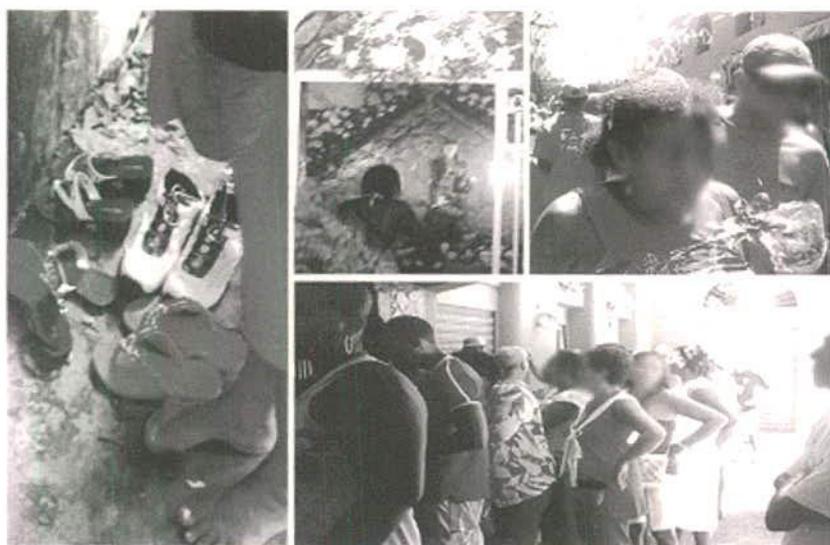
O entre-toque dos corpos é uma qualidade produtora de significação na qual não só o corpo devoto participa da ação, transformando o corpo simbólico da Santa, como também o sujeito – ao agir, ver e contemplar o “objeto” – transforma-se a si mesmo. A sensação de quem observa as cenas espetaculares é de que, ao mesmo tempo, os fiéis tocam a Santa e a Santa toca seus olhares, fortalecendo uma relação de reciprocidade entre ambos os corpos. Portanto, o entre-toque é uma profundidade, um campo denso de interação entre o visível tangível e o invisível latente.

7 Inspirado na filosofia da percepção, o entre-toque é uma situação de reciprocidade entre quem olha o corpo da Santa, ao mesmo tempo em que o corpo da Santa toca no olhar do observador. (MERLEAU-PONTY, 1999)

A procissão

Além da missa, é realizada uma procissão que parte do Largo do Pelourinho, próximo à Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, segue pela Rua Gregório de Mattos, indo até o Largo do Terreiro de Jesus, "Praça da Sé, Rua da Misericórdia, Ladeira de Praça, atravessa boa parte da rua J. J. Seabra e retorna à igreja para os ritos finais." (FERREIRA, 2004, p. 79) Durante o percurso, o cortejo faz duas paradas: a primeira, na sede do Corpo de Bombeiros, onde os militares homenageiam sua padroeira e servem o tradicional caruru – o que não ocorreu nesses três últimos anos; a segunda, no mercado de Santa Bárbara, onde além do caruru é realizada a roda de samba que adentra a madrugada. (FERREIRA, 2004) Ali, onde ocorrem louvações a Iansã durante todo o tempo da festa, pode-se observar grande devoção ao Orixá. Vale notar que os visitantes organizam filas para adentrar em seu Santuário e retiram as sandálias (observe-se na Figura 7 que até os calçados são em tons de vermelho e branco) para pisar naquele solo que reconhecem como sagrado.

Figura 7 - A fé em Iansã no Mercado de Santa Bárbara



Fonte: Carla Borges de Andrade Juliano dos Santos (2009).

Até a segunda metade do século XX, entretanto, o cortejo não passava pela Corporação dos Bombeiros, nem pela Igreja do Rosário dos Pretos. Segundo os estudos feitos por Rodrigues (2007, p. 57), essa parada só foi acarajada ao evento a partir dos anos 1950, pois

[...] tratava-se de uma homenagem ao Comandante Waldeck Gordilho, por ter permitido que a banda da corporação acompanhasse a Procissão de Santa Bárbara. Após a saída do comandante, essa iniciativa tornou-se parte dos festejos [...].

Perdurando-se até o ano de 1975, quando o então comandante Humberto Sturaro proibiu a entrada dos fiéis, alegando que a grande multidão – em estado de transe, na entrada do quartel – traria problemas à corporação, impedindo a passagem dos bombeiros, caso fosse necessário. Assim, a procissão só voltou a fazer essa parada em 1977. (RODRIGUES, 2007)

Como se observa, os registros existentes sobre os rituais antigos dessa festa referem-se essencialmente aos aspectos de origem cristã. Entretanto, acredita-se que os rituais dedicados a *Iansã* fossem realizados já naquela época – principalmente no mercado, onde hoje é especialmente venerada pelos adeptos do candomblé – mas tenham sido silenciados pelos poderes elitistas e eclesiais, uma vez que, práticas da população negra escrava, essas louvações eram vistas como heresias ou atividades mágicas e de bruxaria.

Com o tempo, no entanto, esses rituais foram alcançando cada vez mais espaço nos festejos, fazendo valer sua resistência e chegando a se tornar elementos constitutivos oficiais da festa: “[...] na década de 70 [...], quando o cortejo chegava ao interior do mercado, o povo entusiasmado dava ‘Vivas’ à Santa, num estado de fervor, enquanto outras pessoas manifestavam sua devoção à divindade do candomblé *Iansã*.” (RODRIGUES, 2007, p. 56) Atualmente, durante a missa campal, inclusive, a oferenda de acarajés entre os participantes é ato comum:

No ofertório da cerimônia, uma curiosidade é que, além de os simbólicos pão e vinho (ou uva) que são levados até o altar, como representação católica do corpo e do sangue

de Jesus Cristo, cestas com acarajés também podem ser vistas. O bolinho frito de feijão é comum nos rituais dedicados a Xangô e Iansã. Outro detalhe é que, algumas vezes, membros das devoções dançam fazendo movimentos que remetem às liturgias do candomblé. Isso demonstra claramente o diálogo religioso. (BAHIA, 2010, p. 66)

Figura 8 - A presença do acarajé



Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário (2012).

Pode-se dizer que há um diálogo, uma convivência religiosa nesse instante, mas não um sincretismo – são duas manifestações bem diferentes que dividem espaço e tempo:

Assim, durante a festa de Santa Bárbara os negros souberam ocupar um espaço, uma brecha, para desenvolver o culto a Iansã. As práticas africanas, como a distribuição do caruru, eram dissolvidas no rito católico. Tudo indica que os iniciados no candomblé não confundiam a santa com o orixá. Eles participavam das três etapas da festa. Poderiam assistir à missa e acompanhar a procissão em homenagem à mártir, e mais tarde, no mercado, dançar, incorporar o orixá e comer o caruru, sem nenhum tipo de culpa ou remorso. Aparentemente havia um entrelaçamento entre os dois cultos, mas é possível também perceber as especificidades de cada um. (COUTO, 2004, p. 94-5)

O banho de mangueira: festejar brincando e brincar festejando

O andor de Santa Bárbara entra no quartel do Corpo de Bombeiros, ao som de uma estridente sirene e, alguns minutos depois de os portões serem fechados, volta com ela virada de frente para a multidão.

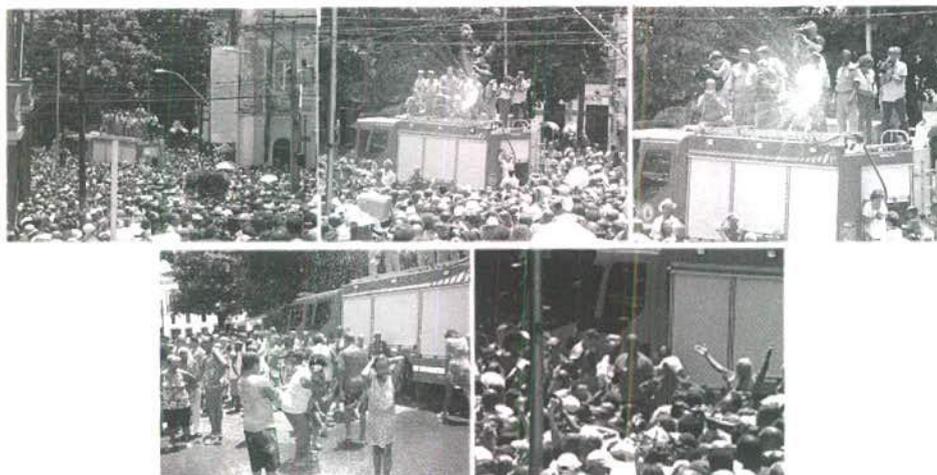
Para Santos (2005, p. 199-200) essa é uma das cenas mais espetaculares relacionadas ao contexto da celebração, pois

[...] ocorre no momento sucedâneo em que a água da mangueira é abençoada pelo padre da corporação e, em seguida, espargida sobre a multidão presente. Nesse momento, vários fiéis entram em transe e começam a gritar 'Eparrei, Eparrei lansã', saudação característica desse orixá.

Nesse momento, é impressionante a força da multidão louvando Santa Bárbara e lansã – deusa da tempestade, dos raios e dos trovões no candomblé. Portanto, a água representa a energia que os adeptos do candomblé ou os fiéis católicos precisam para alcançar e agradecer as graças recebidas.

Os corpos molhados são produtores de cenas espetaculares, seja com os braços levantados, em forma de agradecimento, seja em êxtase, “sacudindo-se” mesmo sem a presença dos atabaques, ao mesmo tempo que os corpos-vozes gritam euforicamente “Viva Santa Bárbara!”, “Eparrei, lansã!”

Figura 9 - O banho de mangueira em frente ao Quartel do Corpo de Bombeiros



Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário (2012).

O banho de mangueira transcende o ato de refrescar o corpo, pois esse é o momento de abençoar e ser abençoado. Emerge daí uma carga de forte significado para os corpos banhados na presença do Orixá Iansã. Entretanto, para quem observa o banho é o instante de festejar brincando e de brincar festejando. As pessoas, literalmente, brincam ao se molhar, levando para baixo da mangueira os mais resistentes.

A brincadeira de festejar com água é uma experiência transubjetiva e transcultural que corresponde às novas situações de ruptura temporária do convencional, mas também faz parte do contexto cultural da festa. Sendo assim, o brincar festejando coloca em cena uma série de dramatizações corporais inéditas, como pular, agachar, rodar e encostar-se no (e com) o outro, numa vivência do corpo parceiro⁸ em que os corpos são inventores de cultura lúdica.

O mercado: os *corpos-blocos* ao som dos atabaques e agogôs

Após a participação no Corpo de Bombeiro, muitas pessoas dirigem-se ao mercado de Santa Bárbara, “[...] a fim de se repetir um gesto que se conserva até os dias atuais, o de beber água da velha fonte localizada no seu interior, por acreditar-se que se trata de uma água repleta de axé.” (SANTOS, 2005, p. 200)

Se, no passado, era possível ver as pessoas entrarem no mercado para pedir a bênção a Santa Bárbara e Iansã, jogar capoeira e dançar na roda de samba, atualmente pode-se notar, além da realização das atividades num recinto apertado, outra situação espetacular e impressionante de corpo a corpo ao som dos atabaques e agogôs.

Nesse contexto de adentrar no mercado, a atmosfera da multidão é que conduz e regula a passagem do corpo para o recinto. Ocorre um fenômeno dramático de corpo a corpo que leva e traz o outro, “organizando”

8 Bruhns (1993) investiga em sua obra a dinâmica histórica e cultural do corpo parceiro e adversário na sociedade industrial, as diferenças entre jogar contra e jogar com. Ela considera o jogo e a brincadeira como componentes lúdicos, que envolvem a dimensão artística a partir do estado criativo do sujeito.

o fluxo de idas e vindas, que é ditado tanto pelo ritmo da dança como pelo tempo de passagem do que chamamos de corpos-blocos.

Figura 10 - A composição dos corpos-blocos



Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário (2012).

Nessa situação, os corpos são veículos de passagens rítmicas e sonoras, fluxos de energias que funcionam como pulsão – ou ondas – e acabam por formar “blocos” de corpos que se acolhem, uns aos outros, e tanto podem seguir na mesma direção, na fricção e no “empurra-empurra” dos corredores apertados, como também podem avançar em sentidos contrários, cruzando-se, repulsando-se e quebrando-se para formar novos blocos.

Os corpos-blocos coletivos funcionam como transportes que falam muitas linguagens e possuem várias identidades. São caminhos em redes complexas que transportam os desejos pluriculturais dos adeptos do candomblé, da umbanda e do catolicismo; dos comerciantes, turistas curiosos, pesquisadores; dos muitos manifestantes, enfim, que, entre um gole e outro de água, cerveja e cachaça, fazem circular informações e energias atreladas à força de Santa Bárbara e Iansã.

Assim, dançando, empurrando-se mutuamente e jogando dentro do mercado, os corpos-blocos permutam circunstâncias diversas que acontecem a cada “aqui/agora”, formando um turbilhão de sentidos, de saberes e de euforia. Eles encenam e contracenam movimentos coletivos dançantes

que tomam força no bolo e na confusão. Não há início, nem fim, pois as ondas rítmicas que impulsionam o corpo são instantaneamente capturadas ao entrarem em contato com os corpos-blocos, promovendo uma movimentação de danças que o visual congelado das imagens acima não deixa ver.

Os corpos dançantes entre becos e ruelas

Figura 11 - Os diversos lugares onde os corpos dançam na festa



Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário (2012).

Logo após o encerramento da procissão, circulando pelas ladeiras e ruelas do Pelourinho, mais conhecido como Centro Histórico, pode-se ver pessoas andando em todos os sentidos: na porta dos botecos, há grupos de samba e, ao redor, os corpos gingham, requebram-se e remexem-se; no bar do regue os corpos saltitam rodando e rodam saltitando em louvor a Jhá;⁹ na porta da sede do afoxé, Filhos de Gandhy os corpos curvados¹⁰ contorcem-se; nas barracas de capeta,¹¹ o som do pagode e do arrocha reinam e

9 Para Pizzinga (2008 p. 7) "Os Rastas consideram o Imperador Haile Selassie I, da Etiópia, uma encarnação do Deus Jah e formam uma religião voltada para a paz e a harmonia, incluindo a interação da consciência animal com a vegetal, através do uso ritualístico da ganja (maconha). Consta que a ganja passou a ser usada pelos Rastas desde que brotou, espontaneamente, sobre o túmulo do Ras Tafari (o Imperador Selassie I). Em outro passo, afirma o Frater Velado: É interessante notar que o mantra HalleluJah (Aleluia), muito usado pelos cristãos, principalmente pelos evangélicos, que geralmente não lhe conhecem o significado, quer dizer "eu oro a Jah."

10 Terminologia criada por Castro Júnior e Santos Júnior (2012) para falar de expressões gestuais encenadas pelos componentes dos Filhos de Gandhy ao som do Ijexá, através das quais vários sentidos e significados são manifestados.

11 São barracas enfeitadas que preparam diversos tipos de drinks. Capeta é um tipo de bebida preparada com wodka ou cachaça, à qual são acrescentados fruta, canela, leite condensado e guaraná em pó.

os corpos quebram até o chão – sem dó, nem piedade; nos carrinhos de cafezinho,¹² a música anima o público com sua pujança nômade. Enfim, por toda a extensão da festa, os corpos sedentos procuram música para expressar novos movimentos, cujas gestualidades são infinitas.

Dentre as múltiplas performances espetaculares encontradas na festa, destaca-se a passagem de uma banda que toca no ritmo dos tambores do “samba reggae” misturado aos instrumentos de sopro. A junção sonora é uma coisa fantástica, pois ao mesmo tempo em que a percussão marca o ritmo, a presença dos metais revela a sonoridade musical.

Figura 12 - O embalo do corpo nas ruas do Centro Histórico



Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário (2012).

Ao passar pelas ruas, a banda arrasta as pessoas que, juntando-se, formam um embalo muito parecido com o Terno da Alvorada na cidade de Cachoeira, por ocasião da Festa de Nossa Senhora d’Ajuda. O corpo vai-se embalando de acordo com a aceleração e desaceleração dos ritmos, criando fluxos de cenas espetaculares. Para acompanhar essa forma de embalo, o corpo enfrenta diversos desafios: declives do chão de pedras, parada brusca da banda, mudança de ritmo, entrada e saída de novas pessoas. Dessa forma, o corpo necessita saber correr sem escorregar, equilibrar para não cair, andar no tempo certo para não atropelar, esperar para não se chocar – enfim, driblar as múltiplas situações que vão surgindo a cada “aqui/agora.”

Dessa maneira, correr e andar, dançando no embalo da banda, é uma situação que exige do corpo múltiplas habilidades, mesmo em um aparen-

12 São carrinhos ornamentados para a venda do cafezinho, onde estão reveladas estéticas da arte popular. Funcionam como barracas ambulantes, oferecendo também música e televisão aos clientes.

temente simples arrastão, pois cada corpo realiza movimentos bem diferentes – uns apenas andam, outros dançam com o gingado de braços e pernas alternados, outros pulam e outros ainda circulam, entrando e saindo do embalo. Então, não são danças padronizadas aos moldes da mídia e dos estilos convencionais de dança; na verdade, são passos despojados executados na onda do embalo, que vão sendo adequados a cada situação nova.

À guisa de conclusão

Elementos comuns, como a data, as cores vermelha e branca, a crença popular do poder sobre os raios e trovões, e a proteção aos mercados e mercadores promovem a interseção entre as devoções a Santa Bárbara e lansã. Entretanto, a diversidade de rituais e cultos, as oferendas, as corporificações (quando o Orixá se manifesta no corpo de um fiel escolhido, geralmente uma mãe ou filha de santo) e as características dessas duas personagens confirmam que, na verdade, não se trata de uma festa dedicada a uma entidade que se manifesta de duas formas, mas de duas festas simultâneas, cada uma dedicada a uma identidade específica, o que só aumenta a beleza e fascínio dessa história – de um lado, a virginal, inocente e pacífica jovem que deseja se aproximar de Cristo, mas é proibida e torturada pelo pai; do outro, a brava e forte guerreira lansã, cujo nome etimologicamente remete à “mãe dos nove filhos” (BAHIA, 2010, p. 38) e que tem na sensualidade sua principal marca de identificação.

Os corpos que ali se vestem de vermelho e branco constituem-se em espetáculos encenados no grande palco da festa – lugar de memória. Suas danças circulares, gingados, palmas e corporificações ressaltam a fé em sua entidade de devoção, ao mesmo tempo em que traduzem em si mesmos um caráter festivo, espetacular, que faz emergir memórias de resistência, de força e de fé.

Portanto, é mesmo santa e bárbara a Festa de lansã... ou de Bárbara, a Santa.

Referências

- AMADO, Jorge. *O sumiço da Santa: uma história de feitiçaria: romance baiano*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.
- ARAÚJO, Ubiratan C. Apresentação. In: BAHIA. Secretaria de Cultura. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia. *Festa de Santa Bárbara*. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2010. (Cadernos do IPAC; 5) Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/wp-content/uploads/2010/publicacoes/5.santa_barbara.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2013.
- BAHIA, Carla. A Festa de Santa Bárbara no Pelourinho. In: BAHIA. Secretaria de Cultura. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia. *Festa de Santa Bárbara*. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2010. (Cadernos do IPAC; 5) Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/wp-content/uploads/2010/publicacoes/5.santa_barbara.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2013.
- BIÃO, Armindo. Etnocenologia, uma introdução. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo; GRUPO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISA E EXTENSÃO EM CONTEMPORANEIDADE, IMAGINÁRIO E TEATRALIDADE (Org.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1998.
- BRUHNS, Heloisa T. *O corpo parceiro e o corpo adversário*. Campinas: Papirus, 1993.
- CASTRO JUNIOR, Luís; SANTOS JUNIOR, Flávio. Corpos “curvados” que dançam o Ijexá: história, identidade e estética de um grupo Afoxé. *Revista da Associação Portuguesa de Sociologia*, Lisboa, n. 5, nov. 2012. Disponível em: <<http://revista.aps.pt/?area=009&cad=REV508fe7261d9a3> >. Acesso em: 21 ago. 2013.
- COUTO, Edilece S. *Tempo de festas: homenagens a Santa Bárbara, N. S. da Conceição e Sant’Ana em Salvador (1860 – 1940)*. 2004. 215 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2004. Disponível em: <http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bas/33004048018P5/2004/couto_es_dr_assis.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2013.
- COUTO, Edilece S. *Tempo de Festas: homenagens a Santa Bárbara, Nossa Senhora da Conceição e Sant’Ana em Salvador (1860-1940)*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- FÉLIX, Anísio. *Bahia, prá começo de conversa*. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, 1982.

FERREIRA, Edson D. *Fé e Festa nos janeiros da cidade da Bahia*: São Salvador. 2004. 250f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.

KHAZNADAR, Chérif. Contribuição para uma definição do conceito de etnocenologia. In: GREINER, Christine; BLÃO, Armindo; GRUPO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISA E EXTENSÃO EM CONTEMPORANEIDADE, IMAGINÁRIO E TEATRALIDADE (Org.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1998.

LOBATO, Lúcia. Etnocenologia. Manifesto. *Cadernos do JIPE-CIT*, Salvador, n. 23, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NUNES, Clara. A Deusa dos Orixás. Intérprete: Clara Nunes. In: Clara Nunes. *Clareza*. Odeon: Rio de Janeiro, 1975. Faixa 3.

OLIVEIRA, Waldir F. *Santos e festas de santos na Bahia*. Salvador: SECULT/ Conselho Estadual de Cultura, 2005.

PIZZINGA, Rodolfo Domenico. *Poeta Rastafari contra um mundo hipócrita: o pensamento de Bob Marley: o conceito místico na cadência musical*. Ceará, 2008. Disponível em: <<http://www.yumpu.com/pt/document/view/12890981/o-pensamento-de-bob-marley-or-do-svmmvm-bonvm>>. Acesso em: 21 ago. 2013.

RODRIGUES, Rita de C. *Kossi d' oyá na festa de Santa Bárbara: o corpo num processo criativo da poética em dança*. 2007. 158 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança e Escola de Teatro, Salvador, 2007. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ri/9664/1/Rodrigues%25seg.pdf>>. Acesso em: 11 jul. 2013.

SANTANA, Mariely C. de. *Alma e festa de uma cidade: devoção e construção da Colina do Bonfim*. Salvador: EDUFBA, 2009.

SANTOS, Nívea Alves dos. O culto a Santa Bárbara na Bahia. In: BAHIA. Secretaria de Cultura. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia. *Festa de Santa Bárbara*. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2010. (Cadernos do IPAC; 5) Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/wp-content/uploads/2010/publicacoes/5.santa_barbara.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2013.

SANTOS, Adailton S dos. *Nos pequenos mundos da Bahia: uma aproximação entre a obra de Nelson de Araújo e a Etnocenologia*. Salvador: UFBA\ Escola de Teatro, 1998.

SANTOS, Eufrazia Cristina M. *Religião e Espetáculo: análise da dimensão espetacular das festas públicas do candomblé*. 2005. Tese. (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

VALLE, Edênio. A Renovação Carismática Católica. Algumas observações. *Estud. av.*, São Paulo, v. 18, n. 52, p. 97-107, set./dez., 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n52/a08v1852.pdf>>. Acesso em: 11 jul. 2013.

VERGER, Pierre. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio, 1981.

VERGER, Pierre. *Lendas africanas dos orixás*. 4. ed. Salvador: Corrupio, 1997.

Os corpos na Festa da Conceição da Praia: danças, malabares e jogos

Luís Vitor Castro Júnior
Flávio Cardoso dos Santos Júnior
Carla Elisa Santana Soares

A metamorfose da Imaculada Conceição

No dia 8 de dezembro, é realizada a festa em homenagem a Conceição da Praia. Ramos (2003 apud FERREIRA, 2004) corrobora que essa data foi firmada solenemente pelo Papa Pio em 1708, como crença católica incontestável. Para entender esse ritual festivo, vamos conhecer inicialmente um pouco da história dessa divindade e das mudanças da sua representação.

A santa, padroeira de Portugal, senhora dos navegantes que atravessavam o Atlântico e símbolo de fertilidade, chega à Bahia e uma nova história se inicia passando então a ser a senhora do comércio. É nesse sentido de mudança de representação da santa que o termo metamorfose é utilizado no título do texto.

Couto (2010) menciona que a devoção à santa é consequência da colonização portuguesa aqui no Brasil, em Portugal, era denominada Senhora da Oliveira. Foi de lá que a imagem foi trazida chegando ao solo de

Salvador – atual capital da Bahia – por Tomé de Sousa (primeiro governador geral) no ano de 1549. Tomé de Sousa logo fez erguer uma capela de taipa à beira-mar. Tavares (1961) afirma que essa primeira igreja possibilitou que marinheiros e viajantes, pescadores e peixeiros frequentassem a capela para fazer suas preces e agradecimentos à santa mãe de Deus filho. Sendo, então, denominada Nossa Senhora Imaculada Conceição da Praia.

Por consequência da movimentação no porto que potencializava o progresso da Colônia, a capela de taipa comportaria os fiéis por pouco tempo. Um século após a chegada da imagem da Conceição à Bahia, a devoção já estava firmada e havia número maior de devotos de Conceição da Praia. Nesse cenário, surge a necessidade de substituir aquela capela de taipa por uma maior, sendo erguida uma capela de tijolos, Odorico Tavares (1961) ressalta que o segundo templo foi a potência maior de fé e devoção.

Sobretudo, os portugueses ainda queriam reverenciar a divindade com um templo melhor, sendo esse um dos elementos pelo qual o templo atual foi erguido. Tavares (1961) menciona que, em 1765, iniciou-se a construção, dessa vez não mais uma capela, mas uma igreja em agradecimento aos favores que fizera a Imaculada Conceição aos fiéis. Foi em 1772 que a construção foi concluída, sendo o templo denominado de Igreja da Conceição da Praia.

O templo está situado em uma das regiões mais antigas de comércio, atualmente próximo ao Mercado Modelo e grande zona comercial, sendo, portanto, um dos fatores que explica a representação que foi dada a Conceição da Praia de Senhora do Comércio, além de que grande parte dos fiéis que frequentavam o templo era também comerciante.

O culto a “[...] padroeira do Comércio, a Santa suprema da Cidade Baixa” (TAVARES, 1961, p. 9) foi um dos primeiros realizados no Brasil, sendo hoje a celebração que abre o calendário das festas populares baianas. As homenagens começam na novena que, segundo o calendário religioso, a primeira missa é realizada no dia 30 de novembro e a última no dia 8 de dezembro.

Figura 1 - Nossa Senhora da Conceição no andor



Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário (2012).

Acontecem celebrações de missas na igreja durante todo o dia oito, há também a missa campal e a procissão. No momento da procissão, a imagem da Imaculada Conceição da Praia é recebida pelos fiéis com muita emoção, lágrimas, fé e reverência especial.

Couto (2010) corrobora que a representação da santa geralmente aparece como está na imagem acima: com manto azul, túnica branca e uma coroa. A procissão segue por ruas enfeitadas com "bandeirolas e galhos de folhas de pitanga." (Couto, 2010, p.113) Sendo assim, cumprida a parte sagrada da religiosidade.

Gente de lá, gente de cá para festa começar

O percurso da procissão passava na Cidade Alta até o século XX, sendo longo o trajeto porque a Igreja da Conceição da Praia se localiza na parte baixa da cidade. Mas, a partir de 1930, a procissão foi delimitada na Cidade Baixa, sendo assim até o período atual.

O novo trajeto da procissão não interferiu na devoção dos fiéis, como cantara Clemilda Martins (1976) em sua música "vou rever a Bahia": "Dia 8 de dezembro todo povo se espalha vai à Conceição da Praia pra ver a festa de lá." Nesse dia, os foliões e devotos seguem em cortejo, no qual se revela uma parte da beleza da cultura baiana, sendo expressa em comidas como o famoso acarajé, em bebidas nas barracas enfeitadas, nos corpos participantes e em outras representações que são encontradas neste cenário.

“Dentro da igreja, os portugueses ocupavam a nave, enquanto os negros ficavam nas portas, pórticos e adro.” (COUTO, 2004, p. 52) É no momento da festa, e não na celebração formal das missas, que os negros, com mais intensidade, expressam elementos da sua tradição, os seus usos, costumes e religiosidade, podendo homenagear e cultuar seu Orixá, reafirmando suas crenças, cultura e fé, mostrando suas artes e habilidades, como o samba de roda, a capoeira, os artesanatos, as oferendas e as comidas típicas.

A festa é considerada uma das mais antigas festas de largo da Bahia, sendo potencializada pela Igreja Católica. No entanto, o que consolida a festa é a devoção dos fiéis à Nossa Senhora da Conceição da Praia, são pelos devotos que ainda permanece a tradição. Visto que, no século XX, o que atraía um maior número de participantes eram as lavagens das escadarias da igreja e a animação do percurso que até hoje o ponto de partida é na Igreja da Conceição da Praia. Nesse período, a festa alcançava público com cerca de cem mil pessoas. Dorival Caymmi (2004) cantava: “A Conceição da Praia está embandeirada. De tudo quanto é canto muita gente vem. De toda parte vem um baticum de samba Batuque, capoeira e também candomblé.”

Já no final do mesmo século, a festa começou a perder autonomia com o surgimento de outras manifestações culturais e o excesso de carnavalização. Essas mudanças que ocorreram no cenário influenciaram na força do espaço cultural. Esses elementos justificam a visibilidade dada à festa, que atualmente tem alcançado público reduzido, mas, apesar da transformação da cultura, a festa acontece ainda aos sons dos baticuns.¹ (ABREU, [19--])

Clarões coloridos enfeitam o céu tornando as homenagens mais belas, são os fogos de artifício anunciando o festejo, “tem capoeira, fandango de berimbau e a baiana gritando olha o acarajé legal.” (MARTINS; SILVA, 1976) As baianas com seus enfeites, os capoeiristas com sua ginga e o samba de roda com encantos dão força, fama e cores à festa. E é assim: com

1 Plural de baticum, que de acordo ao dicionário *Priberam*: barulho de sapateados e de palmas, como no batuque. (PROCISSÃO, 2008)

música, danças, gingas, jogos e folia que os fiéis se reúnem para prestar homenagens e agradecimentos à padroeira da Bahia.

Na religiosidade afro-brasileira, Conceição da Praia é representada como Oxum. Oxum de beleza Orixá guerreira (2008), segundo a mitologia africana ela é filha de Iemanjá, foi à segunda mulher de Ogum e posteriormente fugiu com Xangô tornando-se sua mulher. (VEGER, 1997)

Das antigas barracas coloridas às barracas padronizadas: o espetáculo da comida e da dança

Tavares (1951, p. 17) faz uma descrição bem detalhada da imponência das antigas barracas nos festejos da Conceição, um cenário pluricolorido, plurifórmico e pluriestético, com cheiros e sabores diversos.

Conceição da Praia é a festa da padroeira, e também a festa da comida baiana, ali chegando às suas culminâncias, atingindo o apogeu, a majestade que não quer cair, que se sofre as cicatrizes do tempo, ali se restaura, alcança a mesma plenitude das misteriosas noites dos candomblés. É o império do azeite-de-dendê, da pimenta, do camarão. E nestas filas de barracas, com seus nomes os mais belos, desde, 'Tudo com Deus', 'O que é que a baiana tem', 'Barraca Vitória', 'Recreio São Jerônimo', até o africano "Cosi odé canifá olorun" – estas filas de barracas de amplas cortinas de linho, com os mais fino bordados, enfeitadas com palmeiras e folhas de coqueiros, com suas imaculadas toalhas de mesas coletivas – todas estas barracas são como que cada uma delas um templo à cozinha afro-baiana.

Tavares (1951) revela as minúcias da ornamentação, as "fantasias" que cada barraqueiro enfeitava sua barraca e as variedades de desenhos e de nomes, no qual servia para seduzir os participantes da festa, formando um cenário de encantamento do belo, do colorido e do aconchegante que segundo Trindade-Serra (2009) as barracas eram muito bem ornamentadas

a ponto de se tornarem motivo de disputa entre si e, ao mesmo tempo, de serem um local de encontro e de apoio na festa.

Nos dias atuais, em nome da padronização das barracas, elas são estruturas metálicas com plásticos brancos foscos expostos uma do lado da outra, com os emblemas das cervejarias e por serem espaço de consumo, as barracas se tornaram motivo de desejo das grandes indústrias etílicas. A mercantilização acabou criando o monopólio na venda de bebida, a ponto das tendas serem “padronizadas”. As marcas fazem a chamada e a venda é por “consignação”. A fiscalização é feita através da Prefeitura que vistoria não só as barracas, mas todos os ambulantes que trabalham na festa comercializando seus produtos, sendo confiscados os produtos dos ambulantes não cadastrados.

A respeito desse processo de homogeneização das barracas, Espinheira (2006, p. 251) escreve uma carta aberta ao Rei Momo, argumentando que

[...] a padronização é útil e até mesmo necessária para certos processos, mas jamais para as expressões da cultura de um povo. Pode-se padronizar certos equipamentos, mas, quando se trata de estilos de vida, de modo de ser, a homogeneidade é simplesmente destruidora, tediosa e mortificante.

Enfim, este cenário de padronização das barracas nas festas de largo em Salvador, tomou força com o falso argumento da favelização na festa pelas antigas barracas. Sendo assim, o poder público em vez de incentivar e ajudar o contexto colorido e criativo da ornamentação das barracas prefere homogeneizar, com o argumento de “desfavelização” das festas de largo.

Outra situação inusitada no relato de Tavares (1951) e chega dar água na boca diz respeito há um fabuloso festival gastronômico que as barracas proporcionavam aos participantes da festa:

É o caruru, com as múltiplas variedades; é o vatapá, a cada hora, a cada instante, profanando em restaurante em outras terras, mas que na Conceição da Praia é uma maravi-

lha de gosto e de cor; é o acarajé, dourando-se ao calor do óleo fervente; é a galinha de xinxim; é o abará; é o efô e que sabemos mais de tantos nomes, de tantos gostos, de tantos coloridos desta cozinha rica e tão marcante da personalidade de um povo acentuando como uma característica de quem as mostra tão definidas pelo que a vida tem de mais belo e digno de ser vivido? Que se sabe da Conceição da Praia se não se senta alguém numa destas mesas das barracas e não saboreia uma das suas obras-primas? É só escolher. Não há cartas nem menus: está a tabuleta com os nomes das mais deliciosas comidas, um poema em poucas palavras, um mundo de riquezas, em cinco linhas. Dois dedos de cachaça do Recôncavo abrem não somente o apetite, mas também um mundo de sugestões sobre esta riqueza que não nos arrebatam apenas o sentido do gosto, mas todos eles, fazendo com que tenhamos não somente o sabor, mas as cores, os perfumes que sobem aos ares, a tentação de passar os dedos sobre a colina de veludo dourado que é um prato de vatapá. E diante de tão belo conjunto, de uma mesa rica de todas as iguarias dos negros baianos, como que se ouve uma música misteriosa, música de um canto que parece palpitar nestas terrinhas como que cheia de vida, como que ainda trazendo no seu bojo as canções das cozinheiras que as preparam, com inspiração e inteligência. (TAVARES, 1951, p. 17-18)

Riquíssimo o relato de Tavares, um verdadeiro esplendor de cores, cheiros e sons. Abrem-se os sentidos para o encantado espetáculo da alimentação baiana na Festa da Conceição Praia. Canta-se para preparar o alimento, uma forma rítmica para saber o tempo certo de colocar cada ingrediente, bebe-se cachaça para aguçar os sentidos que olham a comida em forma de "veludo dourado", lagoas de xixim, moqueca e feijoada que exalam os cheiros de dendê e feijão, servido na mesa fervido e borbulhante. Além de todas estas potências, a vontade irresistível de tocar, mesmo que rapidamente a comida.

Se, no passado, era um fabuloso e encantador império do azeite de dendê com suas iguarias. Atualmente, além das barracas padronizadas, encontramos também, as barraquinhas que vendem um cachorro-quente bem

volumoso, com cenoura e beterraba raladas, azeitona, milho, ervilha e os demais condimentos; e os tabuleiros de churrasquinho-de-gato, famosos em Salvador, onde são servidos acompanhados de farofa, tomate, cebola e pimenta, sempre ao gosto do cliente.

Figura 2 - Barracas de cachorro-quente, churrasquinho-de-gato e ambulante com peixe frito



Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário (2012).

Contudo, a feijoada, a maniçoba, a carne do sol, a moqueca e o sarapatel são pratos que fazem parte, ainda hoje, do cardápio, potencializando a memória gastronômica mesmo com toda mercantilização e otimização da venda de produtos na festa. Existem elementos que sobrevivem através do tempo, revelando a memória cultural do povo baiano, que podem ser consideradas como patrimônios, mesmo com o advento da indústria do consumo e do entretenimento, que se apropriam de tais símbolos e espaços para transformar em simples espetáculos de consumo. (FERREIRA, 2006)

Assim, aqueles pontos que outrora constituíam sítios de confraternização, encanto e imaginação tornam-se locais mais "impessoais", pois com o próprio processo de crescimento urbano, as pessoas se conhecem menos e, com isso, aqueles locais que outrora eram o ponto de encontro se tornam meros quiosques de venda. Se, no passado, a Festa da Conceição da Praia era um importante local de encontro da população soteropolitana para des-

frutar das incalculáveis formas de diversão e prazer, percebe-se, hoje, através das imagens fotográficas do passado de Weldon Americano da Costa, um verdadeiro esvaziamento da mesma.

Os corpos dançam reggae, arrocha e o pagodão

Os territórios das barracas são fisicamente divididos pela organização do festejo e cada grupo se estabelece nos espaços que lhe são destinados, mas a aglomeração das pessoas nas barracas vai se dar a partir do estilo musical, ou seja, pela possibilidade que cada um tem de “escolher” seu gênero musical. Sendo assim, este território não é exclusivamente físico, mas permanentemente fluído, de pessoas passando por vários lugares, permitindo o fluxo daquilo que Bhabha (1998, p. 20) denomina de “entre-lugares” que nos levam a compreender os contextos sociais a partir das experiências culturais pertencentes a diversos campos identitários coletivos, forjados na grande maioria por uma cultura dominante da indústria e da globalização, mas, ao mesmo tempo, a produção de novos territórios que

[...] apesar de histórias comuns de privação e discriminação, o intercâmbio de valores, significados e prioridades pode nem sempre ser colaborativo e dialógico, podendo ser profundamente antagônico, conflituoso e até incommensurável.

Em tais lugares, surgem personagens e coreografias criados através do imaginário popular, percebe-se a força da expressão corporal latente nos corpos, seja na “cintura de mola” que seduz o olhar do público, seja na “quebradeira” que leva os corpos ao frenesi, ou mesmo no “embalo” do reggae.

Através dessas danças, os participantes expressam os seus mais íntimos anseios, saberes corporais e desejos, pois em todos os passos são narradas as histórias de vida. Um olhar mais atento pode ler tais signos e entender que, naquele momento, estão sendo mostradas as biografias de

uma camada da população que traz consigo ainda as marcas do “açote” do colonizador. Naquele instante, o corpo permite a expressão de sensualidade, de troca, de enunciados dramáticos e de certa rebeldia aos padrões de comportamentos. Ele reescreve outras histórias com outros estilos e com outras marcas culturais, seja diante dos ritmos do *reggae*, do *arrocha*² e do *pagodão*.³

Figura 3 - A performance do corpo cobra na dança do *reggae*



Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário (2012).

No território sonoro do *reggae*, encontramos um público significativo, cada corpo em seu estilo e diante do ritmo da música exibe sua performance. Dentre tantos estilos maravilhosos, destacamos um jeito corporal que o dançarino assemelha-se aos movimentos de uma cobra.

- 2 Ritmo musical criado a partir da *seresta*, onde se dança sozinho ou acompanhado. Bailar o *arrocha* se faz com muita sensualidade, pois em determinados momentos os corpos juntos se esfregam.
- 3 Variação do termo *pagode*, que de acordo com Guerreiro (2000) seria uma variação do *samba*, o mesmo compõe a paisagem sonora de Salvador há mais de um século e faz uso de instrumentos percussivos e voz.

Esse “corpo-cobra”, além de demonstrar movimentos corporais circulares, circundantes, sinuosos e espirais, cria uma série de mímicas que se articulam simultaneamente à forma como uma cobra se movimenta, em uma das performances a mão se transforma em um celular, que em protesto é jogado no chão e, em seguida, é pisado. E, com um olhar matreiro, passa a mão sobre o peito no gesto que significa “sujou.” A mímica criada era tão performática que todos que passavam brincavam, curtiam e admiravam. Existia uma interação entre o “corpo-cobra” e o público. Ao perceber a presença da câmera, ele se soltou ainda mais, terminando seu desempenho, dando uma cabeçada na filmadora.

Essa dança mímica possibilita a comunicação através dos gestos, os enunciados corporais criam enredos de um drama social, a ideia de “sujou”, ou seja, “não deu certo”, “vou cair fora” representada pelas mãos do sujeito, revela as formas de expressões criadas pela cultura popular para falar da sua realidade, e, o seu jeito cobra de dançar abre o espaço para um devir-cobra que vai além da aparência dos movimentos da cobra para outras possibilidades de significação cultural que os subalternos utilizam para festejar e se indignar ao mesmo tempo. Portanto, por intermédio de uma rede sonora, emergem os mais sutis movimentos de autotransformação corporal.

Dentre tantas as possibilidades de falar sobre os corpos que dançam o pagode, mulheres e homens diante de um ritmo altamente percussivo, nos restringimos em descrever os movimentos explosivos do corpo. Neste sentido, o enfoque é perceber a expressividade do corpo no embalo da música. Portanto, as incursões aqui apresentadas não são análises mais profundas como se propuseram os autores dos textos: *Piriguetes e putões: representações de gênero nas letras de pagode baiano* de Nascimento, (2008), *Antibaixaria* de Pinho (2011) para o Portal *Geledés – Instituto da Mulher Negra* e *Corporeidade descolonizada: na cadencia do pagode* de Mattos (2012).

É inegável a imbricação entre o ritmo e a letra da música com os movimentos realizados pelos corpos. A impressão que fica a princípio é de que o corpo dá os movimentos que a letra da música pede. Esse corpo salta, gira, balança, esfrega, seduz, pula, faz peripécia, e se for para descer

até o chão, ele desce, se for para “ralar a tcheca no chão”, ele rala, se for para encenar “tapa na cara, mamãe”, ele encena, se for “toma le fica toma le rots”, ele toma le fica. Enfim, uma dramaticidade corporal que une movimento e letra.

Figura 4 - A dança do pagode no território sonoro da festa



Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário (2012).

Uma das cenas que flagramos na imagem acima, foram os movimentos correspondentes à música “Tem mulher que usa ‘p’, tem mulher que usa ‘m’, tem mulher que usa ‘g’ e a outra é ‘gg’ (4x). Essa menina anda com um fio só. Todo enfiado, todo enfiado, todo enfiado [...]” (GAUDENIO, 2009)

Uma combinação de movimentos ligados à sedução, à sexualidade, cuja cena dramática simula o uso da calcinha enfiada na nádega. O short curto com cintura baixa facilita o aparecimento da calcinha que na hora da música deve ficar toda enfiada entre as bandas da nádega. A ação do corpo volta-se para quadril, ele é o centro das atenções, muitos contemplam, outros querem pegar e nesse contexto podemos questionar quais são os enunciados “bundanos” subjacentes nesse movimento?

Não sabemos ao certo se é possível correlacionar a ideia de grotesco utilizada por Bakhtin (1993) com as cenas dramáticas acima, vista e descrita, pois os enunciados corporais e sociais potencializam os aspectos denegridores da mulher. No entanto, a ideia de baixo corporal caracterizado sempre pelo “[...] o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso” (BAKHTIN,

1993, p. 265), ou seja, por uma necessidade exagerada de expressar os movimentos “bundanos” de sexualidade, cujo excesso de expressões corporais são repetidas diante do refrão da música, pode haver uma interlocução entre as situações apresentadas por Bakhtin e a realidade descrita.

Bakhtin (1993, p. 23) utiliza-se também da denominação do baixo corporal “[...] orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz.” O Baixo corporal acionado pelo corpo no pagode utiliza-se de toda uma gestualidade acentuada nos órgãos genitais de mulheres e de homens. Nessa atmosfera, ambos rebolam, às vezes, se tocam, se esfregam, sacodem o quadril, ou como se canta: “empina a bundinha para cima e para o chão.” “sim, sim, sim, sim, não, não, não, não.” Então, os corpos embriagados pela música produzem coreografias que evidenciam a pujança do baixo corporal rebelde aos padrões moralista de conduta social. A protuberância e a exuberância “bundana” seduzem o público na festa, aumentando a participação entre os que dançam e os que contemplam anestesiados as cenas frenéticas e libidinosas do corpo.

O termo “arrocha” serve tanto para designar a dança quanto o ritmo musical que foi criado na Bahia, por volta de 2004, originado ou derivado, quem sabe, da seresta, tendo fortes influências da música “brega” e do estilo romântico de cantar e de dançar. Pode ser dançado sozinho ou em dupla, sendo essa última forma feita com mais sensualidade, pois os passos consistem em colar um corpo no outro, realizando movimentos ondulados e circulares que sobem e descem. O bailado dos corpos é tão junto que cada corpo passa ser uma coisa só. Os corpos se acoplam um no outro de tal forma que fica difícil separá-los.

Através dos acordes produzidos pelos teclados, saxofone e guitarras, as letras das músicas narram o cotidiano das pessoas menos favorecidas, suas histórias, desilusões, romances e dissabores, talvez seja por esse motivo o grande sucesso perante o povo da periferia. As cinturas se ondulam impulsionado por diversos desejos, pois arrochar é mais que dançar e cantar, é soltar suas mazelas, é expressar através do dançar seus sentimentos e lubricidade, sem naquele momento ser recriminado.

Assim, esse movimento dançado é sócio-afetivo, mexe tanto com os corpos, quanto com o imaginário das pessoas. Portanto, arrochar é apertar e amassar aquilo que os corpos fazem uns com os outros, com prazer (ou sofreguidão), de forma leve, suave e, ao mesmo tempo, incisiva e aos olhos do expectador fica a incógnita entre o deleite ou a agonia daqueles que transpiram e se exaurem naquela folia.

Dessa maneira, o bailado da dança emerge um espetacular movimento, tanto musical como visual, no qual sons, suor e coreografias se misturam formando um território que fica praticamente impossível estabelecer uma fronteira física entre os variados corpos na festa.

Podemos pensar no arrocha como uma versão pós-moderna daquelas danças que ritmavam os folguedos negros do passado, como, por exemplo, o lundu, a fofa, a umbigada e o próprio samba. Teria o arrocha movimentos herdados ou ressignificados desses? Por certo que não podemos fazer tal afirmação, haja vista que o contexto histórico é bem diferente. No entanto, os elementos de permissividade e transgressão reaparecem com outras estéticas políticas de poder nos quais afrontam o modelo hegemônico vigente dos bons costumes imposto pela classe dominante.

Dessa forma, as novas possibilidades musicais e corporais formam múltiplas estéticas com forte influência da indústria cultural do entretenimento no sentido de mercantilizar as expressões populares oriundas das camadas menos desfavorecidas. Usam e abusam dessas práticas, apropriam-se, transformam-se em mercadoria para os grandes empresários da música e quando a onda passa, jogam fora, mas seja na Madeireira Brotas,⁴ no domingo à noite, ou na Festa da Conceição da Praia, os subalternos continuam teimosamente dançando arrocha, mesmo arrochado na sua condição social.

Esses ritmos dançantes que os corpos assumem anonimamente e descompromissados formam uma paisagem na festa de múltiplas polirritmias, polifonias e estereótipos que se ligam porque passam dançando entre eles e quebram-se, tendo em vista a escolha que cada corpo faz do seu estilo de dançar. Nesse sentido, podemos pensar que o ato de dançar

4 Local da cidade onde acontece os encontros, para dançar Arrocha na rua Hipódromo S-N.

na Festa da Conceição da Praia transcende o ato de fruição, ele acaba se tornando, mesmo que inconsciente, em uma estratégia de “visibilidade” para as pessoas participarem efetivamente da festa, pois são esses espaços públicos que boa parte da população de baixa renda, teimosamente ocupa para além de festejar, de gritar, de namorar, de se embriagar e de falar para os dominantes que os seus corpos existem e são reveladores de saberes.

O malabarista Siri dos Canecos

Figura 5 - O malabares de Siri dos Canecos



Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário (2012).

Siri dos Canecos, o nome artístico se deu em função da sua arte de confeccionar canecas térmicas com os slogans das principais equipes de futebol e por ter os olhos afastados como se fosse um crustáceo. Ele aproveita o espaço da festa para vender suas canecas, ao mesmo tempo, em que realiza performances com seus malabares.⁵

5 “Antes de tudo, é preciso esclarecer que há uma enorme diversidade de malabares e o número de combinações possíveis para esta prática é infinita e depende exclusivamente do gosto e da habilidade do malabarista. São inúmeros os tipos de materiais e objetos para malabares, dentre eles: as bolinhas, as claves, os aros, o diabo, devil stick, véu ou lenços, etc.” (GONÇALVES, 2006, p. 98)

Sua arte de bailar manuseando o bastão produz movimentos que exploram bastante o espaço. Suas pernas e braços são acionados para o controle do bastão e o corpo não cessa de girar, saltar e equilibrar. Esta

[...] arte, muito cobiçada exatamente pelo excesso de ousadia, é constantemente associada a uma ideia que propõe um mundo às avessas, um mundo ao contrário. Um mundo redondo como o circo. Neste lugar, tudo gira: as pessoas, os objetos. (SOARES, 2001, p. 39)

Dessa maneira, nos deparamos na festa com um sujeito que, ao vender seus produtos, a fim de prover sua subsistência, proporciona aos olhos dos passantes um verdadeiro espetáculo circense, pois, nas suas apresentações, estão presentes diversos elementos estéticos subjacentes à arte do circo e subsequentemente da ginástica, ele dança com o seu bastão, interpretando personagens criadas em seu imaginário, cujo objetivo é atrair os compradores para suas canecas.

Encontramos, pelas ruas, diversos ambulantes fazendo da arte o seu “ganha-pão”, criando estratégias de chamar a atenção do público para a venda de seus produtos. Porém, no caso de Siri, percebe-se toda uma iniciativa de ser reconhecido como artista, pois tanto em suas apresentações como em seu discurso encontramos o “garbo” e a elegância dignos de um menestrel. A venda das canequinhas pode ser até uma necessidade, mas a vontade em manipular o seu bastão e investir-se em seus papéis fantasiosos demonstra facilmente a vibração de se apresentar perante uma plateia.

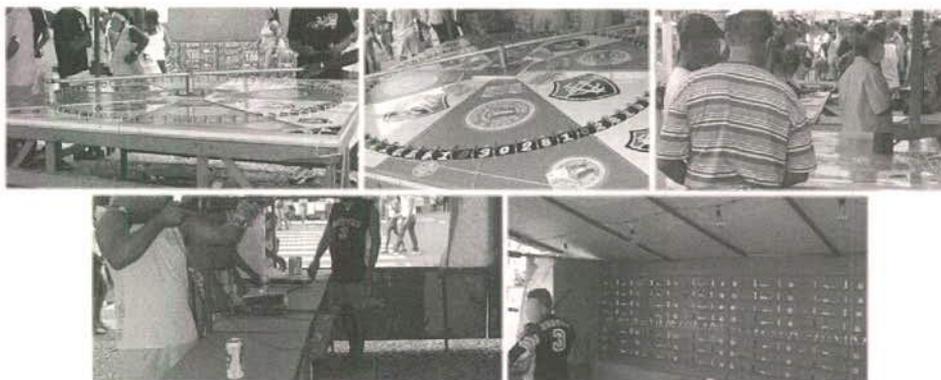
O bastão tem uma dupla utilidade, pois, ao mesmo tempo, serve de instrumento para realizar as cenas espetaculares circenses, como também é o instrumento utilizado por Siri para transportar as suas canecas, portanto, ora utilizado para as apresentações de suas acrobacias (aspecto criativo e cênico), ora suporte para transportar as canecas (aspecto logístico de levar e trazer os canecos).

A arte do mestre Siri dos Canecos é parte de uma “trama” que, em certos momentos, se torna um “espetáculo”, cujo ato de dançar, correr, girar e equilibrar-se em tal espaço pode estar ligado à necessidade simbólica

e material, sobretudo na marcação de elementos constituintes de participação popular não só na festa, mas em todas as manifestações da cultura e da sociedade. Enfim, são enunciadas as marcas e as mensagens dos corpos na sua arte de ganhar um trocado ou simplesmente se divertir.

O jogo de aposta: pode ser...

Figura 6 - Os jogos de apostas



Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário (2012).

O jogo de aposta ocupa um lugar privilegiado em quase todas as festas populares baianas. Uma fascinante prática de jogatina insere-se no contexto cultural da festa. No passado, o jogo de aposta estava associado ao imaginário social de pessoas viciadas, pecadoras, prostituição, luxúria, heresia, usura, roubo, escândalos, bebedeira, violências e muitos outros comportamentos considerados vergonhosos que era desaprovado pela moral burguesa da época.

Certamente, no passado, existia uma variedade maior de modalidades de jogos que com o passar dos anos foram perdendo espaço e força dentro do festejo, talvez por conta do próprio enfraquecimento da Festa de Conceição da Praia. No entanto, mesmo assim, não foram poucas e nem insuficientes as diversas práticas de jogos nesta festa, dentre elas destacamos o tiro ao alvo com espingarda de ar comprimido, a roleta com os times de

futebol (com predominância do Bahia e do Vitória), a pescaria, o bingo e a bola ao gol.

No caso da roleta dos times, os apostadores se apegam ao símbolo do time de coração de tal forma que chegam apostar até os últimos trocados, por fidelidade ao time fruto de sua paixão, apostam até o último quinhão. No futebol de golzinho, eles acreditam na própria habilidade de fazer um gol em uma travezinha sem derrubar as garrafas PET que ficam em frente ao gol como forma de obstáculo, o jogador ganha se conseguir fazer o gol. No tiro ao alvo, a sensação que fica é que o atirador acerta, mas não consegue derrubar, o mesmo acontecendo com a pescaria onde o peixe na maioria das vezes escapa do anzol (ímã).

Tais práticas, além de resistirem ao tempo, promovem formas de encontros que fascinam os apostadores, diante da mesa de aposta, revelando uma situação que beira a excitação, prazer, esperança, obsessão e um certo sentimento de imprevisibilidade e crença. Neste sentido, fazer uma fezinha, seduz e possibilita ao participante se divertir de forma mais arriscada e excitante, entre o ganhar e o perder.

O jogar na festa se constitui em algo atraente ao apostador, existe sempre a esperança de vencer seja na mesa de aposta ou no chão do asfalto. Dessa maneira, percebe-se que as práticas dos jogos estão ligados à malícia, brincadeira e vício.

Tchau... E diga até breve!

Na Conceição da Praia todos esses que acima citamos são protagonistas de uma "trama" que em certos momentos se torna um "espetáculo" não ensaiado de dor e alegria, prazer e angústia, riso e choro, mostrar e esconder... Dessa forma podemos imaginar que o ato de dançar e de jogar em tal espaço pode estar ligado à fruição e, sobretudo, à marcação de espaços constituintes de resistência e participação não só no folguedo, mas em todas as manifestações da cultura e da sociedade.

Dessa forma, as práticas corporais dos atores sociais nos festejos pode ser um momento de "linha de fuga" da realidade sofrida, mas, é ao

mesmo tempo um processo de autoafirmação e de visibilidade frente às condições adversas da vida. Enfim, também momentos de lembrar, recordar, sobretudo, de recriar novos elementos estéticos, políticos e culturais bem diferentes dos modelos impostos pela moral burguesa.

Sendo assim, são nas frações de momentos das microfrições que são enunciadas as marcas dos corpos, cujo prazer de dançar e de se divertir surge naquele instante, seja a partir do som da mala de um automóvel, nas barracas ou em um chafariz público.

Referências

ABREU, Frede. *Festas Populares de Salvador: almanaque 1*. Salvador: OI KABUM! Escola de Arte e Tecnologia de Salvador, [19--].

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1993.

CAYMMI, Dorival. Festa de Rua. Intérprete: Dorival Caymmi. In: *Dorival Caymmi 90 anos: Mar e Terra*. Sony: São Paulo, 2004. 1 CD (ca. 84min.). Faixa 8.

COUTO, Edilece S. *Tempo de Festas: Homenagens a Santa Bárbara, N. S. da Conceição e Sant'Ana em Salvador (1860-1940)*. 2004. 215 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2004. Disponível em: <http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bas/33004048018P5/2004/couto_es_dr_assis.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2013.

_____. *Tempo de Festas: homenagens a Santa Bárbara, N. S. da Conceição e Sant'Ana em Salvador (1860-1940)*. Salvador: EDUFBA, 2010.

ESPINHEIRA, Gey. Carta Aberta ao rei Momo senhor rei dos dias gordos dos carnavais. *Revista Mag*, São Paulo, n. 2, 2006.

FERREIRA, Maria N. Comunicação, resistência e cidadania: as festas populares. *Comunicação e Política*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 61-71, 2006.

FERREIRA, Edson Dias. *Fé e festa nos janeiros da cidade da Bahia: São Salvador*. 2004. 250f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.

GAUDENIO, Santiago. Todo Enfiado. Intérprete: Banda O Troco. In: *O troco*. EMI Music Brasil, 2009. 1 CD (ca. 99min.). Faixa 1.

GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

GONÇALVES, Felipe S. Componente da Ginástica. In: FUGIKAWA, Claudia S. L. Secretaria de Educação do Estado do Paraná (Org.). *Educação Física: Ensino Médio*. Curitiba: SEED-PR, 2006.

MATTOS, Ivanilde G. Corporeidade descolonizada: na cadencia do pagode. *Revista Projeto História*, São Paulo, v. 44. jan./jun., 2012. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6301/9830>>. Acesso em: 11 jul. 2013.

MARTINS, Clemilda; T.; SILVA, C. F. Vou rever a Bahia. Intérprete: Clemilda. In: Clemilda Martins. *A coruja e o bacurau*. Musicolor, 1976. 1 disco sonoro, Lado B, faixa 5.

NASCIMENTO, Clebemilton Gomes do. "Piriguetes e putões": representações de gênero nas letras de pagode baiano. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 8., Florianópolis, 2008. *Anais eletrônicos...* Florianópolis: UFSC, 2008. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST55/Clebemilton_Gomes_do_Nascimento_55.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2013.

OXUM Pandá de Oxum Panda. Intérprete: Afoxé Oxum Panda. In: *Cancioneiro popular*. Recife: Musicolor, 2008.

PROCISSÃO. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Lisboa, 2008. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=prociss%C3%A3o>>. Acesso em: 11 jul. 2013.

PINHO, Osmundo. 'Pagodão': corpo, historicidade e contradição. *Geledés Instituto da Mulher Negra*, São Paulo, 3 dez. 2011. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/em-debate/colunistas/12138-osmundo-pinho-pagodao-corpo-historicidade-e-contradicao>>. Acesso em: 11 jul. 2013.

SOARES, Carmen L. *Imagens da educação no corpo*. Campinas: Autores Associados, 2001.

TAVARES, Odorico. *Bahia: imagens da terra e do povo*. 2. ed. rev. atual. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1951.

_____. *Bahia: imagens da terra e do povo*. 3. ed. rev. atual. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961. 298 p.

TRINDADE-SERRA, Ordep J. *Rumores de festa: o sagrado e o profano na Bahia*. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2009.

VERGER, Pierre. *Lendas africanas dos orixás*. 3. ed. São Paulo: Corrupio, 1997.

Saberes e performances dos corpos no cortejo da Lavagem do Bonfim

Luís Vitor Castro Júnior
Flávio Cardoso dos Santos Júnior
Adriana Priscilla Costa Cavalcanti

De Teodózio faria até aqui: quase três séculos de Festa do Bonfim

O culto, essa homenagem que devemos a Deus, esse dever da criatura para com o seu Criador veio encontrar na terra de Santa Cruz, na Bahia, uma expansão grande e rápida na fervorosa devoção ao Senhor Jesus do Bonfim. (CARVALHO FILHO, 1944, p. 11)

Com 266 anos de história, a devoção ao Senhor do Bonfim, na Bahia, mostra de um jeito bem particular como é possível transformar o sentimento religioso em festa sem deixar se perder o significado da fé. Embora muitos não acreditassem nisso e até vissem a festa como um verdadeiro “bacanal”,¹ com o decorrer do tempo, o povo baiano mostrou que acrescentar

1 Adjetivo usado como sinônimo de blasfêmia, loucura e resquício de paganismo, por “Maximiliano de Habsburgo (naturalista austríaco que visitou a Bahia em 1860)” referindo-se à Lavagem do Bonfim. (COUTO, 2009, p. 4)

o que se pode chamar de “temperinho”² especial da Bahia aos tradicionais e litúrgicos rituais do catolicismo, não retiraria a reverência, o respeito e a devoção ao Santo Padroeiro.

Conforme os estudos de Santana (2009), a história da devoção ao Bonfim em terras soteropolitanas teve início com a partida do navio Setúbal de Salvador para Lisboa, dia 11 de novembro de 1742, comandado pelo capitão de Mar e Guerra Teodózio Rodrigues Faria. Sentindo-se perdidos e achando que jamais conseguiriam escapar do perigo iminente, frente à tempestuosa tormenta que lhes surpreendera, nas proximidades de Rocha de Lisboa, os tripulantes da embarcação dedicaram-se arduamente a tecer preces ao Santo para que salvasse suas vidas, tendo finalmente desembarcado em terra firme no dia 28 de novembro de 1742. Na manhã seguinte, em gratidão ao Senhor do Bonfim por livrá-los da morte, os marinheiros seguiram descalços em procissão até a Igreja de Nosso Senhor da Boa Morte. Mesma intenção teve o capitão Teodózio ao levar a imagem do Santo de sua devoção, adorado e idolatrado, às redondezas de Setúbal, de Lisboa para a Capela de Nossa Senhora da Penha de Itapagipe, na Bahia, cumprindo assim a promessa que havia feito ao Bonfim.³

A imagem de Senhor do Bonfim chegou a Salvador em 1745, quando uma grande e magnífica festa foi realizada para recebê-la. Em meio às celebrações foram criadas a Associação de Devotos do Senhor Jesus do Bonfim, a primeira Mesa Administrativa da Devoção e a Irmandade, que se ocupariam de proteger, divulgar e manter a devoção, além de administrar o patrimônio, organizar e promover as festas de comemoração e adoração ao Senhor Bom Jesus do Bonfim. (SANTANA, 2009)

Cada vez mais luxuosas e cheias de esplendor, as festividades em homenagem ao Santo passaram a atrair consideráveis e crescentes levas de fiéis e romarias a cada ano, o que tornou pequena a Igreja da Penha e fez

2 Termo usado para enfatizar a diversidade cultural baiana e sua ação transformadora sobre aquilo que é engessado pelos rituais católicos, que acaba virando uma grande manifestação que mistura fé com festividade.

3 Termo de Compromisso da Devoção (1792), sob a guarda do Arquivo da Devoção do Bonfim. (SANTANA, 2009, p. 99)

necessária a construção de uma capela própria. (SANTANA, 2009) Assim, foi que, em 24 de junho de 1754, acompanhada por uma “grande e imponente procissão”, a imagem do Senhor do Bonfim foi transferida para Colina do Mont Serrat, em Itapagipe de Baixo, que passou então a se chamar Alto do Bonfim. (CARVALHO FILHO, 1944)

Com o passar dos anos, novos elementos foram sendo incorporados à devoção. O primeiro foi em 1803, com a inclusão do ciclo de orações ao Santo (as novenas) (SANTANA, 2009) que acontecia durante os nove dias que antecediam o início das comemorações (num domingo). Associadas, vieram as “músicas de barbeiro”, que eram entoadas na porta da capela, antes e após as novenas. Elas eram compostas por um grupo de negros que também ganhavam a vida trabalhando como barbeiros, tirando dentes, praticando “sangrias”, aplicando “sanguessugas e ventosas sarjadas.” (CARVALHO FILHO, 1944, p. 18-95)

Já que antes não havia data fixa para o festejo, outro fato importante, ocorrido em 1804, refere-se à autorização concedida pelo papa Pio VII para que as celebrações de devoção ao Senhor do Bonfim fossem realizadas sempre em janeiro, no segundo domingo após a Epifania, Festa dos Reis Magos. (CARVALHO FILHO, 1944)

A partir dos registros de Santana (2009), percebe-se que, nesse período, o número de devotos dá um novo salto, fazendo notória a necessidade de ampliação da capela e sua elevação à condição de Igreja. Dentre os devotos, havia negros libertos, indivíduos pertencentes às famílias abastadas da sociedade soteropolitana e negros escravos que acompanhavam essas famílias.

Segundo Ott (1979, p. 45), durante o período da reforma, em 1807, os devotos passaram a levar como lembrança do santuário do Bonfim as medidas, “tocadas na imagem milagrosa do Senhor do Bonfim.” Elas foram criadas com o intuito de arrecadar mais fundos para igreja e ganharam esse nome por referenciar “a medida do comprimento do braço esquerdo da imagem do Senhor do Bonfim – distância entre a mão e o coração” do Santo. (SANTANA, 2009, p. 139)

Eram feitas de pano e exibiam estampas feitas por pintores profissionais. (OTT, 1979) Os fiéis usavam-nas no pescoço para pendurar medalhas e pingentes de santinhos. (SANTANA, 2009) Em nossos dias são multicoloridas, feitas de material sintético, usadas amarradas ao braço e conhecidas como fitinhas do Bonfim. Estas também são encontradas no gradeado frontal do templo, “amarradas pelos devotos com milhares de pedidos.” (ABREU, 19-- , p. 32)

Figura 1 - A igreja e as fitas *in close*



Fonte: Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário, nos anos 2010, 2011 e 2012.

Com as modificações que acompanharam a elevação da capela à Igreja, mais exatamente em 1811, passou-se a organizar a “feira no Largo” (SANTANA, 2009, p. 140), que segundo Carvalho Filho (1944, p. 98) era constituída de barracas enfeitadas – umas, chamadas de “feiras”, comercializavam brinquedos; outras, conhecidas como “botequins”, vendiam comidas e bebidas.

Outro elemento que aos poucos veio sendo incorporado à festa, na década de 1930 do século XIX, foi a Lavagem da Igreja. De acordo com as pesquisas desenvolvidas por Santana (2009), esse ritual era inicialmente realizado por algumas pessoas que moravam nas proximidades da igreja e fazia parte de uma tradição antiga, oriunda de Portugal, que chegou ao Brasil por intermédio das Irmandades. O ato de lavar as imagens e o

chão tinha o intuito de deixar a “casa” limpa para os festejos de Senhor do Bonfim. Posteriormente, a prática foi reproduzida por outras pessoas, como forma de agradecimento por graças alcançadas, até que acabou por se tornar uma “manifestação de multidões”, o que incluíaromeiros negros, principalmente, que logo a associaram aos rituais africanos em devoção ao Oxalá.⁴

Segundo o que relata Couto (2009), porém, tal tradição teria surgido pela iniciativa de um soldado português que morava em Salvador e ao retornar vivo da guerra do Paraguai pôs-se a lavar a igreja por gratidão e em cumprimento à promessa que havia feito ao Senhor do Bonfim. A iniciativa que a princípio atraiu um pequeno grupo que passava pelo lugar, na verdade dava impulso a algo do que se pode dizer que se tornou “um costume que ficou guardado na consciência dos baianos.” (COUTO, 2009, p. 2)

Oxalá – Babá Oké – O pai das colinas

Bahia, terra de todos os santos, magia de encantos, é bênção de pai Oxalá, voa pomba da paz, onde o rei dos orixás, se irradia, com o toque do ajarim, baianas e águas claras, pra lavagem do Bonfim, são águas de Oxalá. (VANDRO; SILVA; GAGUINHO, 1996)

Retornando aos estudos de Santana (2009), nota-se que a mola propulsora do chamado “sincretismo” afro-católico brasileiro foi o fato de, proibidos por seus senhores de cultuar os deuses de sua terra natal, os escravos negros acabarem buscando uma relação entre Oxalá e a devoção ao Senhor do Bonfim para reviverem suas tradições. Algo que não foi muito difícil, visto que na mitologia yorubá, Oxalá é o filho de Olorum que é consi-

4 “Oxalá, identificado com O Senhor do Bonfim, e mais raramente com o Divino Espírito Santo, recebe – como entre os católicos da Bahia – as homenagens que se deveriam prestar a Olórún. Chamam-no Orixá Babá, santo-pai, e Babá ôkê, pai da colina – a colina do Bonfim [...] É considerado o pai de todos os orixás e, portanto, avô dos mortais [...]” (CARNEIRO, 1986, 64)

derado uma entidade superior – de maneira simbólica, semelhante a Deus. Portanto, a figura de Jesus Cristo, filho de Deus, teria correspondência com a figura de Oxalá, filho de Olorum. (SANTOS, 2006)

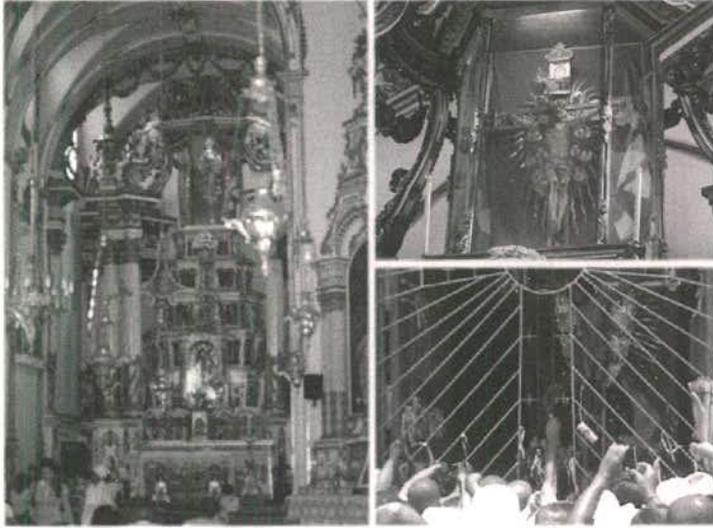
Outra “similaridade” entre as duas entidades, embora ainda faltem elementos que ratifiquem a questão, diria respeito à “[...] adoção da sexta-feira como dia de Oxalá – ao Senhor do Bonfim –, e o branco como seu símbolo.” (FERREIRA, E., 2004, p. 92) Sabe-se que na religião africana cada dia da semana é consagrado a um Orixá,⁵ sendo a sexta-feira dedicada a Oxalá. (QUERINO, 2010) Já o uso da cor branca para representá-lo é devido ao fato de ser este o maior representante dos orixás fun-fun, ou seja, “orixás do branco”; aqueles que possuem o poder da criação. Segundo o mito da criação do mundo, coube a Oxalá a responsabilidade de criar a humanidade e todos os seres naturais e sobrenaturais, utilizando-se da bolsa dada por Olorum que possuía “o sopro da existência” – ar e respiração – que pertenciam “ao domínio do branco.” (SANTOS, 2006, p. 8-9)

Tais práticas, no entanto, podem ter sido estabelecidas por um determinado grupo de escravos – também trazidos para o Brasil – constituído de negros islamizados, mulçumanos cujos hábitos de vestir branco e de guardar a sexta-feira como dia santo acabaram sendo agregados aos cultos do candomblé. Portanto, pode-se dizer que existe ligação entre ambas as entidades e ela fica ainda mais evidente quando se percebe as comemorações da Sexta-feira Santa, coincidindo com o dia em que Oxalá, o Orixá do branco, é reverenciado – essas comemorações remetem ao “momento da crucificação de Jesus Cristo” (FERREIRA, E., 2004, p. 92), que é representado por Nosso Senhor do Bonfim.

Além disso, é também semelhante ao ritual africano, de prestar culto a Oxalá em colinas com o intuito de agradá-lo e agradecer-lo por um pedido alcançado, o ato baiano de subir a colina para pagar promessas e agradecer ao Senhor do Bonfim. (SANTOS, 2006; SANTANA, 2009)

5 “[...] são, em geral, personagens evemerizados, que representam as forças elementares da natureza [...]” (CARNEIRO, 1986, p. 65)

Figura 2 - Figura de Nosso Senhor do Bonfim



Fonte: Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário, nos anos 2010, 2011 e 2012.

Referente à lavagem da Igreja do Senhor do Bonfim, relata-se ainda que é associada aos “ritos lustrais” que acontecem na festa das “Águas de Oxalá”, na qual um dos mitos de Oxalá é revivido anualmente”.⁶ (SANTOS, 2006, p. 9) Essa prática carrega em si a significação de renovo, renascimento, purificação, assim como a água de cheiro (mistura de água e plantas aromáticas) trazida nas jarras pelas baianas e usada para limpar, purificar, renovar não só o adro e as escadarias da igreja, mas também todos aqueles que se deixam lavar por ela.

Deve-se reconhecer que os negros eram realmente astutos e que dessa forma burlavam a vigilância e mantinham suas tradições, materializando em Bonfim sua divindade.

6. Entende-se que esse mito estaria relacionado “[...] a limpeza geral no reino de Oxalá para comemorar a sua volta depois de 7 anos ausente, por estar preso no reino de Xangô, a quem fora visitar, sem que ele soubesse da sua injusta prisão.” (NUNES, 2000, p. 128)

O “rito” da lavagem

Quando o sol mal vai surgindo, para o Bonfim vai seguindo, muita gente a carregar, vasilhas em profusão, para, em grande adoração, o templo inteiro lavar! (COSTA, 1953, p. 161-171)

Sabe-se que, no começo, a água usada para a lavagem provinha de uma fonte natural da Colina do Bonfim (lugar onde foi construída a igreja), mas depois passou a vir da cidade. (SANTANA, 2009) A Colina, porém, ficava numa região de veraneio, conhecida como arrabalde, que além de longe da cidade era de acesso muito difícil e isso obrigava o povo a seguir por via marítima – aos devotos que não tinham dinheiro para a condução, restava deslocar-se por terra, em romaria. Embora impondo às pessoas a necessidade de chegarem com antecedência para a devida organização dos muitos preparativos do festejo (iluminação, água, limpeza etc.), essa distância e suas dificuldades eram consideradas pelos fiéis como um ato de penitência e reverência ao Santo. (FERREIRA, E., 2004; SANTANA, 2009)

Assim, foi com muita fé que, para participar da lavagem na quinta, o povo passou a chegar ao local na quarta-feira – trazendo consigo vassouras, potes, moringues e outras vasilhas. (QUERINO, 2010) Os escravos também ajudavam na realização desses trabalhos, contribuindo para “com o espírito festivo dado à comemoração – devoção – ao santo.” (FERREIRA, E., 2004, p. 92)

Aos poucos, o acesso à Colina do Bonfim foi sendo melhorado e adequado a outros meios de transporte – como “cadeiras de arruar, carroças e o lombo de animais.” (FERREIRA, E. 2004, p. 93) Presenças como a dos aguadeiros,⁷ que em carroças barulhentas levavam suas esposas para vender quitutes na festa, e dos músicos de barbeiro, que acompanhavam o

7 Grupo composto em sua maioria por “homens negros, livres ou escravos de ganho[...]”. Entende-se que, no período dos festejos, encontravam-se “[...] uniformizados de branco, avental encarnado, com desenhos bizarros, chapéu de palha, com fitas, animais [...]” (QUERINO, 2010, 264) Além disso, entende-se também que eram os responsáveis por levar os potes de água para proceder à lavagem na Igreja do Bonfim.

cortejo com muita música, acabaram dando forma a um ritual que envolvia toda a cidade. (MARQUES, 1920 apud SANTANA, 2009)

Segundo Carvalho Filho (1944), na quinta-feira, a lavagem da igreja era iniciada às dez horas da manhã e encerrada entre o meio-dia e uma da tarde. Nesse tempo, enquanto uns “se entregavam ao serviço da lavagem”, outros cantavam “chulas e caçonetas-acompanhados de violão” (QUERINO, 2010, p. 264) na lateral da igreja. No final, o largo já se encontrava tomado por uma “folia descomunal” – ao som das músicas de barbeiro – à qual se juntava o grupo de escravos da Chapadista D. Raymunda Porcina de Jesus. (CARVALHO FILHO, 1944, p. 105)

Segundo os registros feitos por Santana (2009), os grupos tocavam instrumentos dos mais variados, dentre os quais trombetas, trompas, cornetas, clarinetas, flautas, rabecas, violões, violas, bumbos, tambores e triângulos, apresentando-se como “orquestras” alegres e barulhentas, a convidar as pessoas para dançar e descontraírem-se, formando, assim, uma grande algazarra.

Além da música alegre e festiva, o largo era bastante enfeitado, repleto de bandeirolas coloridas. As inúmeras barracas ficavam cheias de crianças, atraídas por brinquedos de todo tipo, e os botequins, abarrotados de comida e de bebida. (QUERINO, 2010) Dessa forma, a festa tomou tão grande dimensão que fugiu ao controle do clero – não era difícil ver, ao longo do largo e até nas dependências internas da Igreja, mulheres com o colo à mostra e homens sem camisa. (MARQUES, 1920 apud SANTANA, 2009) Na verdade, no entender das autoridades eclesiásticas, a festa tomou rumos que a transformaram num verdadeiro bacanal.

Diante de tais fatos, em meados do século XIX, a direção da Devoção passou a se preocupar em acabar com a lavagem, apesar de ser bastante concorrida e mesmo de fazer parte do rito de aberturado circuito de comemorações e homenagens ao Senhor do Bonfim. A forte pressão exercida pela Arquidiocese, durante todo o ano de 1889, fez surtir seus efeitos em dezembro, quando o Arcebispo da Bahia, Dom Luís Antonio dos Santos, acabou por proibir definitivamente que o povo lavasse a Igreja. (SANTANA, 2009)

Para isso, segundo Felix (1982, p. 23), foi assinada uma portaria cujo cumprimento houve de contar com a ajuda da Guarda Cívica “que apreendeu vassouras, moringas, potes de barro, cavaquinhos, violões e sanfonas” daqueles que chegaram para realizar o ritual do dia 17 de janeiro de 1890, o que também informa Edson Ferreira (2004).

A partir daí, a comemoração passou a não ter mais o mesmo público dantes, e a festa do sábado caiu em “desuso.” Em contrapartida, a Segunda-feira do Bonfim – ou Segunda-feira da Ribeira – que acontecia na Ribeira, na Península de Itapagipe, ganhou mais fôlego. Seu intuito era esticar os festejos de domingo. Não havia celebrações religiosas, mas era cheia de pessoas ansiosas por diversão. (SANTANA, 2009)

Os estudos de Santana (2009) apontam ainda que a proibição da lavagem pelo clero acabou incentivando à realização do ritual conforme os ritos do candomblé. Aos poucos, a ação da igreja foi sendo burlada – saindo do Cais do Ouro até a Colina do Bonfim, a romaria estendia-se por onde ocorria o que passou a ser denominada “procissão da água.” (SANTANA, 2009, p. 204) Em 1911, a tradicional lavagem aconteceu, mas restrita ao adro da igreja. Mesmo assim, segundo Edson Ferreira (2004, p. 94), no final dos anos vinte, ainda era mencionada de “maneira depreciativa.”

Com o passar do tempo, as novenas voltaram a ser concorridas e animadas; os ternos e ranchos passaram a embelezar e alegrar a festa na noite de sábado e madrugada de domingo; as bandas nos coretos, as várias barracas e as quermesses passaram a marcar presença. A festa era encerrada com a queima de fogos de artifício. Na segunda-feira, a rua repleta de pessoas e carros proporcionava um lindo desfile. Consolidava-se, assim, a abertura oficial do Carnaval; era a Segunda-feira do Bonfim. (DIÁRIO DA BAHIA, 1925 apud SANTANA, 2009)

Embutida nesses festejos estava “[...] a participação maciça dos adeptos da religião do candomblé.” (GUIMARÃES, 1994 apud SANTANA, 2009, p. 209) Na tentativa de modificar o perfil dos participantes, mudou-se o dia da lavagem para sexta-feira, conforme Carvalho Filho (1944), quando passou a ser realizada por alguns devotos e a portas fechadas. Mas tal rito que persistia em existir, finalmente, em 1934, encontrou o apoio da Pre-

feitura Municipal de Salvador que “[...] se interessa em preservar a festa do Bonfim”, fornecendo o “[...] carro-bomba para a limpeza da igreja [...].” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1934 apud SANTANA, 2009, p. 212) No período, houve também a formação de um cortejo que saía do cais do Ouro.

Com a chegada dos Redentoristas⁸ em Salvador, comandados por Frei Paulo, passou-se a armar, no adro da Igreja, dois palanques, que eram enfeitados com cortinas de veludo extremamente trabalhadas. Um palanque era “para Ternos e Ranchos, outro para a orquestra”. (FELIX, 1982, p. 24) Disponibilizava-se muito vinho e aguardente para que os músicos se servissem à vontade. Nota-se que embora não apreciassem as “expressões religiosas populares”, os Redentoristas contribuíram para a manifestação destas, sendo até considerados pelos jornais locais como os “restauradores da lavagem.” (SANTANA, 2009, p. 213-214)

Figura 3 - Concentração de fiéis em frente à Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia



Fonte: Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário, nos anos 2010, 2011 e 2012.

8 “[...] pertenciam à Associação religiosa Operosos Filhos de Santo Affonso Maria Ligout, que tinha como base a oração e seguia os princípios da igreja católica romana.” (GUIMARÃES, 1994 apud SANTANA, 2009, p. 224)

Em 1937, a Igreja da Conceição da Praia passou a ser o local de concentração daqueles que, segundo Tavares (19--), faziam parte do cortejo: aguadeiros; baianas enfeitadas com seus "balangandãs" e com sua beleza estonteante realçada pelos lindos vestidos rendados e com magníficos bordados; negras baianas, em sua maioria mães de santo, levando consigo as jarras com água de cheiro; além de carroças enfeitadas, puxadas pelos burrinhos, bem como os baleiros e suas cantorias de samba e de canções dos terreiros; vassoureiros, devotos e curiosos, dando início, assim, à caminhada em devoção ao Senhor do Bonfim, que ia até a Colina Sagrada. A festa só terminava oficialmente pelas entidades religiosas no domingo, mas para o povo prosseguia com o famoso carnaval da Ribeira.

Contudo, a Lavagem do Bonfim ainda sofreria repressões, ficando limitada apenas às escadarias e ao adro da igreja, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, por conta da presença dos integrantes do candomblé que, segundo os eclesiásticos, caracterizavam-na profana. (FELIX, 1982) Somente a partir dos anos 1950, a repressão e as críticas contra "os ritos lustrais" da quinta-feira foram transformadas "[...] em expectativa de promoção turística local: um evento." (FERREIRA, E., 2004, p. 95) Dessa forma, verifica-se a imposição de uma nova condição às festas populares, evidenciando o consumo e colocando suas manifestações como meras alegorias folclóricas, aparentemente destituídas de caráter sagrado, em prol da indústria do turismo. Junte-se a isso, o desenvolvimento da parte urbana de Salvador, a ampliação do volume de carros e a água encanada chegando à maioria dos lares e estabelecimento comerciais: ficou marcadamente perceptível a diminuição de carroceiros e o desaparecimento de figuras como os aguadeiros. (FERREIRA, E., 2004)

Em 1980, a presença do trio elétrico acrescentou à festa as características de uma preliminar carnavalesca, o que perdurou por quase vinte anos, até 1998, quando a ameaça sobre a vitalidade do festejo, causou sua retirada. A fim de evitar que a festa fosse esvaziada e, ao mesmo tempo, compensar as perdas financeiras causadas com a proibição dos trios no trajeto da Colina Sagrada, autoridades e entidades ligadas ao festejo concentraram-se em criar eventos com controle de acesso nas imediações

dos locais do cortejo e em chamar a atenção do povo para a importância da caminhada – assim nasceu o slogan “quem tem fé vai a pé”, que fez o povo comparecer em massa aos festejos. (FERREIRA, E., 2004)

O cortejo em trânsito e as expressões artísticas do corpo

Hoje, o cortejo percorre cerca de 6,5 Km, saindo da frente da Igreja da Conceição da Praia, e vai até a Colina Sagrada. (SANTOS 2006) Dele participam, em média, um milhão de pessoas: além de suas tradicionais baianas, turistas, vassoureiros, artistas populares e devotos; a população baiana em geral, exibindo corpos que denotam imensa variedade de expressões, rostos, sorrisos, brincadeiras irreverentes e fé.

Em tempos atuais (2010/2012), é possível perceber uma multiplicidade de corpos encenando estéticas, performances e saberes nas ruas, na porta dos bares e nos embalos do cortejo, talvez não como dantes, mas ainda demonstrando que “quem tem fé vai a pé”, ou de cadeira de rodas, de joelho, de bicicleta, de carroça, de jegue, de guarda-chuva e até com frevo no pé – todo jeito, enfim, é válido para render graças ao Oxalá e ao Senhor do Bonfim.

Há também os turistas que “caem” no samba, as mulheres que tocam tambores, os mascarados, os jovens que requebram ao som dos pagodes propagados pelos alto-falantes dos automóveis, os bêbados e catadores de latinhas com suas coreografias, a dança/luta das rodas de capoeira e o equilíbrio dos vendedores ambulantes com suas bacias e caixas de isopor na cabeça.

Todos esses são protagonistas de uma “trama” que, em certos momentos, vira “espetáculo” não ensaiado (drama ou comédia, quem sabe?), de dor e alegria, prazer e angústia, riso e choro, entre tantas outras situações. Dessa forma, é comum considerar-se que o ato de festejarem e de cantarem tais espaços possa estar ligado à religiosidade, à festividade e, sobretudo, à fruição dos corpos cujos desejos criados na festa instituem novos territórios de reprodução e resistência cultural.

O cortejo é um movimento de passagem dos corterritórios, mas são constantemente desterritorializados (DELEUZE, 1992), num movimento em que a produção estética e performática (peculiar e singular) propaga-se através da multiplicidade de cores, cheiros, expressões, formas, gestos e movimentos também encontrados na culinária dos tabuleiros e nas barracas com seus quitutes, nas caras e caretas, no samba “duro” do recôncavo, nos artistas populares que encenam sua arte, seja pela devoção ou pelo sustento, e até mesmo na grande massa que assume de forma descompromissada o papel anônimo e que acaba formando outra paisagem na festa. Todos juntos criam e recriam no vasto espaço da festa múltiplas polirritmias, polifonias e estereótipos que serão expostos a seguir, nos diversos *clicks* de nossas lentes:

Click 1 - A ala das baianas: para além da tradição?

A ala das baianas sempre foi um elemento marcante no cortejo, pois formava o tradicional “tapete branco.” Elas davam a “benção” aos devotos e curiosos, banhando-os com a água de cheiro que faziam para Oxalá. Era costume levar os jarros de barro na cabeça, dançando, cantando e espalhando “axé.” A ala detinha potência no que diz respeito à coletividade e quantidade de baianas, pois acabava estreitando e reforçando as relações comunitárias, especialmente entre as baianas mais velhas e as mais novas.

Entretanto, é possível perceber que, nos últimos três anos, a grande ala das baianas veio se fragmentando em “microalas” organizadas sem função de partidos políticos e agremiações outras que compõem um novo panorama do cortejo – principalmente os primeiros, que fazem do espaço da festa uma vitrine importante e de grande visibilidade para a propaganda política partidária. Isso acontece em virtude da concentração de possíveis eleitores e da visibilidade midiática que o cortejo gera, fornecendo informação para todo o mundo através dos diversos veículos de comunicação ali presentes.

Para Santos, a ala das baianas e do afoxé Filhos de Gandhi aparecem como os dois maiores representante do branco.

A ala das baianas e o afoxé dos filhos de Ghandy aparecem como os dois maiores representantes do branco, em termos de simbolismo religioso e em termos de estética respectivamente. Ambos possuem ligações com o universo das religiões afro-brasileiras, no caso específico dos Filhos de Ghandy, grande parte do reconhecimento público decorre da apropriação que o grupo faz dos símbolos e das práticas do candomblé, sem esquecer que muitos dos seus integrantes estão vinculados a esta religião. Este vínculo é afirmado, sobretudo, através dos rituais propiciatórios que se dão no momento da saída do afoxé, a exemplo das oferendas direcionadas a Exu e a Oxalá no dia da lavagem, que se tornou uma das imagens mais espetaculares da festa. (SANTOS, 2005, p. 180)

Figura 4 - As Baianas durante o cortejo do Bonfim



Fonte: Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário, nos anos 2010, 2011 e 2012.

Click 2 - A arte do corpo em equilibrar: entre a devoção e o trabalho

Importante elemento corporal, o equilíbrio reúne um conjunto de habilidades motoras, abrangendo o controle postural e locomotor do sujeito. Na festa, a tarefa de equilibrar é representada na baiana – pela força da fé que a faz cumprir todo o ritual a pé – e no trabalhador – cujo corpo promove uma extraordinária performance para prover o sustento, conforme Figura 5.

Figura 5 - A arte do corpo em equilibrar



Fonte: Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário, nos anos 2010, 2011 e 2012.

De certa maneira, o peso do trabalho é diluído pela arte do brincar, do dançar através das rimas e “cantarolas” em alta voz no imenso barulho da festa. O corpo de labuta, como chama Abreu (2005) ao se referir às estratégias criadas pelos negros como “rito de amaciamento do peso”, é resultado de formas combinatórias diversas entre música, dança e esforço físico para diminuir o peso do trabalho. Na Figura 5, o vendedor de cana, bem como a baiana, ao equilibrar a jarra na cabeça, pode servir de exemplo desse “rito de amaciamento do peso.”

Deve-se ressaltar aqui a relação entre o equilibrar para a devoção e o equilibrar na devoção. Nesse sentido, enquanto a baiana enfrenta o desafio de levar o jarro na cabeça, como forma de devoção ao Oxalá, o trabalhador tira proveito desse espaço festa-devoção para conseguir incrementar sua renda e seu sustento. No entanto, as duas situações potencializam aquilo que Certeau (1994) chamou de “arte de fazer”.

O ato de equilibrar o jarro e a bacia de cana expressa os saberes do corpo, que são mobilizados instantaneamente, quando da realização de tarefas como andar dançando na multidão, correr gingando entre os espaços “vazios”, frear bruscamente para não se bater, descansar sem arriar a bacia, beber água sem parar, abençoar sem hesitar – enfim, uma gama de ações que podem ser associadas à experiência de um alpinista em escalada, conforme Serres (2004) ao dizer que

[...] neste momento todo corpo se une, dos pés ao crânio: cabeça e ventre, musculosos e sexo, dorso e nádegas, suor e presença de espírito, emoção, atenção e coragem, lentidão e perseverança, os cinco sentidos reunidos pelo sentimento do movimento. (SERRES, 2004, p. 17)

Click 3 - Os saberes do corpo na arte de tocar dançando: os malabares com os tambores

Observando a banda Didá⁹ embalar os corpos através de seus tambores, durante a festa, pode-se perceber a batida contagiante do samba-reggae convidando a multidão para dançar. O movimento musical que ficou conhecido como samba-reggae tem como um dos precursores o mestre Neguinho do Samba. Com ele, nasceram muitas das bandas percussivas cujas performances corporais acabam por configurar o cenário plástico da festa.

Tal ritmo, segundo Guerreiro (2012, p. 2):

[...] é um estilo percussivo que se caracteriza, em termos conceituais, pela apologia do negro e, em termos musicais, pela recriação de sonoridades afro-americanas. A nova rítmica foi elaborada a partir do diálogo entre instrumentos de percussão e dos vocais. Diferentemente do reggae, que é feito a partir de instrumentos harmônicos como a guitarra e um baixo que se impõe, o samba-reggae encontra em tambores como surdos, taróis e repiques, a sua forma privilegiada de expressão. Nos blocos afros, o samba-reggae foi concebido tendo como elementos de base: uma banda (ou bateria) formada por vários tipos de tambores, onde cada executante realça seu instrumento; a coreografia dos percussionistas; os temas das canções que mergulham no universo da comunidade; e as danças permanentemente inventadas, que desenharam sua corporalidade.

9 Criada pelo saudoso mestre Neguinho do Samba. Trata-se de uma banda percussiva formada exclusivamente por mulheres.

A estética visual produzida pelo desfilar do grupo ao som do samba-reggae inebria e produz um espetáculo aos olhos dos passantes e espectadores do cortejo. O ritmo "contamina" os indivíduos sinestesticamente com sua batida segura e compassada, e os dançarinos músicos com suas coreografias e malabarismos encantam o público, formando um cenário estético de vasta plasticidade gestual.

Figura 6 - O tocar dançando com os tambores



Fonte: Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário, nos anos 2010, 2011 e 2012.

As danças inventadas pelos percussionistas produzem gestos que expressam performances da arte de tocar dançando e dançar tocando. São os saberes corporais, que favorecem a criação de movimentos nos quais o instrumento percussivo torna-se extensão do percussionista e, juntos, instrumento e percussionista constituem-se numa coisa só. (SERRA, 2010) A habilidade do corpo de tocar dançando realça a harmonia entre o corpo, o ritmo e o instrumento, produzindo uma dimensão estética corporal que, de acordo com Espinheira (2010, p. 6):

"[...] tal como vem sendo feito através da música, especialmente através dos tambores, cujo toque evoca a dimensão 'tátil', aquela que requer a proximidade, o tocar, típica das culturas de proximidade, 'epidérmicas', em que

os corpos se encontram, se tocam e são, eles próprios, signos da comunicação social”.

Portanto, na passagem da Banda Didá, é possível encontrar uma boa ilustração dos enunciados estéticos do ato de tocar que está subjacente ao ato de dançar, uma atividade interligada, híbrida, na qual entra em cena o espetáculo do corpo tocador dançante. Esse corpo é um instrumento de comunicação social, como lembra Espinheira (2010), que se utiliza do tambor e da dança como dispositivos expressivos para a produção de movimentos emblemáticos, hoje divulgados no mundo todo pelos meios de comunicação.

Ao se comparar o que se vê no campo de investigação, exposto nas imagens acima, com as estéticas corporais consideradas peculiares ao samba-reggae, a partir das bandas Olodum e Didá, tomando como referência a pesquisa de Serra (2010), nota-se a presença de várias estéticas. Por exemplo:

- O movimento denominado Style Jackson, protagonizado por Bira Jackson no clipe *They don't care about us*, de Michel Jackson, em que o percussionista lança o tambor para cima e equilibra-o com uma das mãos, ao mesmo tempo, que, com a outra mão, segura a baqueta – sem perder a batida nem o ritmo, conforme a Figura 6. Esse movimento singular foi criado por Bira Jackson. (SERRA, 2010)

A estética “helicóptero humano” – criada por Grande, no Olodum. Nela, o percussionista faz um giro de trezentos e sessenta graus com o tambor (surdo) em umas das mãos, enquanto mantém a batida com a outra mão. Segundo seu criador, esse movimento surgiu a partir dos ensaios com o mestre Neguinho do Samba:

[...] eu comecei a rodar, fiquei tonto, aí Neguinho do Samba, faça de novo que tá bonito, e aí pronto, eu mandei ver [...] essa coisa de rodar instrumento é um helicóptero humano que eu inventei aqui, aí ficou helicóptero. Mas

eu criei no largo do Pelourinho em 1994. (GRANDE apud SERRA, 2010, p. 72)

- Os malabares dos tambores – a prática consiste em rodar dois tambores (surdos), um em cada mão, sobre o corpo. Os percussionistas fazem malabarismo com os tambores e com as baquetas, apropriando-se de uma estética circense que potencializa a forma saltimbanco de tocar. (SERRA, 2010)

Enfim, todos os movimentos criados pelos percussionistas do *samba-reggae* estão presentes nas apresentações dos novos grupos que participam do cortejo do Bonfim. Reside aí um saber corporal que traduz a diáspora africana na Bahia em novas formas; formas provindas dos movimentos de resistência cultural afro-baiana. Se, às gerações anteriores, pôr a mão no couro do instrumento e curvar a coluna para dançar já custou muito caro, atualmente, além de constituir-se num valioso instrumento de educação para os projetos institucionais dos blocos afros, a estripulia oferece um espetáculo estético que amplia as dimensões artísticas da festa.

Click 4 - Entre caras e caretas

Diversas são as personalidades que se apresentam à festa. O imaginário popular é bastante aguçado e muitos são os personagens e estereótipos instituídos e criados a partir dele. Fantasiar-se de careta é uma tradição europeia na qual o anonimato dos mascarados dava aos bailes de salão um ar de mistério e sedução. (FERREIRA, F., 2004) Com o passar do tempo, as caretas tornaram-se figuras tradicionais nos carnavais e demais festas de rua.

Vestir-se de careta, criar um personagem ou simplesmente vestir branco, muitas vezes, é uma estratégia para poder participar do evento de forma mais efetiva. Ser o presidente do Sindicato dos Cornos, por exemplo, é algo hilário e cômico, chegando a ser um atrativo, algo que “arranca” sorrisos, provoca um verdadeiro rebuliço entre aqueles que passam. Na folia, a rua passa a ser o palco no qual o corpo-corno perde a dimensão cotidiana do

pejorativo, do humilhante ou do até inconcebível numa sociedade machista, transformando a festa em uma verdadeira comédia. Sobre esse aspecto cômico na festa Bakhtin (1999, p. 10) diz:

Ele não é uma reação individual diante de um ou outro fato 'cômico' isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo [...] todos riem, o riso é 'geral'; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas, o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre, cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.

Figura 7 - As caras e caretas no cortejo do Bonfim



Fonte: Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário, nos anos 2010, 2011 e 2012.

Dessa maneira, os momentos de riso e de alegria, repletos de pantomima, são ricos de improvisação, o que gera a possibilidade de zombar, de perturbar a ordem vigente. Tudo isso acaba estabelecendo um novo cenário na festa, onde os menos favorecidos ganham espaço para experimentar seus saberes, suas brincadeiras e suas fantasias, dando-lhes visibilidade, e criam táticas de sobrevivência e resistência cultural. (CERTEAU, 1994) Eles

aproveitam essas ocasiões para zombar do poder hegemônico do Estado e utilizam a própria cara, para servir de careta, dar língua a todas as agruras da vida cotidiana.

Além do corpo-corno, a Figura 7, flagra a cara que faz careta, o sujeito que brinca com o outro, usando o próprio rosto e a boca de poucos dentes, mostrando de forma cômica o “ser banguelo” em um país considerado desdentado.¹⁰ Todas essas feições do rosto geram momentos de muita cumplicidade entre a cara careta e seu público, mesmo em uma sociedade que exclui e discrimina aqueles que estão fora de seus padrões de beleza. A cara desdentada teimosamente coloca suas expressões de vivacidade, ludicidade e alteridade.

Enfim, essas performances brincantes e cênicas do corpo-corno, da cara careta e das fantasias de careta representam uma imagem grotesca do corpo (BAKHTIN, 1999), apropriado pela ambivalência de um riso cômico, mas também irônico, sarcástico e jocoso, cujo efeito estético representante um ciclo renovador de experiências festivas do que um registro degradante.

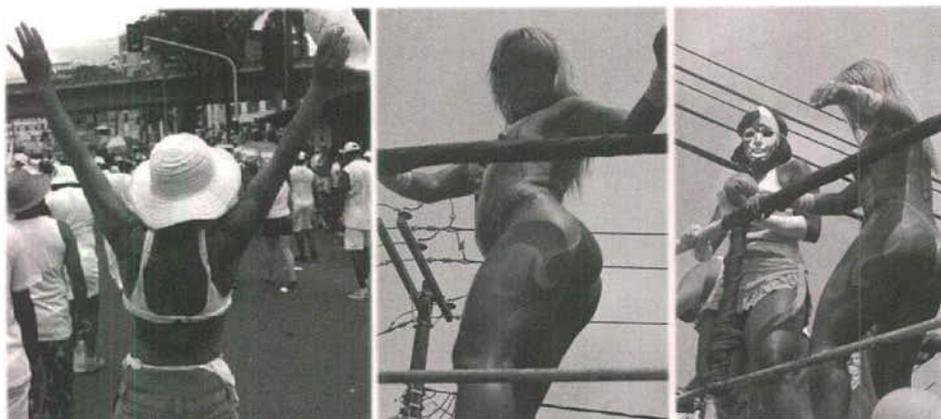
Click 5 - Corpos tatuados e pintados em cena

As tatuagens podem ser consideradas manifestações corporais que tornam visíveis as histórias dos indivíduos, exteriorizando seus afetos, desejos e fantasias; podem ainda indicar a busca de uma identidade, configurando-se como forma de linguagem e expressão dos sujeitos. Nesse sentido, o corpo funciona como um meio de comunicação que apresenta as diver-

10 Pucca Junior (2001, p. 1) apresenta o atual quadro sanitário odontológico constatando “que em nosso país, com cerca de 150 milhões de habitantes e 120 mil cirurgiões-dentistas, calcula-se que apenas 2,5 milhões têm acesso a cirurgiões-dentistas em clínicas privadas todo ano. Da mesma forma, os dados oficiais mostram que mesmo entre aqueles que recebem acima de seis Salários Mínimos Mensais, 40% das pessoas chegam a 60 anos completamente desdentados. [...] O problema é que, entre outros títulos que nada nos dignificam, o Brasil é considerado o campeão mundial de cárie. Esses números tornam-se ainda mais dramáticos quando se observa que 81 % dos gastos com assistência odontológica são realizados no setor privado, o qual cobre apenas cerca de 10% da população. Estas constatações nos mostram que, como em outras áreas, a odontologia brasileira prima pela contradição. Se por um lado possuímos um aparato tecnológico e humano à altura dos países mais desenvolvidos, por outro excluímos a imensa maioria da população deste direito mínimo.”

sidades históricas e subjetivas dos indivíduos, como um adorno colorido a atrair o olhar através de uma estética permanente e marcante. (MOREIRA; TEIXEIRA; NICOLAU, 2010)

Figura 8 - Os corpos tatuados e pintados



Fonte: Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário, nos anos 2010, 2011 e 2012.

O corpo-tatuagem exposto na primeira foto acima, ganha novas formas de contemplação, despertando, no público presente, olhares de curiosidade e de encantamento, principalmente se incrementado pelas danças, que conduzem a movimentação corporal ao longo de amplo deslocamento espacial, numa composição de movimentos combinatórios – ou não – de braços e pernas com expressiva gestualidade.

Já na segunda fotografia, o corpo nu que está literalmente pintado como se fosse uma vestimenta, utiliza-se de técnicas da pintura de têmpera e da pintura a óleo ou a lápis. (SILVA, 2011) Essa técnica denominada *Body painting* é considerada uma maquiagem artística e vem ganhando espaço em festas e eventos, como o carnaval do Rio de Janeiro e mais recentemente a festa do Bonfim. Esse corpo que se expõe na festa, desfilando em cima de um minitrio apresenta feições saradas, sua aparência – muscular – denuncia um importante dispositivo mercadológico e seu mais novo modelo de tirania: o corpo belo e forte.

Essa espetacularização do corpo nu na festa exhibe um “produto” carregado dos vestígios de uma dança sedutora e extravagante, e de um corpo cujo discurso exalta a sensualidade e a exuberância do desnudamento, símbolo da musa carnavalesca tipicamente carioca. Por fim, o corpo nu no palco do minitrio provoca o delírio da plateia no seu desfile.

Viva Senhor do Bonfim! Epa Babá¹¹! Oh, meu pai Oxalá!

Em suma, os corpos dão brilho e vida aos festejos de rua; o povo dança, balança e brinca; ora agride, ora seduz e, assim, acontecem a Festa do Bonfim e demais festejos de largo na cidade, numa doce e organizada confusão de gente que não se conhece, necessariamente, mas ama-se, transa-se, entrega-se. Uma arena de crenças religiosas, desejos e deslocamentos culturais de fé, devoção, fantasia e, sobretudo, reprodução e resistência cultural.

Referências

- ABIB, Pedro R. J. *Capoeira angola: Cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. 2004. 170f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de educação/Unicamp, Campinas, 2004.
- ABREU, Frederico J. *Festas Populares de Salvador: almanaque 1*. Salvador: OI KABUM! Escola de Arte e Tecnologia de Salvador, [20--].
- ABREU, Frederico J. *Capoeiras Bahia, século XIX: imaginário e documentação*. Salvador: Instituto Jair Moura, 2005. v. 1.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

11 “[...] saudação dirigida pelo povo de santo a Oxalá.” (SANTOS, 2006)

CARVALHO FILHO, José Eduardo F. *A devoção do Senhor J. do Bonfim e sua história*. 2. ed. Salvador: Imprensa Oficial do Estado da Bahia, 1944.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

COSTA, Weldon A. *Cidade do Salvador: terra do meu coração*. Bahia: Tipografia Beneditina, 1953.

COUTO, Edilece Souza. As lavagens nas festas católicas de Salvador-Ba. *Ciências Humanas em Revista*, São Luis, v. 7, n. 2, 2009. Disponível em: <http://www.nucleohumanidades.ufma.br/pastas/CHR/2009_2/Edilece%20Couto_v7_n2.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2013.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

ESPINHEIRA, Gey. 2010. Para uma estética afro-descendente: um projeto de educação pela arte e cultura para a vida social sociável de adolescentes e jovens de baixa renda de Salvador. Disponível em: <http://eletrocooperativa.org.br/wp-content/uploads/2010/01/Para_uma_estetica_afro1-2.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2010.

FELIX, Anísio. *Bahia prá começo de conversa*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1982.

FERREIRA, Edson dias. *Fé e Festa nos Janeiros da Cidade da Bahia: São Salvador*. 2004. 250 f. Tese de (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GOENDER, Míriam Elza. Estéticas do corpo: técnicas de modificação corporal *Cógito*, Salvador, n. 9, p. 39-41, out., 2008. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cogito/v9/n9a07.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

GUERREIRO, Goli. *A Trama dos Tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

GUERREIRO, Goli. Samba-Reggae, um ritmo atlântico: a invenção do gênero no meio musical de Salvador, Bahia. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR RAMA LATINOAMERICANA, 10., Córdoba: IASPM, 2012. *Anais eletrônicos...* Córdoba: IASPM, 2012. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/GoliGuerreiro.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes: 2006.

MOREIRA, Jacqueline de O.; TEIXEIRA, Leônia C.; NICOLAU, Roseane de F. Inscricões corporais: tatuagens, piercings e escarificações à luz da psicanálise. *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, v. 13, n. 4, p. 585-598, dez., 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rlpf/v13n4/04.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

NUNES, Antonietta d' Aguiar. Ciclos de festas populares na Bahia. *Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, n. 5, v. 94, 2000.

OTT, Carlos. *Evoluçãodas artes plásticas nas igrejas baianas do Bonfim, Boqueirão e Saúde*. Salvador: UFBA, 1979.

PUCCA JUNIOR, Gilberto. A tragédia da Saúde Bucal no Brasil. *Revista Espaço Acadêmico*, Maringá, v. 1, n. 1, jun., 2001. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/001/01pucca.htm>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

QUERINO, Manuel. *Costumes africanos no Brasil*. 2. ed. Salvador: EDUNEB, 2010.

SANTANA, Mariely C. *Alma e festa de uma cidade: devoção e construção da Colina do Bonfim*. Salvador: EDUFBA, 2009.

SANTOS, Eufrázia Cristina Menezes. Performances culturais nas festas de largo da Bahia. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 30., Caxambu, 2006. *Anais eletrônicos...* Caxambu: ANPOCS, 2006. Disponível em: <<http://www.antropologia.com.br/arti/colab/a40-esantos.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

SERRA, Sandro S. *As estéticas corporais produzidas pelo Samba-Reggae*. 2010. Monografia. (Licenciatura em Educação Física) - Faculdade Social, Salvador, 2010.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SILVA, Alexsandro Malaquias B. *Desenho Corporal – Tatuagem: uma linguagem de inclusão social*. 205f. 2011. Dissertação (Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade) - Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2011.

TAVARES, Odorico. *Bahia Imagens da Terra e do Povo*. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

VANDRO; SILVA, Gilmar L.; GAGUINHO, Mauro. Samba-Enredo: A Lavagem do Bonfim, 1996. Disponível em: <<http://www.unidosdavillarica.no.comunidades.net/index.php?pagina=1363347018>>. Acesso em: 10 out. 2013.

Odoiá! Yemanjá entre a areia e o asfalto: mito, história, corpo e festa

Luís Vitor Castro Júnior
Amanda Leite Novaes
Silvia Regina Seixas Sacramento
William Pereira Carneiro

A rainha mitológica das águas

Há uma força que rege, que impera senhora absoluta de todas as águas, de tudo que em função da água viva e possa ver; há uma força que ordena, que manda que decide sobre a vida dos pescadores, dos saveiristas, dos doqueiros, dos pais e mães de santo, de todos que tem vistas para alcançar o azul dos mares baianos. Todos lhe obedecem, todos procuram os seus favores, todos evitam seu ódio e suas iras. Em cada recanto destes mares, nas praias, nas cabanas dos pescadores, nos altos destes montes ela é a grande senhora. Ninguém pode dizer que não é vassalo dos mais servis do reino de Iemanjá. (TAVARES, 1951, p. 53)

Conforme a mitologia dos povos iorubás nigerianos, Yemanjá é filha de Olokum, Deus do Mar. Dotada de uma beleza extraordinária, sempre atraiu os olhares à sua imagem. Cobiçada e desejada por onde quer que caminhasse, casou-se duas vezes. (VERGER, 1992)

Com o primeiro marido, Olofin-Ododua, teve dez filhos que, de tanto amamentar, acabou ficando com seios enormes. Saíram de seu ventre as divindades que regem os vegetais, o trovão, o ferro, a guerra, os lagos, os rios africanos, a agricultura, os caçadores, os montes, as riquezas, a varíola, o sol e a lua. Yemanjá cansou dessa união e, por isso, fugiu em direção ao entardecer da terra, ou oeste, como chama o povo iorubá, onde traçou novos caminhos para viver.

Seu segundo marido, Okerê, logo foi conquistado por sua tamanha beleza, mas para casar-se com ela teve de prometer jamais ridicularizar a imensidão de seus seios – promessa quebrada numa certa noite em que, após uma farra com os amigos, chegou em casa embriagado e tropeçou em Yemanjá, que estava deitada no chão da sala: ao ouvi-la retrucar, amaldiçoando-o e chamando-o de bêbado imprestável, respondeu, gritando “você e seus peitos compridos e balançantes!”

Assim, como no casamento anterior, mais uma vez, Yemanjá fugiu de seu marido. Perseguida e finalmente cercada pelos guerreiros de Okerê, então, lembrou-se da pequena garrafa que ganhara, ainda criança, de seu pai e que só em caso de extrema necessidade deveria ser aberta – ao fazê-lo, viu sair uma grande quantidade de água que se transformou em rio, abriu o chão, derrubou montes, devastou árvores e por fim levou-a até a casa de seu pai, o oceano. Yemanjá voltou para o mar e nunca mais retornou à terra, deixando tudo e todos para trás e tornando-se rainha soberana das águas, como já descrito por Tavares (1951).

Da África ao Brasil: a rainha das águas trazida pelo Atlântico

Junto aos quase dois séculos de vinda constante de negros escravizados para o Brasil, se inseriu uma carga cultural tão grande que nem mesmo a Lei Eusébio de Queirós, de 4 de setembro de 1850, criada para proibir o tráfico negreiro, podia anular o que já estava posto: um novo Brasil multicultural e segregador.

Embora chegassem às levas ao Brasil, como se fossem massas homogêneas de gente, os povos africanos que foram trazidos para a escravidão viviam em seu continente divididos em diversas etnias, cada uma cultuando um Orixá específico. Entretanto, o convívio diário, que era estabelecido já desde os primeiros contatos no navio, acabava por misturar os povos, suas etnias e seus cultos. Assim, foi que aqui, e somente aqui, adquiriram uma forma tradicional, que visando consolidar uma unidade religiosa deu origem ao Candomblé.

O culto de Yemanjá chegou ao Brasil entre o fim do século XVII e início do século XVIII com a vinda da etnia Ebá, uma das últimas agregadas ao cenário brasileiro. As referências históricas e culturais que marcam sua chegada e travessia pelo Atlântico vêm, portanto, de um contexto marcado pelas constantes insurreições dos povos escravizados, pela pressão internacional – em especial inglesa, que precisava de trabalhadores assalariados para tornar o país um de seus consumidores – e por toda a conjuntura política, econômica e social que culminou com a abolição da escravatura (AMADO, 2011), decretada a 13 de maio de 1888.

Como é possível constatar em Amado (2011), a todos os orixás, foram atribuídas forças e características específicas. Assim, devido à sua lenda, Yemanjá tornou-se a Rainha do Mar e dona de tudo, absolutamente tudo, que compõe a grandeza dos mares brasileiros. Para tanto, no entanto, houve que abrasilizar-se, assim como os homens e mulheres africanos que através do processo de colonização foram obrigados a abandonar sua terra, seus cultos e suas festas para adaptar-se, recriar-se e até mesmo modificar suas imagens sagradas – então, o corpo nu foi vestido, os seios enormes foram tornados pequenos, a bacia que trazia na cabeça deu lugar a uma coroa, a cor negra foi tornada branca: Yemanjá ganhou características e traços do continente europeu colonizador.

A cidade do Salvador, capital do reino de Yemanjá

[...] Disse um velho orixá pra oxalá. Pra não temer. Pra não temer. Dia 2 de fevereiro, Festa lá no Rio Vermelho. Em

Salvador vamos dançar. Leve mimos pra sereia Janaína Iemanjá [...]. (OTTO, 2009)

Na canção de Otto, o registro do convite de todo ano para dançar no reino de Janaína Yemanjá, em Salvador, capital da Bahia. Na busca de conhecimento acerca do Rio Vermelho, lugar em que essa história fez tradição, chama a atenção uma, dentre as minuciosas memórias de Lopes (1984): a existência de uma lenda que apontava a gruta que havia entre as praias de Canzuá e da Paciência como sendo a casa da Rainha das Águas. Uma gruta grande “do tamanho de um homem em pé”, em cujo fundo havia uma formação rochosa, semelhante a uma banheira, donde minava água doce. Dizia-se, à época, que ali, Yemanjá banhava-se todos os dias e, depois, sentada nas pedras, defronte à gruta, penteava os cabelos com o olhar voltado para o horizonte em direção ao entardecer. A gruta, que foi destruída na década de vinte por mineiros que exploravam a região, só foi conhecida pelos moradores mais antigos do Rio Vermelho. A pedra onde a Mãe-d’Água cuidava de sua beleza, entretanto, ainda existe por estar mais próxima do mar. Além de ser o lugar onde são recebidas as oferendas, é ponto de pesca para as famílias da região, o que justifica o início da devoção.

Há um grande mistério em torno de tal divindade e não é à toa que ela recebe, em seu dia, todos os mimos. Segundo a sabedoria popular, ela detém a sorte de todos e é capaz de confundir negros, brancos, analfabetos e eruditos. Não é invocada somente pelo nome Yemanjá, mas também Janaína, Dona Janaína, Princesa do Mar, Princesa de Aioká, Sereia do Mar, Sereia de Mukunã, Inaê e Marabô, dentre outros. Apresenta-se com mil encantos, é adorada, presenteada por todos e ainda é o Orixá que encanta feirantes, desembargadores, políticos, cantores e compositores. (TAVARES, 1951) Ela, que Maria Bethânia identifica tão bem:

Quanto nome tem a Rainha do Mar? Quanto nome tem a Rainha do Mar? Dandalunda, Janaína, Marabô, Princesa de Aiocá, Inaê, Sereia, Mucunã, Maria, Dona Iemanjá. Onde ela vive? Onde ela mora? Nas águas, na loca

de pedra, num palácio encantado, no fundo do mar [...].
(BETHÂNIA, 2006)

O que poucos sabem é que a Festa de Yemanjá, segundo Lopes (1984), não é de fundação católica e muito menos vinda dos cultos do candomblé. Ela nasceu por iniciativa dos pescadores do Rio Vermelho, na década de 1920, quando o gradativo desenvolvimento da região começou a transferir para os grandes comerciários e para a alta organização da igreja local as iniciativas religiosas que durante anos estiveram sob o controle de uma irmandade formada por pescadores, comerciantes e operários da região.

Trata-se aqui mais especificamente da Festa de Nossa Senhora Santana que, antes organizada por mesários que faziam parte da irmandade, sob a nova direção, foi sendo pouco a pouco descaracterizada até ser completamente ressignificada – e, assim, realizada sem a lavagem da igreja, a procissão que acontecia ao seu redor, aos sábados, e até mesmo a romaria das jangadas, também deixada de lado. Aos pequenos comerciantes e pescadores da região, então, só restou mesmo a devoção à Santa.

Temendo acontecer o mesmo que aconteceu com as outras festas das praias de Salvador e até o possível esquecimento da Festa no Rio Vermelho, alguns pescadores reunidos resolveram eleger um dia para presentear a Mãe-d'Água. Esse dia foi o Dois de Fevereiro, dia de Nossa Senhora das Candeias. Assim, todos colocaram seus presentes numa caixa de papelão e, ao entardecer, subiram num saveiro que seguiu para o alto-mar acompanhado por outras embarcações e embalado por cânticos de samba e palmas.

Entre os presentes, havia perfume, pó-de-arroz, sabonetes e espelhos, além de flores, laços, enfeites em geral, e alguns pedidos escritos em papel. Vendo que as oferendas depositadas no mar submergiram, os pescadores entenderam que foram aceitas por Yemanjá, então voltaram à beira da praia e estenderam o festejo até as altas horas da noite. (LOPES, 1984)

Nos anos que se seguiram, a festa foi tomando corpo. Os primeiros festejos em homenagem à Rainha do Mar foram prestigiados por pessoas de várias partes de Salvador e do estado. Ainda segundo o mesmo autor, ao longo dos anos, a festa passou a ter participação em massa dos mem-

bros do candomblé e também dos católicos – os primeiros por causa de Yemanjá; os segundos por causa da data de comemoração, mesma de Nossa Senhora das Candeias. Embora se tenha combinado a celebração de uma missa pela manhã e a entrega dos presentes à tarde, uma intriga entre padres e pescadores acabou fazendo com que a missa deixasse de ser celebrada, conforme descrição memorial de Lopes (1984). Com isso, a Festa do Dois de Fevereiro passou a ser comandada por pais/mães de santo e pescadores.

Figura 1 - O cenário da Festa do Rio Vermelho e as oferendas a Yemanjá



Fonte: Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário, nos anos 2010, 2011 e 2012.

Segundo Amado (2011), estima-se que atualmente a festa atraia à praia do Rio Vermelho, durante todo o dia, cerca de 200 mil pessoas interessadas em contemplar as oferendas, os batuques e as manifestações de fé direcionadas a Yemanjá, seja por devoção, turismo ou pura curiosidade.

Na capital baiana, desde o primeiro dia de fevereiro, há uma expectativa imensa dos devotos quanto ao preparo dos presentes, à escrita dos pedidos e súplicas, ou até mesmo ao oferecimento dos mimos como forma de agradecimento. É assim que a cidade inteira agita-se em festa, com alegria e fé, para saber, como já cantava Dorival Caymmi, quem será o primeiro a presentear Dona Janaína:

Dia dois de fevereiro, Dia de festa no mar, Eu quero ser o primeiro, A saudar Iemanjá. Dia dois de fevereiro, Dia de festa no mar, Eu quero ser o primeiro, A saudar Iemanjá, Escrevi um bilhete a ela. Pedindo pra ela me ajudar. Ela então me respondeu. Que eu tivesse paciência de esperar. O presente que eu mandei pra ela. De cravos e rosas vingou. Chegou, chegou, chegou. Afinal que o dia dela chegou. Chegou, chegou, chegou. Afinal que o dia dela chegou. (CAYMMI, 2008)

Importa registrar que, embora a Festa do Rio Vermelho seja uma comemoração baiana bastante popular, conhecida e frequentada ao longo de todos esses anos, ela não é única. Existem outras localidades da cidade de Salvador em que Yemanjá é cultuada, como o eixo Ribeira-Plataforma, a Península de Humaitá e a Ilha de Itaparica. Além disso, há o cortejo que acontece no dia 01 de fevereiro, no Dique do Tororó, em devoção ao Oxum, Rainha das Águas Doces – Amado (2011). Não se pode deixar de mencionar ainda as celebrações tradicionais e populares realizadas em Cachoeira e outros municípios no interior da Bahia.

Figura 2 - a multidão dos corpos na areia da praia



Fonte: Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário, nos anos 2010, 2011 e 2012.

A festa em questão é marcada pela presença dos pais e mães de santo, pelos batuques do candomblé, pela inúmera quantidade de pessoas trajando roupa branca, pela aglomeração de gente para entregar suas súplicas ou agradecimentos a Yemanjá e pelas centenas de embarcações preparadas para, no fim de tarde, encaminhar os mimos. Geralmente, os presentes são engolidos pela imensidão do mar e a chuva que normalmen-

te cai representa o bom humor e aceite dos presentes por dona Janaína. A festa segue, então, até alta noite embalada pela fé do povo baiano na Rainha das Águas.

“Odô Iyá ê”: os corpos dançantes na areia

Dançar é expressar a diversidade da vida. Essa afirmação pode ser constatada a partir dos corpos que participam da referida festa, construindo mecanismos de linguagem diversos que permitem estabelecer comunicação entre participantes de todas as idades, condições socioeconômicas e representações religiosas e políticas, bem como entre grupos artísticos distintos que se encontram num lugar comum através da dança.

Cabe destacar que, apesar de estar relacionado com a dinâmica geral da festa, “o comum” não quer aqui significar que os anseios, desejos e emoções partam de um mesmo lugar. Ao contrário, percebe-se, de forma evidente, a diversidade cultural que aponta para diferentes construções de espaços e encontros numa mesma festa, a citar, por exemplo, os corpos que se movimentam na areia e no asfalto do largo do Rio Vermelho, nos quais é possível identificar aproximações e distanciamentos entre as diferentes expressões de vida que ali se manifestam.

Cena 1 – O princípio da circularidade dos corpos na areia da praia

[...] a dança é um ponto comum entre todos os ritos de iniciação ou de transmissão do saber tradicional. Ela é manifestadamente pedagógica ou ‘filosófica’, no sentido de que expõe ou comunica um saber ao qual devem estar sensíveis as gerações presentes e futuras. Incitando o corpo a vibrar ao ritmo do cosmos, provocando nele uma abertura para o advento da divindade (o êxtase), a dança enseja uma meditação, que implica ao mesmo tempo corpo e espírito, sobre o ser do grupo e do indivíduo, so-

bre arquiteturas essenciais da condição humana. (SODRÉ, 1988, p. 124)

Figura 3 - A geografia curva da praia



Fonte: Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário, nos anos 2010, 2011 e 2012.

Observando a geografia da praia nas imagens acima, é possível notar sua morfologia curvilínea, como se fosse uma meia lua – Mãe d'Água “[...] adora uma lua, que vem ver todas as noites sem nuvens.” (SEIJAN, 1967, p. 17) O formato curvo da praia lembra o próprio corpo de Yemanjá, metade humano, metade rabo de peixe. A paisagem do local no dia da festa é configurada pelo fluxo de pessoas que passam de uma extremidade a outra da praia, por entre uma e outra tenda, promovendo um fenômeno interessante de reorganização do lugar, pois cada tenda corresponde a uma casa ou terreiro (de candomblé ou umbanda) e forma sua própria roda para realizar seus ritos em homenagem a Yemanjá.

Sendo assim, cada roda tem a sua singularidade, produz os seus próprios sons, ritmos, estéticas e mistura de cores, existindo sempre em círculos, onde os corpos rodam, ajoelham, gritam, cantam e deitam na areia.

Nesse sentido, a areia da praia não é um simples lugar por onde as pessoas transitam de um lado a outro, a fim de oferecer presentes à Rainha

do Mar. Ela é o local onde os corpos expressam, através das danças sagradas, seus sentimentos, seus desejos, seus murmúrios e seus enunciados. Pode-se considerar esse local como um vasto espaço de passagem entre os vivos e as divindades da religiosidade afro-baiana, o encontro de entrecorpos que favorecem uma dimensão coletiva dos corpos-passagem, aquilo que Sant'Anna (2001, p. 107) colocou:

[...] há grande diferença entre um corpo que ressoa unicamente para ele mesmo e um corpo que serve como passagem de forças, sem a preocupação de convergi-las unicamente para si. Há, em suma, uma imensa distância entre corpos que somente passam por todos os lugares e aqueles que, realizando ou não tais viagens, se tornam eles mesmos passagens.

Nessa caminhada de passagens por intermédio das danças, os corpos refletem o encontro coletivo, a "solidariedade" – "Pelas danças refletem os povos seu sentido de sociabilidade, reunião social que elas são, e, sobretudo, seu espírito religioso." (DIEGUES JUNIOR, 2005, p. 257) As danças manifestadas aqui, carregam o forte sentido ritualístico dos terreiros de candomblé e umbanda. Elas revelam a força das danças sagradas (a partir da ancestralidade afro-baiana), mais conhecidas como danças de orixás, cujo enredo revela as potências enunciativas do corpo em transe no espaço aberto da areia da praia.

Muniz Sodré considera o transe – ou incorporação de entidades – uma "[...] experiência de passagem de um plano para outro, como vivência somática de um princípio cósmico que permite, graças aos ciclos repetitivos da cosmogonia, reinterpretar-se no aqui e agora do rito." (SODRÉ, 1999, p. 182) Na dramaticidade ritualística, as danças expressam o encontro de passagem entre a divindade e o sujeito sensível (iniciado), "[...] uma ponte entre o individual e o coletivo, entre o mito e o aqui-agora histórico." (SODRÉ, 1999, p. 183)

Registra-se a circularidade como característica estética encontrada nessas danças, tanto na composição da roda, onde todos giram no círculo,

como no formato do corpo, tipo caracol, como se fosse uma concha no mar. Ao perceber-se essa formação circular das danças realizadas na praia, revive-se o princípio do sagrado original da dança na história da humanidade (OSSOMA, 1988), em que comunidades “ancestrais” imprimiam sentidos carregados de simbologias e espiritualidade a seus rituais de celebração da vida e da morte, do plantio e da colheita, e dos muitos outros ciclos que marcavam as culturas e tradições de diferentes povos.

Figura 4 - Os corpos curvados em transe na areia da praia



Fonte: Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário, nos anos 2010, 2011 e 2012.

As danças na areia revelam, portanto, formas de expressões dos corpos – curvados, inclinados para o chão, voltados para o centro do círculo, como pode ser observado nas imagens acima. Esses movimentos expressam a força vibrante da energia compartilhada na relação espiritual homem-natureza, ao curvar-se para a terra, por exemplo, ou na harmonia da roda, atraindo energia para o centro e fortalecendo a unidade a partir de cada corpo dançante, numa formação circular – em que a distância do centro é a mesma para todos os corpos. Isso evidencia a potência singular de cada participante, sem hierarquização de movimentos e performances.

Observou-se ainda que as danças na areia são conduzidas pelos ritmos dos atabaques, cantos, palmas e gritos, o que torna ainda mais vibran-

tes as expressões de vida ali contidas, fortalecidas na unidade circular para saudar a Rainha do Mar. Essas danças são manifestadas através de movimentos leves e soltos que, a qualquer instante, podem mudar de direção, plano, eixo ou mesmo modificar a feição corporal, sem perder a sintonia do princípio de circularidade da roda que move todo o ritual.

Os corpos em transe revelam outra anatomia política do poder, diferente das instituições disciplinares como a escola, o hospital, o exército e a fábrica que agem sobre os corpos formando uma “maquinaria de poder.” (FOUCAULT, 1987) Essa feição corporal dos corpos curvados não representa mais a submissão do corpo frente ao poder hegemônico de outrora, que através do chicote e dos grilhões amordaçava os corpos negros escravizados, disciplinando-os e docilizando-os. Esse desalinhamento do corpo revela a força do axé, fluxo de energia, “[...] é aquilo que faz funcionar os códigos comunitários, presidindo às transformações ou passagens de uma situação para outra.” (SODRÉ, 1999, p. 181)

Nesse sentido, a curvatura do corpo em transe não exprime um simples movimento de flexão do tronco, mas alia-se ao passo de cada Orixá na dança e representa o jeito pelo qual a entidade manifesta-se, revelando um campo de significações com um bamboleio do corpo que desequilibra de um lado para outro, de cima para baixo (e vice-versa), entre outros.

Os corpos dançantes comungam fé e festa. O sol e o mar, corpos a bailar na espuma e na areia, num culto à ancestralidade; às entidades então manifestas através de seus transe. As emoções e a religiosidade extravasadas são desenhadas pelas linhas corporais essencialmente curvas, ora para frente sugerindo respeito, ora para os lados, com os braços posicionados à frente e com movimentos ondulantes. Movimentos giratórios em torno do próprio eixo remetem a uma fluência rítmica que às vezes alterna seu sentido, impondo um embalo natural ao som das ondas, dos batuques e das cantorias. O corpo, de vez em quando arqueado para trás, sugere entrega e adoração ao ir para frente repentinamente com os movimentos frenéticos dos ombros – o *jiká*.¹

1 Martin (2009, p. 2) ao exemplificar o movimento *jiká* como uma possibilidade de polirritmia, diz que: “[...] aquele movimento vibratório dos ombros, em que o Orixá demonstra o seu

Os corpos contorcem-se, descontraem-se e em breves momentos de letargia galgam estágios de puro transe, etéreos, entregues em espiritualidade, religiosidade e ancestralidade; é o momento da corporificação, quando o corpo e o Orixá unem-se,

[...] cantam, dançam e viram no santo (entram em transe). O público da festa, atraído pelo fenômeno mediúnico, forma pequenas aglomerações ao redor dos grupos para assistir ou participar da cena – dançando com os filhos-de-santo, batendo palmas, tirando fotos, dialogando, filmando. (SANTOS, 2006 p. 28)

No espaço da areia e da beira do mar, as associações semânticas entre fé, religião e festa confundem-se e confundem-nos frente ao real sentido do que está apresentado. Por que a adoração? Por que a oferenda? Por que dançar?

A dança representa celebração, agradecimento, pedido, homenagem. Complementada com as indumentárias, adornos, adereços, água de cheiro e comidas, esse corpo social, castigado pela labuta, agora é suave; belo. Os movimentos mecanizados e automatizados do cotidiano dão lugar à beleza gestual, às linhas ondulantes, sinuosas no espaço não definido, infinitas no desenho das mãos que traduzem toda a fluência do sentimento de fé. As mãos escrevem coisas que não sabemos o quê – sobem, descem, flutuam, falam (alguns dizem que simulam o movimento dos ventos e das águas). Os olhos fechados indicam um completo desligamento local e espacial – onde estão? Quem aqui está? Quem dança? – o homem/mulher ou o Orixá? – êxtase total.

A polirritmia característica das danças africanas é potencializada por fatores extrínsecos (objetos, sons). Thompson (1974, p. 16) afirma “[...] em termos de ideais, a polirritmia na dança promove meios de articular o corpo

agradecimento no ritual da festa, e o cubá, no qual o corpo executa um movimento total, enquanto que os braços e as pernas são flexionados com forças antagônicas, estimulados pela ‘quebra’ ou impulso dos ritmos dos atabaques. Essa complexidade de sobreposição de ritmos e movimentos exige do(a) filho(a)-de-santo muita habilidade na sua coordenação motora, flexibilidade dos músculos e resistência nos ossos, além de concentração”

humano de forma mais complexa do que seria possível numa expressão ordinária comum.” A variação de movimentos num curto intervalo de tempo e espaço é algo notório, rico e surpreendente. Os indivíduos corporificados consubstanciam a univocidade defendida por Deleuze: o ser é uno, é voz e é um só num mesmo sentido.

Com efeito, o essencial da univocidade não é que o Ser se diga em um único e mesmo sentido. É que ele se diga, em um único e mesmo sentido, de todas as suas diferenças individuantes ou modalidades intrínsecas. (DR, 53) A univocidade do ser não quer dizer que haja um único e mesmo ser: ao contrário, os entes são múltiplos e diferentes, sempre produzidos por uma síntese disjuntiva, eles próprios disjuntos e divergentes, membro disjuncta. A univocidade do ser significa que o ser é Voz, que ele se diz, e se diz em um único e mesmo ‘sentido’ de tudo aquilo acerca do qual ele se diz. (ZOURABICHVILI, 2004, p. 57)

Figura 5 - Os corpos curvados em transe



Fonte: Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário, nos anos 2010, 2011 e 2012.

A polirritmia expressa nos indivíduos que dançam em círculos, proclamando a solidariedade, continuidade e comunhão de corpos e sentimentos, reflete a percepção diferenciada que cada um tem dos sons e ritmos; os corpos respondem a seu modo, em seu tempo, sem pressa ou com movimentos curtos e rápidos, como o *jiká*, ou com movimentos ondulantes e contínuos, como os dos braços e mãos. O corpo oscila de um lado a outro, desloca o peso e o sentido nos pés, descalços para maior contato com as forças da natureza.

O conjunto de movimentos expostos é fruto das repetições nos terreiros, a arte do aprendizado baseado na tradição e no respeito às origens que perpetuam esse mover-se e imprimem uma particularidade gestual. A indumentária é um espetáculo à parte, que compõe um cenário de beleza e complementa esteticamente a cena.

Nesse cenário ao ar livre, em comunhão com os elementos da natureza, a celebração tem duas características distintas: faz parte do momento da festa e, ao mesmo tempo, desliga-se desta, mostrando um profundo contraste entre religiosidade e diversão. São muitos os que colocam os braços para o alto, balançando-os ao sabor dos ritmos, saboreando a sensação de expressar alegria.

As encenações dos corpos dançantes no asfalto

Subindo a escadaria da praia, é possível encontrar diversas formas de manifestações populares que se utilizam da dança como forma de expressão, dentre tais: pequenos grupos de batucadas, as rodas de capoeiras e o minitrio – no caso em questão, do Pisirico. A respeito da localidade onde ocorre a festa – na parte de cima, ou seja, no asfalto – Santos (2006, p. 25) comenta:

As ruas que integram o circuito da festa funcionam como palco para as inúmeras *performances* das rodas de capoeira, que atraem, em especial, a atenção dos turistas estrangeiros. Palanques improvisados nas fachadas dos prédios e das casas promovem apresentação de grupos de

pagode e de axé para a multidão, que participa cantando, dançando e consumindo bebidas alcoólicas.

A diversidade cultural presente na Festa de Yemanjá permite que corpos opulentos, magros, malhados, negros, brancos, novos, idosos e com sexualidades diversas, desfilem, dançam, exponham-se, esbarrem-se, unam-se, estranhem-se, completem-se – na areia, asfalto, água, sacadas, marquises, varandas, janelas. São muitos os jeitos, as formas e os espaços que possibilitam ao corpo enunciar toda a sua divindade, todo seu sabor, toda sua corporeidade. A celebração é multicultural, intercultural e pluricultural. Cores, formas e sons misturam-se e, ao mesmo tempo, formam territórios, complementando-se, divergindo-se, fundindo-se, afirmando múltiplas identidades.

Dessa forma, os corpos mostram-se, exibem-se de forma “livre” e descomprometida, executam as danças midiáticas, religiosas, populares e a seu modo também entram num transe de prazer individual, no dizer do corpo, o corpo que fala para não se sabe se para alguém ou se para si mesmo. Esse prazer e essa diversão vêm acompanhados de um “agenciamento” de outros desejos como afirmam Guatari (2003): o desejo de ver, ser visto, agradar, ser admirado, criando, assim, um território individual e provisório dentro de outro território macro (o bairro do Rio Vermelho) também provisório e imprevisível pelo tempo que durar a festa, considerando, ainda segundo os autores, que o território não é apenas físico, mas também social, político, psicológico.

A singularidade que essa complexa cena induz remete à simplicidade da natureza humana, que, nos momentos de festa, externaliza a magnitude de sua existência, a harmonia e a contemplação. Muitos vão à festa também para comungar o prazer, a alegria, a singularidade e o deslumbramento.

Visualizar essa prática corporal em espaço público, em momento de festa, eleva ainda mais a admiração pela demonstração de atos de fé e religiosidade num mundo de caos. As falas do corpo são oportunizadas, são falas aparentemente desprovidas da repressão social, os corpos agora

estão “libertos”, soltos, acompanhando cânticos religiosos ou minitrios, batiques, palmas, gritos.

Na análise semiótica peirceana enunciada por (SANTAELLA, 2010), o corpo nesse momento é um existente que funciona como signo e provoca sensações diversas em quem o observa. Essas sensações constituem o interpretante – o que se percebe, o que se sente. O desejo imbuído nesse corpo-signo (objeto imediato) promove relações com o contexto em que se insere a festa (objeto dinâmico), determinando o signo.

Por fim, nota-se ainda os participantes que só observam, ensaiam movimentos tímidos, acanhados, vislumbram a intensidade da festa, cantam baixinho as letras das músicas e até provocam de forma sutil, mas são – em igual condição – também participantes.

O arrastão do Pisirico

Na encosta da favela 'tá difícil de viver, e além de ter o drama de não ter o que comer. Com a força da natureza a gente não pode brigar. O que resta pra esse povo é somente ajoelhar, E na volta do trabalho a gente pode assistir. Em minutos fracionados a nossa casa sumir. Tantos anos de batalha junto com o barro descendo e ali quase morrer é continuar vivendo. Êee chuá chuá, ê chuá chuá, Temporal que leva tudo, mas minha fé não vai levar. Êee chuá chuá, ê chuá chuá, O meu Deus dai-me força pra outra casa levantar. Eu 'tô' firme, forte nessa batalha. Eu 'tô' firme, forte Não fujo da raia. Composição de Fagner Ferreira, Sá Medonça, Ed Nobre e Magno Santana. (FERREIRA, 2010)

Seja falando de realidade ou fantasia, as letras das músicas de pagode muitas vezes reproduzem os valores de uma sociedade machista, que coloca a mulher em condição de vulnerabilidade social. No entanto, a letra acima citada, revela um dos dramas sociais que acometem a grande parte da população soteropolitana que vive em encostas e favelas.

Figura 6 - A passagem do minitrio elétrico do Pisirico



Fonte: Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário, nos anos 2010, 2011 e 2012.

No arrastão do grupo de pagode Pisirico, puxado pelo cantor Márcio Victor, a multidão de corpos toma força. É um momento de êxtase, quando a música eletrônica invade o corpo, o som potente dos instrumentos cumpre o papel de estimular os sentidos e motiva o corpo a dançar. Mesmo os que não apreciam o estilo musical, não conseguem conter um pequeno movimento do corpo, um gesto, um passinho mais rápido, um movimento da cabeça ou do quadril. Sim, os quadris são o centro das atenções, a força propulsora dessa dança do asfalto que clama uma sensualidade quase libidinosa, extravagante. Homens e mulheres mexem os quadris de forma bem parecida, jogam a cabeça para um lado e para o outro, representam um ato, fazem caras e bocas, saltitam... é um momento cênico espontâneo, coreografado sem nunca ter sido ensaiado; a coreografia é única e os que não "sabem" a sequência dos passos estão "fora" do contexto naquele momento.

Pessoas que nunca se encontraram antes dançam de forma "igual", conforme dita a força avassaladora imposta pela mídia. Os ensaios dos grupos musicais promovem a aglomeração de seus admiradores e servem de preparação, codificação e alienação de seus corpos.

As festas populares baianas são manifestações públicas carregadas das mais variadas linguagens, mas no momento em que vem à tona o som

do trio, as forças conjuntivas homogênicas e hegemônicas ganham uma só e vultosa forma, fazendo idênticas as expressões corporais estéticas, mesmo falando através do corpo, da música, da intencionalidade ou da subjetividade. É bonito o uníssono canto, a uníssona dança, todos misturados numa aparente alegria contagiante, num momento em que são esquecidos os problemas, o dilema, a política. A música contagia o corpo, entorpece o ser. Estão todos intocáveis, sensuais, depravados, lindos em seu movimentar.

Enquanto, na dança circular da areia, os olhares voltam-se para o centro, aqui, os olhares voltam-se principalmente para o alto, em direção ao trioelétrico; olhares de prazer pelo que este proporciona. No asfalto, cantores e dançarinos substituem os deuses adorados na areia. Aqueles, porém, são os deuses da alegria, do esquecimento, da celebração, do pertencimento àquele lugar/território/condição que, sabe-se, é passageiro, mas é bom enquanto dura...

A mistura de estilos de movimento fica evidente, quando numa mesma coreografia percebe-se influência indígena, europeia e africana. É um "swing", uma mistura, um *feedback* histórico que se concretiza na ação corporal em questão de segundos; é uma catálise, um acúmulo e uma exorcização; é a fala do corpo que resiste à história e à dor; e agora, num arremedo de alegria temporária, não somente fala: grita, esperneia, geme, ondula, contrai-se, vai até o chão; mexe de lado, para trás, para cima e para baixo. Pulinhos, mãos na cabeça, o rebolado, a expressão de paquera e de deboche. Todo espaço ainda é pouco e, aos poucos, os corpos invadem os espaços um do outro, ensejando uma comunhão além de física.

É festa, é lazer aparentemente gratuito e democrático. É corpo "livre" e "belo", suado, queimado pelo sol, salgado do mar, cobrindo de alegria a orla do Rio Vermelho. O samba, que, no passado, era semba,² o pagodão, o som elétrico do minitrio, o atabaque, o agogô e o pandeiro brigam; mistu-

2 Maia (2012, p. 148) ao discutir em sua dissertação de mestrado sobre o srugimento do samba a partir da umbigada, diz que: "As histórias da etnologia da palavra e sua relação com a dança angolana semba, com os batuques, com a dança angolana batuco e com o verbo kusamba, que significa 'saltar, dar piruetas, expressar um transbordante sentimento de alegria' são levados em consideração para que seja possível compreender um pouco as variações de samba e principalmente o samba que acontece em dia de festa de largo."

ram sons e estilos. Os grupos de batuques não se acanham com a potência dos trios e gritam alto seus toques, convocando uma batida diferenciada – tudo ao mesmo tempo e quem não aguenta não venha, não!

Figura 7 - Grupos de samba e batuques desfilando no asfalto, corpos dançantes entre batuques e batucadas



Fonte: Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário, nos anos 2010, 2011 e 2012.

Nas imagens acima, a garota samba, o garoto exibe-se numa dança chamativa que atrai a atenção do público, que também samba, rebola, sacode. O requebrar dos quadris e as passadas com os pés são saberes performáticos inéditos, movimentos variados e levemente articulados entre cabeça, braços, tronco, bunda, coxas, panturilhas, joelhos, canelas e pés; abre-se o compasso para novos passos, nem sempre “compassados”, que levam os corpos a se esbarrarem, se tocarem, se encontrarem.

Diante das forças rítmicas e sonoras, o corpo com seus passos expressam sua condição, que envolve cultura, lazer, ética, moral, estética e religião. Para uns, a dança é feia, é depravada; para outros, não é nada além do exercício da sensualidade, da força da sexualidade reprimida por regras sociais. Nesse sentido, as pessoas despem-se de estigmas, de censuras;

estão absortas, embriagadas pelo álcool, pela música, pela sensação de liberdade que o dançar proporciona. É uma multidão de múltiplos corpos, é uma multidão de múltiplos desejos. Enfim, é uma multidão em devir, e que ninguém critique...

Muito desse desagrado quanto aos divertimentos tradicionais foi gerado pelo movimento do puritanismo dissidente [...] as tradições do lazer popular foram mal vistas por numerosos motivos: eram consideradas profanas e licenciosas – eram ocasiões de práticas mundanas, o que afastava os homens de uma vida devota [...] frequentemente desrespeitavam o dia de descanso interferindo com o culto dos verdadeiros crentes; [...] Os divertimentos populares permaneceram socialmente funcionais. Os feriados compensavam psicologicamente o fardo do labor prolongado [...]. (ANDERSON, 1961; MALCOMSON, 1973 apud PARKER, 1978)

As danças dos capoeiras

Na Festa do Rio Vermelho, a força formativa da roda de capoeira está no conjunto dos corpos que brincam jogando, dançam cantando e lutam socando, agarrando e chutando. Embora haja grupos historicamente reconhecidos, é possível observar, nas imagens acima, que as rodas são intercruzadas por momentos de abertura para o estranho, o curioso, o provocador. Há sempre um expectador querendo jogar na roda do outro e o ambiente da roda vai-se modificando conforme os enunciados corporais colocado por cada um.

As rodas de capoeira no espaço público, mais especificamente nas festas populares baianas, acontecem como jogos para todos os gostos, estilos e tipos: uma brincadeira participativa e lúdica, uma dramatização para encenar determinada situação dramática, um "pega laranja no chão tico-tico",³ um jogo mais exibicionista para mostrar habilidades, um jogo mais

3 Ver em Castro Júnior (2010, p. 63). "O Mestre João Pequeno denominou como 'pega laranja no chão tico-tico', os participantes têm o objetivo de pegar o dinheiro com a boca e, ao mesmo tempo, impedir que o oponente-parceiro o pegue. Para o mestre Gigante, "[...] é difícil

duro e agressivo para marcar poderio. Enfim, múltiplas situações emergem a cada instante e a cada situação surge um novo devir.

Figura 8 - As rodas formadas pelos grupos de capoeira na Festa do Rio vermelho



Fonte: Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário, nos anos 2010, 2011 e 2012.

Vale lembrar que os mestres de capoeira mais antigos de que se tem notícia sempre alertaram os alunos acerca dos cuidados a serem tidos com as rodas de capoeira, principalmente na rua – o que pode ser entendido no seguinte pensamento:

[...] você tem que ficar ligado, você não sabe o que pode acontecer, de repente surge uma coisa nova, o cara fala que é seu camarada, mas não é, aperta a sua mão, dá risada, mas na hora H, te pegar na 'cô, cõ', então, na hora surge o vamos ver. (SANTANA, 1999)

apanhar o dinheiro na boca, o outro que ta jogando, ele não deixa, e não deixa você apanhar, aquele jogo que você botar o pé, quando você vai com a boca pra apanhar o dinheiro, bota o pé pra apanhar o dinheiro, é aquele protocolo pra você apanhar o dinheiro.”

No emaranhado da roda, mulheres, homens e crianças encenam movimentos lentos e rápidos, rígidos e flexíveis, amplos e curtos, demonstram seus saberes corporais, falam que estão mantendo a "tradição", lutam por um quinhão, "comem capoeira" pelo jogo alto e pelo jogo de chão, expressam gestos que são uma atração e louvam, cantando para a Rainha do Mar: "minha rainha, sereia do mar, não deixa o barco virar, não deixa o barco virar, minha rainha, sereia do mar" (música cantada nas rodas de capoeira – domínio público).

(In)conclusões

O apelo estético e sublime, que vemos na diversidade de danças e ritos da areia ou na diversão e prazer do asfalto, mostra que a dança não precisa se fazer entender. Quem dança quer expressar algo que o outro pode ou não compreender. É um momento particular, aquele em que danço, não importa se certo ou errado, sagrado ou profano; o que importa é a divindade explícita no ser humano através da movimentação plástica natural, incondicional e espiritual ao som dos mais variados ritmos. Cada um extravasa o seu "eu" religioso, sensual, diferencial – o que importa é exercer o seu pleno direito de "ser" na festa.

E, assim, vão-se os corpos, acompanhando o trio, a roda, o batuque, o atabaque, o agogô, o pandeiro. O corpo atende ao chamado e no fim do dia, exausto, repousa para a dura rotina (da realidade) do dia seguinte, quando novamente ficará anônimo. Quem se lembrará do rebolado do garoto, do remelexo da garota? Vai ficar a saudade, cada um reportando seu corpo à labuta. O lazer foi "momentâneo", a música e as danças ainda impregnadas no corpo precisam agora ser disciplinadas, escondidas, guardadas para um próximo momento, uma próxima oportunidade, pois a sociedade rejeita e reprime o corpo alegre, falante, sensual. Desse jeito, só mesmo em dia de festa.

Referências

- AMADO, Jorge. Prefácio. In: SELJAN, Zora A. O. *Iemanjá e suas lendas*. 2. ed. Record, 1967.
- AMADO, Roberto. *Festas nas águas: fé e tradição nos rios e mares do Brasil*. São Paulo: Horizonte, 2011.
- BETHÂNIA, Maria. *Mar e Sofia*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. (1CD)
- BRASIL. Lei Eusébio de Queirós, de 4 de setembro de 1850.
- CASTRO JÚNIOR, Luis Vitor. *Campos de visibilidade da capoeira baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955 - 1985)*. Brasília: Ministério do Esporte, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DIEGUES JUNIOR, Manuel. Danças negras no Nordeste. In: CARNEIRO, Edison. *Antologia do Negro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.
- FERREIRA, Fagner et al. Firme e Forte. Interprete: Márcio Victor. In: PSIRICO. Salvador: [s. n.], 2010.
- GUALANDI, Alberto. *Deleuze*. São Paulo: Estação da Liberdade, 2003.
- LOPES, Licídio. *O Rio Vermelho e suas tradições: memórias de Licídio Lopes*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984.
- MAIA, Débora M. *Educação, lazer e identidade: a reconstrução cultural da festa de Itapuã*. 2012. 189f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- MARTIN, Susana. O corpo divinizado no candomblé da Bahia. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ETNOCENOLOGIA, 6., 2009, Minas Gerais. *Anais...* Belo Horizonte, 2009.
- OSSOMA, Paulina. *A educação pela dança*. São Paulo: Summus, 1988.
- OTTO, Janaína. In: *Certa manhã acordei de sonhos intranquilos*. Rio de Janeiro: Rob Dgital, 2009. Faixa 3.
- PARKER, Stanley. *A sociologia do lazer*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

- SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2010.
- SANTANA, Reinaldo. Mestre Reinaldo Santana: depoimentos [jul. 1999]. Entrevistadores: Luis Vítor Castro Júnior. Salvador, 1999. Entrevista concedida Associação Brasileira de Capoeira Angola.
- SANT'ANNA, Denise B. *Corpos de passagens: ensaio sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SANTOS, Eufrázia Cristina Menezes. Performances culturais nas festas de largo da Bahia. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 30., Caxambu, 2006. Anais eletrônicos... Caxambu: ANPOCS, 2006. Disponível em: <<http://www.antropologia.com.br/arti/colab/a40-esantos.pdf>>. Acesso em: 2 jul.2013.
- SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- _____. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- _____. *Samba o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- TAVARES, Odorico. *Bahia: imagens da terra e do povo*. 2. ed. rev. atual. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1951.
- THOMPSON, Robert F. *African art in motion*. California: University of California Press, 1974.
- VERGER, Pierre. *Lendas africanas dos orixás*. 3.ed. São Paulo: Corrupio, 1992.
- ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: [s. n.], 2004.

Os corpos dançantes e brincantes no Terno da Alvorada na Festa d’Ajuda

Luís Vitor Castro Júnior
Milene Mabel Santos Gusmão

História e cenários construídos na festa cachoeirana: “Capela d’Ajuda já deu o sinal [...]”

Segundo os relatos de Nascimento (1995) no livro *A Capela d’Ajuda já deu o sinal*, única referência disponível sobre a festa e consultada para este estudo, a capela (Figura 1) foi construída por Gaspar Rodrigues Adorno entre os anos de 1650 a 1670. Em 1801, após a saída da imagem de Nossa Senhora do Rosário para a igreja matriz, sob administração do Padre José Henrique com a ajuda dos senhores de engenho da região de São Tiago do Iguape, distrito de Cachoeira, a capela foi restaurada e instituiu-se ali a devoção à Nossa Senhora da Ajuda. Aquele espaço passou a ser utilizado por corporações musicais para ensaios e apresentações.

Duas corporações musicais utilizaram a capela, sendo que uma delas era composta pela elite Cachoeirana, com músicos eruditos que tiveram a oportunidade de estudar em outros países. Esses formaram a Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana. A segunda era composta por negros (escravos e libertos) tidos como amadores, pois aprenderam ali mesmo, na-

quela região, a lidar com os instrumentos musicais e viviam daquele ofício. Essa se chama hoje Sociedade Cultural Lira Ceciliana.

Figura 1 - A torre da Capela d'Ajuda onde o sino é tocado às cinco horas da manhã de domingo, quando acontece o Terno da Alvorada



Fonte: (LIMA, 2009).

Nascimento (1995) conta que, em 1818, passa a administrar a capela o Padre Manoel Nascimento de Jesus que resgata naquele templo uma antiga devoção ao São Pedro dos Clérigos e cria a Irmandade de São Benedito, Santo profusamente festejado pelo negro baiano. No último domingo do mês de novembro, os irmãos de São Benedito festejavam com pompa o dia do seu padroeiro. Antecedendo a festa de São Benedito, no segundo domingo do mesmo mês, a elite realizava a Festa de Nossa Senhora d'Ajuda.

Então surgiu, nessa época, uma rivalidade entre as irmandades que disputavam, dentre outras coisas, o poder sobre a Capela e a grandiosidade de suas festas. Aquela disputa, aliada a fatores de ordem ideológica e a interesses corporativos, levou a Minerva Cachoeirana a nutrir hostilidades contra os músicos da Lira Ceciliana, uma rivalidade que é refletida na sociedade atual. É a revelação de um espaço cultural nada amistoso, onde se mostra o choque de interesses na relação de poder.

Devido a esses conflitos, começa a surgir uma atmosfera de hibridismo¹ entre a cultura festiva das duas irmandades em questão. A Irmandade

1 Lê-se aqui como a fusão de culturas para a formação de uma nova cultura híbrida.

da Ajuda se negava a aceitar, na capela, representantes da sociedade que estariam de acordo com as "manifestações políticas emancipacionistas [...] em favor do negro, e ao mesmo tempo, ligadas a uma igreja rival, cultuando outra Santa." (NASCIMENTO, 1995, p. 24-25) Até que, em 1870, conseguiram, nominalmente, tirar os direitos da irmandade de São Benedito sobre a capela. Ficou bem claro que, a partir desse acontecimento, aquele passou a ser um espaço privado, controlado, que não era mais possível dividir democraticamente com a camada considerada "baixa plebe".

A Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Monte recebeu de braços abertos os irmãos de São Benedito, e esses acabaram se agregando aos festejos da Santa Cecília que ocorriam naquela paróquia. Em 1915, depois de muita disputa com a Irmandade da Ajuda, a Irmandade de São Benedito recebeu o consentimento da Igreja (instância maior) para transferir a imagem do Santo da Capela d'Ajuda para a Igreja do Monte.

Tal fato se configurou como uma derrota para a Irmandade da Ajuda, que chegou a achar que aquilo abalaria os festejos da Santa naquele ano, pois se consideravam derrotados por aqueles que seriam inferiores a eles. Em contrapartida, os "vitoriosos" se sentiram vingados e foram buscar a imagem do Santo, tocando chulas, fazendo pirraça, acompanhados por devotos pelas ruas da cidade causando grande alvoroço. Segundo Nascimento (1995, p. 32), foi a representação de "[...] uma guerra entre duas santas e duas filarmônicas que faria parte de um conflito entre duas facções políticas opositoras, a festa seria a balizadora de uma competição que duraria décadas e dividiria opiniões."

Em contrapartida, a Festa d'Ajuda tem a característica de possibilitar, também, a experimentação de uma realidade fictícia. Os corpos expressam desejos reprimidos no cotidiano através de fantasias, de comportamentos ou atuações teatrais. Essa realidade momentânea que se repete a cada ano reflete a identidade Cachoeirana.

A Festa de Nossa Senhora d'Ajuda é uma expressão cultural iniciada pelos senhores de engenho na época do cultivo da cana-de-açúcar naquela região. Conta-se que a Santa era considerada padroeira daqueles senhores, e que os mesmos obrigavam seus escravos a cultuá-la. Dali surge à devoção

que, depois de passar por várias gerações, é continuada, vivificada e reinventada a cada nova comemoração.

No século XXI, a festa apresenta ainda o “cunho ideológico de ‘despertar’ de progresso, da civilização e da mudança de costumes” citados por Nascimento (1995, p. 32), uma ideologia que se fortalece nas atitudes dos participantes da festa que representam, em seus corpos, ações políticas, econômicas, sociais e morais da vida real.

Em contrapartida, a Festa d’Ajuda tem a característica de possibilitar, também, a experimentação de uma realidade fictícia. Os corpos expressam desejos reprimidos no cotidiano através de fantasias, de comportamentos ou atuações teatrais. Essa realidade momentânea que se repete a cada ano reflete a identidade Cachoeirana.

Nos dias de hoje, apesar da festa se mostrar com alguns aspectos carnavalescos, as características culturais são mantidas desde o seu surgimento, pois a festa apresenta ainda o “cunho ideológico de ‘despertar’ de progresso, da civilização e da mudança de costumes” citados por Nascimento (1995, p. 32), uma ideologia que se fortalece nas atitudes dos participantes da festa que representam, em seus corpos, ações políticas, econômicas, sociais e morais da vida real.

A seguir, será descrita a festa de acordo com os acontecimentos atuais. Infelizmente, a falta de registros históricos da mesma não nos possibilitou conhecer momentos de mudanças entre as comemorações do passado e as de hoje.

“E por falar em festa [...]”

Festa tem sido objeto de pesquisa singular contemplado por especialistas de todas as correntes. Entretanto, como objeto de estudo em Educação Física, vem se destacando aos poucos com os olhares voltados, na maioria dos casos, para o lazer. Nesse texto, enfocamos os conteúdos que estabelecem a identidade da população local, através do momento de celebração dos mesmos.

As festas populares ocupam um lugar de grande visibilidade na cultura brasileira. Surgem, no período da escravidão, com diversas finalidades, sentidos e resultados. Normalmente, acontecem em largos ou praças públicas correspondendo, segundo Trindade-Serra (2009, p. 95) “[...] ao modelo de velhas celebrações católicas populares europeias, realizadas em dias santos, em centros urbanos, com grande concentração de povo, intensa movimentação comercial e lúdica.” Nelas, começam a aparecer as expressões das manifestações culturais oriundas da África e da Europa, trazidas pelos escravos e seus dominadores.

Nas fotografias a seguir, trazemos imagens da Festa de Nossa Senhora d’Ajuda, e nelas encontramos personagens da cultura europeia, na figura do cabeçorra, e personagens das lendas africanas, os Eguns, também conhecidos por Mandú, marcando a participação dos escravos no desenvolvimento dos “embalos d’Ajuda.”

Figura 2 - As cabeçorras e os mandus



Fonte: Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário, nos anos 2010, 2011 e 2012.

Para os negros, aquele era um momento de valorização da sua cultura, o momento da diversão nas suas poucas horas de folga. No processo de realização da festa, os indivíduos marginalizados por uma sociedade escravocrata se transformavam em protagonistas de algum momento histórico, como observa Ferreira (2006) em seus estudos sobre festas populares. Aproveitavam para fortalecer as relações entre eles e estabelecer relações com seus algozes através da celebração, da ironia, do sarcasmo, sobre a

experiência social ou pessoal. Era um momento de alforria, quando a comunhão de emoções e sensações vivenciadas possibilitava a construção da rede de relações sociais citada abaixo como teia da vida.

As festas, em todas as suas diferentes modalidades e seus múltiplos significados e contextos, têm em comum o fato de criar um espaço essencial para fortalecer e nutrir a rede das relações sociais, a parte humana vital da chamada 'teia da vida'. [...] dilui barreiras e fronteiras entre o sagrado e profano, rico e pobre, brancos e mulatos. (BUENO, 2008, p. 52-53)

Não era importante a "cor da pele", a idade ou credo de quem participava das comemorações. Não existiam fronteiras entre as diferenças construídas pelas relações sociais dos seres humanos. Podemos perceber que essas características continuam latentes nas festas populares que acontecem atualmente.

A partir da análise de festas populares brasileiras, temos a possibilidade de compreender problemáticas da identidade cultural expressada na contemporaneidade. Entendendo a festa "[...] enquanto produção de memória e identidade no tempo e no espaço sociais", (GUARINELLO, 2001, p. 972), serão tratados aqui os conteúdos expressos pelo corpo que, através da festa, produzem memória e identidade.

Então, os corpos "de uma sociedade brasileira diferente e única", segundo Matta (1997, p. 17). A Festa de Nossa Senhora d'Ajuda, ao originar-se da celebração de uma santa católica, comprova as constatações anteriormente mencionadas sobre a expressão da cultura europeia, sendo que vemos a influência da cultura africana permeando-a todo o tempo, desenhando uma identidade local na memória de quem por ali passa.

Ainda segundo Matta (1997), no universo hierarquizante em que vivemos somos diferentes, mas estamos juntos, e é no cenário festivo que essa afirmação se legitima, no momento do dervir, quando, em meio à esculhambação e aos julgamentos morais, nos reconhecemos como diferentes, porém iguais, unidos pela busca da quebra de rotina, apontada na citação

abaixo como a possibilidade de inovar, de parar o tempo cotidiano e recomençar a contar com uma realidade modificada, na qual só será permitida a diversão.

Discutir as peculiaridades de nossa sociedade é estudar também essas zonas de encontro e mediação, essas praças e adros dados pelos carnavais, pelas procissões e pelas malandragens, zonas onde o tempo fica suspenso e uma nova rotina deve ser repetida ou inovada, onde os problemas são esquecidos ou enfrentados; pois aqui – suspensos entre a rotina automática e a festa que reconstrói o mundo – tocamos o reino da liberdade e do essencialmente humano. É nessas regiões que renasce o poder do sistema, mas é também aqui que se pode forjar a esperança de ver o mundo de cabeça para baixo. (MATTA, 1997, p. 18)

A festa que reconstrói o mundo, citada acima pelo autor, permite que o indivíduo viva o personagem que ele escolher, podendo ser uma caricatura de si próprio como uma recriação de sua essência, mas será sempre uma reflexão do seu íntimo, que lhe permitirá, ou não, modificar sua rotina quando cessarem os festejos. Outra possibilidade é a de utilizar-se daquele momento de descontração para comediar os absurdos do mundo que são naturalizados pela própria população, na tentativa de mostrar que a sociedade não é cega, porém permissiva, e ainda existe a esperança de “dias melhores” ou da inversão da ordem, o que seria para Matta (1997, p. 18, grifo nosso) “a esperança de ver o mundo de cabeça para baixo.”

O momento de desligar-se da realidade revela-se totalmente atrelado a ela, servindo de espelho para a sociedade, como aponta Ferreira (2006, p. 63) quando afirma que “a festa sendo como é, uma categoria da cultura, é um espelho no qual o ser humano se reflete, buscando respostas para sua condição de precariedade frente à vida.” Fica evidente, então, a ideia de que ali é também um lugar para buscar respostas da/para sociedade dos problemas que são comuns a todos.

Uma festa traz a importância cultural de colocar em cena valores, artes, projetos e devoção. Ela expressa um modelo de ação popular e permite a revi-

talização da cidade onde está inserida, denotando, assim, um sentido de cidadania. O apoio e a participação da comunidade nas festas populares tornam-se de fundamental importância na consolidação da perpetuação de uma tradição.

A autora abaixo fala sobre a importância de estudar as festas populares em prol do desenvolvimento da cidadania:

Aprofundar os estudos sobre festas populares ou manifestações das culturas subalternas poderá trazer algum subsídio para a construção de uma teoria das festas populares [...] portadora de ações concretas no desenvolvimento da cidadania e no fortalecimento de laços sociais e identitários. (FERREIRA, 2006, p. 62)

Buscamos perceber, na festa estudada neste capítulo, as contribuições implícitas nas ações das culturas subalternas, como pontuado por Ferreira (2006), entendendo que elas influenciaram diretamente no desenvolvimento da cidadania, nas relações sociais e, principalmente, na construção da identidade do povo inserido neste contexto.

Oriundos de processos históricos, os festejos populares baianos são expressões culturais que agregam inter-relações sociais, sendo constituídos por pólos distintos, e, na maioria das vezes, apresentam interconexões entre sagrado e profano. No caso da Festa de Nossa Senhora d'Ajuda, a participação popular, tanto dos moradores da cidade como de visitantes das cidades circunvizinhas, compõe uma atmosfera de religiosidade, festividades e muitas curiosidades.

A espera das revelações das fantasias, na manhã do Terno da Alvorada, se transformou num ritual que incita a população a madrugar pelas ruas da cidade heroica (BRASIL, 1837), onde é possível escutar os sussurros das pessoas que inventam as fantasias e comentam sobre elas e sobre os fantasiados. Esse acontecimento provoca uma dinâmica sociocultural na vida da cidade, comprovando a afirmação de Dumazedier (1973, p. 143), quando ele afirma que "[...] todas as atividades da vida cotidiana, reais ou fictícias, podem construir a base de uma tal vida cultural e ainda serem o suporte de um desenvolvimento cultural."

Os embalos d’Ajuda são, hoje, o desenvolvimento de uma cultura local, na qual é permitida a participação da população tanto na construção de uma identidade quanto no acesso a vida cultural que a festa possibilita. Aqui, não é necessário pagar para participar, não tem hora para entrar ou sair, não é preciso se preocupar com o que se vai vestir, nem é obrigatório comer ou beber. O consumo não representa uma forte característica dos embalos, porém vem tomando força à medida que surgem blocos no Terno d’Alvorada.

Os blocos surgem com o intuito de separar a população por bairros, pois os embalos vêm ganhando características de violência, uma vez que é de livre acesso à população e ganha a cada ano mais espectadores e foliões. Esse acontecimento se fortalece e se transforma a cada ano num aspecto cultural predominante, porém há indícios de que já exista, desde o surgimento dos ternos, certa violência proveniente da rivalidade entre as irmandades que deram origem a festa. A cultura da briga, na festa, pode ser considerada informalmente como tradição que ganha “novos significados e conotações” a cada nova festa, como diz Arantes (1995, p. 19):

Embora se preocupe ser fiel à ‘tradição’, ao ‘passado’, é impossível deixar de agregar novos significados e conotações ao que se tenta reconstruir. Isso é inevitável, porque a própria reconstituição é informada por e é parte de uma reflexão sobre a história da cultura e da arte que, em grande medida, escapa aos produtores ‘populares’ da cultura.

A rivalidade que antes provocava apenas uma competição musical entre as bandas marciais, quando se disputava o poder sobre os domínios religiosos e abrangia até questões políticas, hoje se transformou em luta corporal sem finalidades específicas, às vezes por motivos fúteis, às vezes por rixa² juvenil.

É possível notar que as festas populares vivem um momento de transformação provocado pela indústria cultural que promove a cultura do

2 Entenda-se como desordem proveniente de ódio ou espírito de vingança.

espetáculo, pois, como foi colocado anteriormente, é inevitável novos significados e conotações não se agregarem aos festejos, uma vez que os produtores populares da cultura serão sempre pessoas que estarão à frente de um tempo passado visto por eles como ultrapassado.

Apesar de existir uma preocupação na preservação da tradição como um legado, haverá também uma reflexão sobre a ação daquilo que se pretende preservar, entendendo que a tradição encontra-se também em constante transformação. Novos conceitos, valores, símbolos e necessidades surgem em torno de uma festa popular. A interferência da indústria cultural, com finalidades prioritariamente econômicas, altera e interfere na organização, no controle e na divulgação da mesma para garantir o sucesso do capital.

No caso da Festa d'Ajuda, o surgimento de blocos, com abadás, fanfarras e até cordas separando a população, pode ser atribuído aos anseios da indústria cultural; porém, a ideia de organização e controle para o melhor funcionamento da festa tem sido desmitificada pela prática. O que se observa nas ruas é uma grande desorganização provocada pelos blocos que crescem a cada ano, podendo-se constatar, também, que a população não está satisfeita com o formato antigo da festa, ou que apenas uma fanfarra não está sendo suficiente para a quantidade de pessoas que a Festa d'Ajuda vem atraindo a cada ano. À medida que os anos passam, surge uma nova demanda de pessoas interessadas neste formato, bem como pessoas que não aprovam, e então acontece a mistura delas nas ruas durante as passagens dos blocos e suas bandas.

Segundo Burke (2005, p. 39) “[...] a idéia de cultura implica a idéia de tradição, de certos tipos de conhecimentos e habilidades legados por uma geração para a seguinte.” A nossa discussão vai de encontro à afirmação do autor, já que, entendendo que a tradição composta pela cultura sofre transformações, o legado a ser transmitido mudará, legitimando assim a heterogeneidade cultural das festas populares.

Apesar de não encontrarmos registros que comprovem a data inicial das comemorações da Festa de Nossa Senhora d'Ajuda, sabemos que ela existe há muitos anos e percebemos que não acontece mais exatamente da

mesma forma que acontecia desde o seu surgimento. As transformações culturais ocorridas no mundo ao longo dos anos contribuem para as modificações das festas populares, e conseqüentemente, mudou também a Festa d’Ajuda.

Passo a passo da Festa d’Ajuda

Para falar da Festa d’Ajuda, faz-se necessário mencionar e explicar os componentes que preenchem a quinzena de louvor. São ternos, bandos, lavagens, tríduos, procissões, entre outros, todos com dias determinados para acontecer e com significados que nos permitem entender a construção da festa ao longo dos anos.

“A festa ‘oficial’ da elite religiosa começava com a eleição dos mordomos (juizes) que são escolhidos no último dia do festejo anual.” (NASCI-MENTO, 1995, p. 43) O juiz da festa tem a responsabilidade de buscar parceiros e patrocinadores para financiar a festa – considerada a festa religiosa mais cara da cidade – além de organizar os acontecimentos daqueles dias, dividir tarefas, inventar novidades, envolver as pessoas.

Figura 3 - O caminhão do bairro Rosarinho, vencedor da competição no Bando Anunciador de 2010



Fonte: (OLIVEIRA, 2010).

Um desfile ruidoso do Bando Anunciador ou Pregão no primeiro domingo do mês abre as portas da festa. Desfilam caminhões, carros e carroças ornadas com papéis coloridos, folhas de palmeiras, bonecos fantasiados, pessoas alegres e fantasiadas, todos disputando para ser “o melhor.” Esse desfile, em alguns momentos da história, aparece como competição com direito a premiação para o carro, carroça ou caminhão que apresentar melhor ornamentação. Tal competição acontece a depender dos patrocínios conseguidos pelo juiz da festa.

No segundo final de semana, exatamente à meia noite de sábado, zero hora de domingo, sai às ruas o primeiro terno, o Terno do Silêncio. É irônico chamar de “silêncio” aquele barulho quase ensurdecedor, mas foi assim batizado por ter o objetivo de quebrar o silêncio da madrugada acordando e convocando as pessoas a encher seus baldes, latões e/ou panelas com as águas do rio para lavar o adro da capela na manhã de domingo.

E assim acontecia. Aquele domingo era dedicado à “Levagem da lenha e lavagem de água.” Levava-se lenha para o largo d’Ajuda para acender uma enorme fogueira em comemoração aos festejos (fato que não ocorre mais nas festas atuais), e lavava-se o adro e a escadaria da capela. Esse acontecimento, hoje, é conhecido como Lavagem das Baianas, que se tornou muito semelhante à Lavagem do Bonfim ocorrida no mês de janeiro na capital baiana.

“Diariamente desfilavam ternos, [...] o cortejo lúdico, acompanhados de ‘mombaças’, sanfonas, pandeiro e viola, tocados por ‘músicos de ouvidos’, e competiam entre si.” (NASCIMENTO, 1995, p. 46) Os embalos foram batizados de ternos por apresentarem como componentes apenas três instrumentos, a sanfona o pandeiro e a viola. Durante a última semana da festa, eles passavam a ser diários e temáticos. Quarta-feira, por exemplo, acontecia o terno das meninas, que hoje é conhecido como Terno das Baianas. Na sexta-feira, é o dia dos travestidos, hoje Terno das Malandrinhas. Esses ternos eram patrocinados pelos comerciantes que aproveitavam o espaço para fazer *merchandising*.

Os ternos da semana que antecedem o Terno d' Alvorada continuam a acontecer, porém não mais com o incentivo ou patrocínio do comércio; eles resistem por trazerem alegria à população na tentativa de não deixar morrer a tradição. A característica marcante desses ternos, que hoje são intitulados embalos de cinco horas por acontecerem às dezessete horas, fica por conta da participação da população de chinelos nas mãos, em final de expediente comercial.

Em meio aos acontecimentos ditos "profanos" ocorrem missas, a festa sagrada. São os tríduos em louvor a Nossa Senhora d'Ajuda, ou seja, três dias consecutivos de missa. Depois, acontece a Missa Festiva e a procissão que conduz a imagem da Santa por algumas ruas da cidade acompanhada por fiéis que caminham agradecendo a proteção e as graças alcançadas, enquanto cantam louvores como o Hino de Nossa Senhora d'Ajuda. Esse evento acontece no sábado que antecede o Terno d'Alvorada, dia em que não sai às ruas o embalo das cinco da tarde.

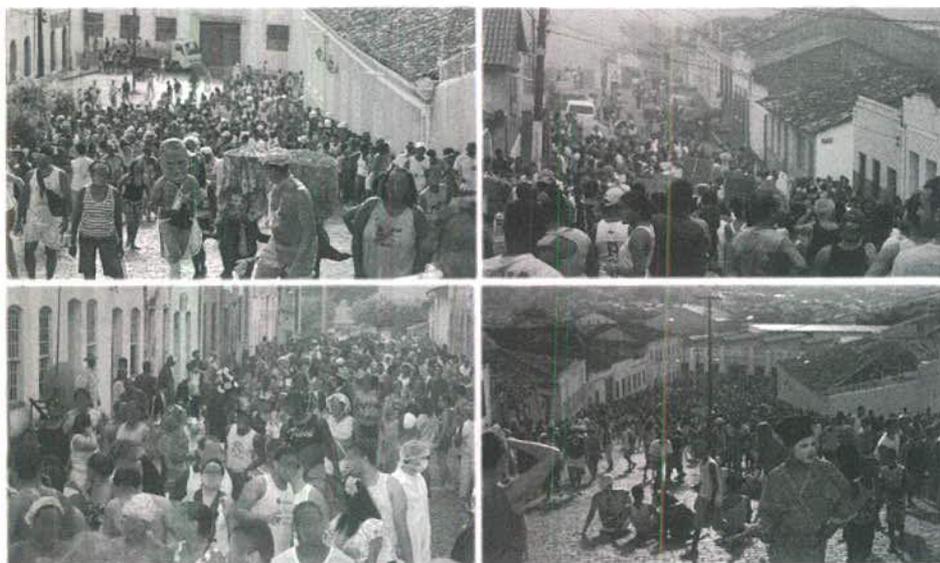
HINO DE NOSSA SENHORA D'AJUDA

Oh Virgem Mãe, perfume santo,
Pétala que afasta o pranto!
Cachoeira abençoada...
No Vosso templo, por nós, sois elevada!
Clemente invocação do Manto,
Do Rosário, um lindo canto!
Vossa festa é rio na vida...
Paraguaçu, água sagrada nos convida.
Nossa Senhora D'Ajuda querida!
Luzente amparo de Deus, dom que brilha!
Capela viva do Espírito Santo,
Cachoeirano sorriso de encanto!
Elevação plantou no monte,
Devoção, casto horizonte.
Novembro, missa consagrada...
Rosa D'Ajuda, Vós sois a áurea estrada!
De Cristo, materno presente.
Ladainha florescente...
Oh, recebei nossos louvores!
Rendemos graças e ofertamos flores.
(COSTA, 2008)

No último domingo de festa, o mais esperado por todos, às cinco horas da manhã ouvem-se ecoar as badaladas do sino da capela; é o sinal de saída para o Terno d'Alvorada ou embalo de cinco horas da manhã. A primeira música a ser tocada começa com os seguintes versos de um autor desconhecido: "Capela d'Ajuda já deu o sinal, quem quiser dançar apareça [...]."

Uma forte energia toma conta dos corpos que participam desse embalo. São pessoas que acordam de madrugada para se fantasiar, outras que passam a noite acordadas, fazendo os últimos retoques de suas fantasias, e ainda as que curtem a festa de largo durante toda madrugada à espera do sinal da Capela.

Figura 4 - O Terno d'Alvorada na ladeira do monte e nas ruas de Cachoeira: a força do embalo



Fonte: Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário, nos anos 2010, 2011 e 2012.

O embalo caracteriza-se por apresentar um aglomerado de pessoas de todos os níveis sociais reunidas num momento de divertimento. Foi batizado de embalo por ser guiado por uma banda (fanfarra) que embala os corpos dos participantes, percorrendo unidos quase todas as ruas da cidade, espalhando alegria por onde passa ao som de canções tradicionais

como: Ai cebola, Tempero de maniçoba, Fui no mato catar taioba, Encontrei largatixa e cobra.³

A fanfarra principal, hoje, é composta pela mistura de músicos da Mi-nerva Cachoeirana e da Lira Ceciliana, e agita a população, estremecendo as ruas e ruínas por onde passam. Velhos, jovens e crianças disputam seu espaço na caminhada, às vezes corrida, às vezes passada sobre os paralelepípedos da cidade histórica.

Do início ao fim, a festa é composta por um grande número de pessoas, estejam elas fantasiadas, compondo um bloco de rua ou no meio da pipoca, como carnaval de Salvador. O público se reveza (ou não) durante as horas de folia; os que estão pelas ruas desde a noite anterior podem não ficar até o fim; os que foram descansar da noite passada chegam mais tarde, e assim vai acontecendo de cinco da manhã até, em média, meio-dia, com pessoas entrando e saindo, curtindo até o último sopro dos instrumentos, enquanto não se cansam de ecoar as cantigas populares. “Ê baiana, Ê ê baiana, baianinha, Ê baiana, Ê ê baiana. Baiana boa, Gosta do samba, Gosta da roda, E diz que é bamba, Baiana boa, Gosta do samba, Gosta da roda, E diz que é bamba.”⁴

O corpo na festa e a festa do corpo fantasiado

Corpos-dançantes, fantasiados ou não, escrevem o enredo da festa, contando suas histórias para outros e ouvindo o que eles têm a lhes contar, e acontecem, assim, diálogos entre corpos que apresentam uma dinâmica discursiva em seus ritmos e movimentos, exprimindo cheiros, cores e afetos. Eles transitam pelas ruas, comunicam suas histórias e tornam-se conhecidos e, às vezes, estranhos, considerado por Sant’anna (2001) como corpo-caminho de idas e voltas; um corpo que se torna passagem para outros corpos, traduzindo histórias.

3 Cantiga popular de autor desconhecido, tocada pelas fanfarras e cantada pelo povo na integra ou com rimas pejorativas.

4 Música cantada por Clara Nunes.

Sendo assim, os corpos compõem cenários estéticos da festa, expressam o ritmo, a dança, o gingado e a andança. Corpos suados, em contato com outros corpos, subindo e descendo ladeiras, correndo entre ruas e ruelas, quando, a cada passagem nas portas das casas alheias, é possível sentir o cheiro da feijoada, do sarapatel, da maniçoba que dão à festa uma característica peculiar, e são as comidas que os participantes comem antes, durante e depois do embalo. De gole em gole, a cachaça, a cerveja e a água refrescam os corpos, ao mesmo tempo em que os estimulam para continuar a correr no embalo.

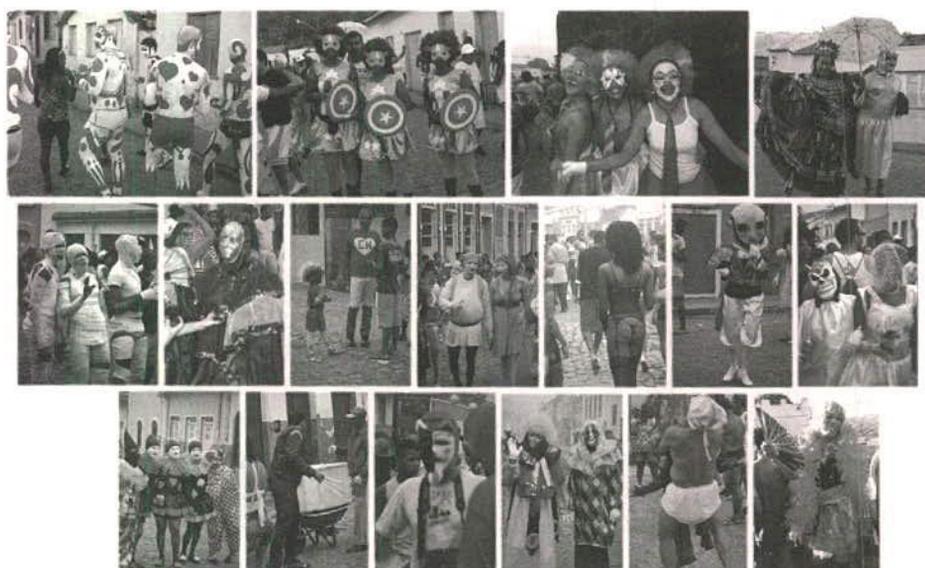
Os corpos na festa dançam, fantasiavam-se e entram em contato com outros corpos, produzem força, história e identidade, balançando e empurrando os saberes dos mesmos que, emprestados à festa, materializam o embalo. Neste momento do embalo, os corpos expressam as danças, a partir do ritmo das fanfarras. Ocorrem inúmeras situações desafiadoras para o corpo, se o ritmo é acelerado, os corpos acompanham o corre-corre se equilibrando no outro, se o ritmo é mais lento, os corpos andam brincando e paqueram dançando.

A população protagoniza a festa, encena personagens e expressa sentimentos e emoções vividas ou ocultadas no dia a dia. É um momento de vivenciar dor e alegria, angústia e prazer, cansaço e vigor. A adrenalina toma conta dos corpos que sorriem e choram, mostram-se e se escondem, divertem-se e se aborrecem. O dinamismo possibilita a experimentação de várias situações num mesmo local, a rua.

No embalo, praticam a dança do corre-corre, no qual os participantes têm que seguir seu ritmo para não cair e vão se equilibrando nos declives do chão feito de pedras, heranças de uma colonização. É a dança do esfregar-se um no outro, do corpo que usa o corpo do outro para se equilibrar, para paquerar e para brincar. Os corpos encontram-se enredados na dinâmica cultural da festa e produzem multiplicidade de territórios, criando um espaço-tempo circular diferente para reinterpretar e reunir suas experiências. Nessa qualidade, além de se misturarem, os corpos interpenetram-se, facilitando as passagens.

Outra característica do Terno da Alvorada é as múltiplas fantasias para aquele momento que são pensadas de diferentes formas, levando em consideração os mais variados aspectos como: o que está em evidência na mídia no momento; o grau de dificuldade que elas oferecem; a mensagem que conseguem passar através do visual e das interpretações; a vontade de, extra-oficialmente, ganhar o título de melhor fantasia; o anseio não é ser quem é, mas quem gostaria de ser; a possibilidade de abordar temas políticos, econômicos ou sociais através da expressão corporal.

Figura 5 - As múltiplas fantasias no Terno da Alvorada



Fonte: Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário, nos anos 2010, 2011 e 2012.

A multiplicidade de corpos em ritmos produzem novos territórios para a vida cultural. Os desejos e sonhos através do imaginário de cada participante mobilizam as escolhas de personagens fantasiados que assumem outros papéis sociais, numa intensa ação teatral na festa. Então, surgem Avatar, Ladies Katys, índios, família Flintstons, super heróis, reis, bailarinas, bonecas, borboletas, diabos, gueixas e outros personagens adormecidos no interior de cada um dos participantes que com os seus corpos brincam

de se travestir, proporcionando encontros multicoloridos, multiexpressivos, multiestéticos e multiculturais.

Neste sentido, dentre as diversas expressões artísticas dos corpos fantasiados no Terno da Alvorada, selecionamos as fisionomias dos corpos fantasiados que marcam uma identidade histórica na festa, pois sempre estes personagens estão presentes, a exemplo dos mandus e das cabeçorras, e as fantasias novas que marcam sua presença, revelando outras estéticas e outras experiências no momento de brincar e de dançar.

Percebemos a cultura corporal em dimensões afetivas, sociais, psicológicas e motoras, respeitando a subjetividade e as diferenças individuais nos movimentos das pessoas que emprestam seus corpos para participarem daquela manifestação. É a interação entre corpo e cultura conhecendo, usufruindo e transformando limites e possibilidades ao expressar uma determinada sociedade.

Figura 6 - Os corpos fantasiados fazendo alusão à propaganda de uma operadora de celular



Fonte: Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário, 2009. (BLUE..., 2009)

Nas fotografias acima, vemos claramente a influência da mídia na vida e nas relações interpessoais. A comunicação que a propaganda, o *merchandising*, traz ao consumidor é tão massificada, que vira opção de fantasia para a festa e representa sucesso entre os espectadores. Os fantasiados não se dão conta de que servem, naquele momento, de “garotos propaganda” sem ao menos receberem um cachê.

É uma dinâmica de comunicação através do corpo que representa continuidade entre ele e o meio em que está inserido. Os indivíduos revelam diferentes interpretações da vida social, reproduzem expressões que denunciam seu viver cultural, comportam-se de maneira que deixa claro o ser político dentro deles.

O corpo fantasiado se permite ser passagem para externar histórias, revoltas, glórias e anseios. Esse corpo que se empresta à festa é o corpo protagonista daquele espaço, é o corpo que não somente passa pelos lugares, mas também realiza as viagens e se torna corpo-passagem. (SANT'ANNA, 2001)

Figura 7 - O corpo-mandu brincando e dançando no Terno da Alvorada



Fonte: Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário, nos anos 2010, 2011 e 2012.

A figura emblemática do mandu é um personagem histórico que marca uma identidade coletiva na Festa d'Ajuda. Sua presença é inigualável e surpreendente. Ele aparece durante toda festa, a frente de cada embalo que vai às ruas, abrindo os caminhos. Porém, tem maior destaque no Terno da Alvorada junto as cabeçorras. Mas afinal, o que seria este corpo-mandu?

Lopes (1993) relaciona o significado de mandu como sinônimo de problema, confusão, provocação, escândalo, algazarra e balbúrdia. Situações estas que ocorrem com a presença do corpo-mandu durante o embalo.

Lopes (1993, p. 159) faz outra referência ao Mandu-zambê que significa: "personagem mitológico afro-brasileiro (SC) – De origem banta."

Segundo Nascimento (1995), a história do Mandu surge no nascimento de um menino. O pai da criança "joga uma praga" para que o seu filho "nasça com a perna cambota", "em seguida, a mulher fica grávida" novamente e ele joga outra praga e "o filho nasça com a perna cambaia." Então:

[...] essas crianças nascem 'defeituosas' e um belo dia lemanjá vai fazer uma festa na beira da praia [...] e autorizou nê que todas as pessoas da aldeia fossem para esta festa e isso chega na casa dessa mulher, uma mulher e ela fala que tem os filhos não iriam, porque os filhos tinham defeitos e lemanjá com pena e querendo que todos participassem, então mandou que levasse pano pra que fizesse roupa [...] e a mãe faz roupa que o filho encoberto dos pés a cabeça, o rosto dele não poderia ter aparecido e ai eles vão pra festa que é esta figura antropomórfica que caracteriza hoje os mandus. (NASCIMENTO, 1995)

A mitologia que explica a gênese do corpo-mandu revela situações de preconceito social diante as dismorfias corporais das crianças. Os estigmas criados historicamente pela sociedade que levam as pessoas portadoras de necessidades especiais serem consideradas doentes e anormais, portanto, pessoas que deveriam ficar "escondidas" do convívio social.

Sabe-se que a questão da "inclusão" implica em uma série de fatores econômicos, políticos e sociais, contudo, o que chama a nossa atenção agora é a estratégia criada pela rainha das águas para inserir estas crianças no ambiente da festa, mesmo escondendo as características corporais deles. Neste sentido, para além de esconder as características corporais, o corpo-mandu revela uma potência de brincar na festa "por baixo do pano".

O corpo-mandu tem uma cabeça grande desproporcional ao tamanho do corpo, braços finos e alongados para a extremidade do corpo, andar desengonçado e um tom de voz fina e rouca. Estas características fôrmicas e sonoras que iluminam outro alinhamento corporal e faz do mandu um

importante elemento de comunicação cultural, acionando uma dimensão mitológica de dançar e de brincar com a força pulsante do mistério.

Assim sendo, o corpo-mandu na festa traz inúmeras situações inusitadas de troca, de descoberta e de interação entre os participantes, pois as pessoas não sabem quem é o mandu. Existe um mistério que aflo- ra na brincadeira de procurar saber quem é que está por baixo do pano, ou seja, uma espécie de brincadeira do conviver sem saber, uma situação que está justamente no não saber e no não conhecer. Portanto, o corpo -mandu se diverte dançando e brincando, com expressões performáticas e através dos seus trajes potencializa as experiências do conviver sem saber. Esta qualidade de brincar sem tocar desperta a curiosidade, ins- tituindo a força do mistério nas brincadeiras vividas, no qual constituem elementos primordiais para a manutenção dos jogos corporais afetivos e comunicacionais.

Na Bahia, tem um dito popular: “não quero nem saber, segure seu mandu”, ou seja, uma situação em que a pessoa coloca para a outra para que ela não transfira seus problemas e suas confusões. Se na vida cotidia- na, a palavra mandu vai ter estas atribuições, na festa, ele é um importante elemento de memória que marca a ferro e fogo uma identidade histórica e social na festa. Por fim, como bem lembra Luz (2009) no documentário *Por baixo do pano*: “há um mistério, ninguém sabe, o que é e o que deixa de ser.”

Outra situação inusitada no Terno da Alvorada em 2011 foi a presença dos corpos fantasiados de Avatar, potencializando uma interdiscursividade entre a “tela e a festa.” Se no filme dirigido por James Cameron, o *Avatar* faz parte de um programa desenvolvido por uma companhia multinacional (RDA), que investe maciçamente em ações científicas e tecnológicas de mi- litares e cientistas, interessados em explorar as riquezas naturais do planeta Pandora, na festa, o Avatar e os Na`vis, além da semelhança com os perso- nagens do filme, chamando atenção da grande maioria dos participantes da festa; eles brincavam de humanoides, pousavam para as fotos e, a cada momento, criavam uma situação nova de troca.

Figura 8 - O avatar na tela da festa



Fonte: Grupo de Pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário, nos anos 2010, 2011 e 2012.

Os corpos fantasiados atraíam os olhares dos curiosos; tanto aqueles que assistiram o filme, recriando outras histórias, dramas, tragédias e comédias, como aqueles que não assistiram ao filme e na sua curiosidade procurava saber que fantasia era aquela. Em ambos os casos, a comunicatividade entre fantasiados e o público, perpassa pelas trocas culturais, cujas brincadeiras são textualizadas pelos episódios criados a cada instante. Enfim, o enredo do filme aflorava outras narrativas, tornando o espaço da festa uma extensão do filme, ao mesmo tempo em que os personagens presentes nas festas criavam outras filmagens e filmes.

(In)conclusões

As manifestações festivas da cultura popular baiana são complexas; dificilmente existirão fronteiras precisas entre aqueles que dançam e brincam e os que trabalham; ou aqueles que rezam e louvam e os que se divertem. Alguns participam apenas dos ritos sacros na capela, uma maioria se limita à praça da farra (a festa de rua), enquanto outros circulam nos dois espaços. Nas ruas, os enredos são traçados a partir das relações estabe-

lecidas, e que promovem impressionantes momentos de desordem numa aparente ordem.

Durante a pesquisa participante realizada na cidade de Cachoeira, procuramos observar através do olhar cultural, as inúmeras marcas nos corpos que expressam uma história acumulada na arte de fazer a festa, na qual os participantes têm as possibilidades de reinventar, a cada instante, tradições tão antigas.

Nesse sentido, foi possível identificar que os embalos d'Ajuda são o retrato de um povo que vai às ruas sem pudor, que se diverte mais livremente, comete excessos de todos os tipos (de comida, de bebida ou de luxúria) permitidos ou tolerados, às vezes até encorajados, respeitando ou não os limites de um padrão social. Eles podem, contudo ser considerados como o retrato de uma cultura subalterna, como já foi observado por alguns teóricos da cultura popular.

No Terno d'Alvorada, que se inicia quando a população ainda adormece, a cidade vive uma festa que é ritmo, dança, gingado e andança, permitindo-se entre as ruas onde o embalo vai pedindo passagem, distribuindo animação para adultos, crianças, famílias inteiras que preenchem os becos, ruas e ruelas, em frente a casarões antigos e históricos, com a intenção de expressar sua arte, sua crença e seus sentimentos, cultura e tradição num evento em que cordas ou paredes não separam classes, raças ou faixa etária.

Os saberes que os corpos expressam em múltiplas faces são representados, ali, pela sagacidade do equilibrar-se entre subidas e descidas das ladeiras por onde passa o embalo; pela agilidade de dançar correndo no ritmo da fanfarra; pela esperteza da interação com outros corpos e pela capacidade de produzir coletivamente cultura através de sons, ritmos e novos gestos, criando, assim, novas formas de linguagens. A festa representa uma luta pela simples sobrevivência ou persistência tradicional.

Entendida também como possibilidade de um simbólico retorno às origens, a festa remonta a uma origem imaginária podendo ser reinterpretada ou ressignificada. Ao mesmo tempo em que é a mesma de todos os

anos, vive a dialética de que a próxima será sempre diferente da anterior, garantindo, assim, a vitalidade dos fenômenos festivos.

Esse aspecto pode ser atribuído à participação de diferentes pessoas, implicando a inserção de novos traços culturais, que resultou no surgimento de novidades nas ruas como: fantasias importadas, fantasias de carnavais cariocas, blocos que trazem outros ritmos musicais ao embalo, dentre outras coisas. Modificações nas organizações e datas acontecem, inevitavelmente, a cada nova festa pelos mais variados motivos, provocando novas versões do embalo d'Ajuda, bem como conflitos entre os tradicionalistas e os modernistas.

Vimos, então, que o corpo presente naquela festa não está ali apenas para se distrair, mas também para comunicar, interagir, protestar e questionar de maneira humorística e irônica ou recatada e aparentemente inexpressiva, através de suas fantasias ou se negando a usá-las. Participando dos blocos pagos ou acompanhando a festa na rua como foliões pipocas, seja como for, o corpo comparece a festa, expressando sentimentos de agrados e desagradados.

Seguindo a trilha das considerações finais, propusemo-nos a traçar (in) conclusões sob o olhar da terra, por reconhecermos que somamos mais dúvidas, ao longo do desenvolvimento deste capítulo, do que encontramos respostas para elucidar nossa problemática. Mas, com o sentimento de que pesquisar é um ato que está em constante movimento, continuaremos buscando novas informações enquanto houver dúvidas no ar.

Referências

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. 1. reimp. São Paulo: Brasiliense, 1995.

AVATAR. Diretor: James Cameron. Produção: James Cameron, Jon Landau. Roteiro: James Cameron. [S. l.]: Fox Film, 2009. 150 min. Color.

BRASIL. Lei nº. 43, de 13 de março de 1837, que institucionaliza esse título à cidade.

- BLUE Man Group - Drumbone. *Melhores do YouTube*, 2009. Disponível em: <<http://www.melhoresdoyoutube.com/2009/09/blue-man-group-drumbone.html>>. Acesso em: 24 set. 2013.
- BUENO, Marielys Siqueira. Lazer, festa e festejar. *Revista de Cultura e Turismo, Cultur*, Itabuna, v. 2, n. 2, jul., 2008. Disponível em: <<http://www.uesc.br/revistas/culturaeturismo/edicao3/artigo3.pdf>> Acesso em: 22 jul. 2013.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- COSTA, Sebastião Heber Vieira. *Imagística de Cachoeira*. Salvador: Faculdade 2 de Julho, 2008. Disponível em: <http://www.fdj.com.br/publicacoes/outras/download/imagistica_de_cachoeira.pdf>. Acesso em: 24 set. 2013.
- DUMAZEDIER, Joffre. *Lazer e cultura popular*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- FERREIRA, Maria Nazareth. Comunicação, resistência e cidadania: as festas populares. *Comunicação & Política*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 61-71, 2006. Disponível em: <<http://www.cebela.org.br/imagens/Materia/1ART3Nazareth.pdf>>. Acesso em: 22 jul. 2013.
- GUARINELLO, Norberto Luiz. Festa, trabalho e Cotidiano. In: KANTOR, Iris; JANCÓS, István (Org.). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec, 2001. v. 2.
- LIMA, Jolimar. Festa D'Ajuda. *Jolimar Fotografo*, 19 nov., 2009. Disponível em: <<http://jomarlimafot.blogspot.com/2009/11/festa-dajuda-2009.html>>. Acesso em: 24 set. 2013.
- LOPES, Ney. *Dicionário Banto do Brasil: repertório etnológico de vocábulos brasileiros originários dos Centros, Sul, Leste, Sudeste africanos*. Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade, 1993.
- LUZ, Marco Aurélio. *Por Baixo do Pano* [vídeo]. Laboratório de Etnomusicologia e Audiovisual Recôncavo, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nrjW1eoZEKg>>. Acesso em: 22 jul. 2013.
- MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ad. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- NASCIMENTO, Cacau do. *A capela d'Ajuda já deu o sinal: relações de poder e religiosidade em Cachoeira*. Cachoeira, BA: CEAO, 1995.
- NASCIMENTO, Cacau. *Mandú - Por Baixo Do Pano*, 1995. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=nrjW1eoZEKg>>. Acesso em: 12 out. 2013.

OLIVEIRA, Diego. O pregão contou com a participação de 13 automóveis, entre caminhões, caminhonetes e carro. *Reverso Online*, Cruz das Almas, 10 nov. 2010. Disponível em: <<http://www.ufrb.edu.br/reverso/2010/11/10/cachoeira-esta-no-clima-da-festa-dajuda/>>. Acesso em: 24 set. 2013.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. *Corpos de passagens: ensaio sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

TRINDADE-SERRA, Ordep José. *Rumores de festa: o sagrado e o profano na Bahia*. 2.ed. Salvador: EDUFBA, 2009.

Sobre os autores

Adriana Priscilla Costa Cavalcanti

Funcionária da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), acadêmica do Curso de Licenciatura em Educação Física (UEFS), estudante pesquisadora do Grupo de Pesquisa e Extensão Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário, bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID – Educação Física/UEFS).

Amanda Leite Novaes

Professora assistente do Departamento de Saúde na Universidade Estadual de Feira de Santana, onde faz parte do corpo docente do curso de Educação Física, atuando com Prática Curricular I, Seminário de Projeto de Pesquisa e Monografia como componentes curriculares. Graduada em Licenciatura Plena em Educação Física pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (2005); especialista em Atividade Física e Saúde pela FTC/Jequié-BA (2007) e mestre em Educação pela Universidade Federal da Bahia (2009). Membro do Grupo de Estudos, Pesquisa e Extensão Artes do Corpo: Memória, Imagem e Imaginário (GEPAC/UEFS). Atualmente estuda e pesquisa sobre formação inicial e continuada de professores, bem como, sobre espaços de intervenção profissional no âmbito da Educação Física, articulando conhecimentos acerca de Educação, Saúde, Esporte, Cultura e Lazer.

Carla Borges de Andrade Juliano dos Santos

Possui graduação em Licenciatura em Educação Física pela Universidade Estadual de Feira de Santana (2003), especialização em Psicopedagogia Institucional Escolar, pela Universidade Castelo Branco (RJ-2006) e mestrado

em Desenho, Cultura e Interatividade (UEFS-2010). Atualmente, é professora de Educação Física da Escola Municipal Rosa Maria Esperidião Leite e professora auxiliar do curso de Educação Física da Universidade Estadual de Feira de Santana, onde atua também como pesquisadora colaboradora dos grupos de pesquisa: Artes do Corpo: Memória, Imagem e Imaginário e História do Desenho nos Livros Didáticos, ambos da UEFS.

Carla Elisa Santana Soares

Graduação em andamento em Licenciatura em Educação Física. Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), ex-bolsista do Grupo de Estudos, Pesquisa e Extensão Artes do Corpo: Memória, Imagem e Imaginário – UEFS; Atualmente é Monitora Voluntária do Projeto de Extensão Estrela Menina – UEFS.

Flávio Cardoso dos Santos Júnior

Professor pesquisador do Grupo de Estudos, Pesquisa e Extensão Artes do Corpo: Memória, Imagem e Imaginário (GEPAC) da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) é graduado em Educação Física e tem como foco de estudo o corpo dentro das manifestações culturais, principalmente as Festas Populares.

Luís Vitor Castro Júnior

Professor titular do Departamento de Saúde na Universidade Estadual de Feira de Santana leciona as disciplinas Estudos das Manifestações Culturais e Metodologia do Ensino da Capoeira. Professor do Mestrado Desenho, Cultura e Interatividade na UEFS. Licenciado em Educação Física pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Artes pela Universidade Du Chicotimmi du Québec, doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Atualmente é coordenador do Grupo de Estudos, Pesquisa e Extensão Artes do Corpo: Memória, Imagem e Imaginário (GEPAC/UEFS) e pesquisador das redes CEDES. Autor do livro *Campos de visibilidade da capoeira baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte* (1955-1985).

Milene Mabel Santos Gusmão

Licenciada em Educação Física pela Universidade Estadual de Feira de Santana, professora pesquisadora do Grupo de Pesquisa e Extensão Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário e professora concursada pela Secretaria de Educação do Estado da Bahia.

Silvia Regina Seixas Sacramento

Licenciada em Educação Física pela Universidade Católica do Salvador, especialista em Ginástica Rítmica pela UNOPAR e doutoranda em Difusão do Conhecimento da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente é professora auxiliar da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e coordenadora do Projeto Estrela Menina (GR/UEFS). Tem experiência na área de Educação Física, com ênfase em Educação, Esporte e Saúde, atuando principalmente nos seguintes temas: ginástica rítmica; desenvolvimento motor; aprendizagem motora; cultura corporal; esporte escolar, esporte de rendimento; atividades rítmicas e expressivas.

Wiliam Pereira Carneiro

Graduação em andamento em Licenciatura em Educação Física. Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), ex-bolsista do Grupo de Estudos, Pesquisa e Extensão Artes do Corpo: Memória, Imagem e Imaginário UEFS; Atualmente milita pelo Movimento Estudantil de Educação Física, compondo o Diretório Acadêmico de Educação Física e Diretório Central dos Estudantes/UEFS.

COLOFÃO

FORMATO	17 x 24 CM
TIPOLOGIA	AVENIR
PAPEL	ALCALINO 75 G/M2 (MIOLO) CARTÃO SUPREMO 300 G/M2 (CAPA)
IMPRESSÃO DO MIOLO	EDUFBA
CAPA E ACABAMENTO	CJAN GRÁFICA
TIRAGEM	1000 EXEMPLARES



Luís Vitor Castro Júnior – Gradou-se em Educação Física na UFBA, Mestre em Artes pela Universidade Du Chicotimmi du Québec, doutor em História pela PUC-SP em 2008, vencedor do “PRÊMIO BRASIL DE ESPORTE E LAZER DE INCLUSÃO SOCIAL”, promovido pelo Ministério do Esporte com a tese Campos de visibilidade da capoeira baiana: as festas populares, as escolas, o cinema e arte 1955-1985, posteriormente publicada em forma de livro. Atualmente é professor titular da Universidade Estadual de Feira de Santana no curso de licenciatura em Educação Física e dos Mestrados em História e Desenho, Cultura e Interatividade. Coordenador do Grupo de Estudos, Pesquisa e Extensão Artes do Corpo: Memória, Imagem e Imaginário (GEPAC/UEFS) e pesquisador das redes CEDES.

O livro é fruto de uma pesquisa sobre as expressões artísticas e culturais do corpo nas festas populares baianas na sua arte de fazer com base nas experiências realizadas pelo grupo de pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário. A originalidade do livro está na complexa relação entre FESTA-LAZER e CORPO, potencializando parcialmente as práticas corporais daqueles que geralmente ficam no anonimato da festa e que é sempre revelador de saberes e desejos; um corpo que fala com seus gestos; um corpo visível, escuro e claro, mas bem colorido; um corpo odor de diferentes cheiros; um corpo encenação cômica e trágica enredado pela devoção, fé e divertimento, revela a potência do fazer e de ser afetado pela grande intensiva dos acontecimentos festivos. O livro destina-se aos interessados nas áreas de Educação Física, Dança, História, Antropologia, Artes, Fotografia.

