

FESTAS POPULARES: lugares, territórios, experiências.

Rosana Baptistella

Graduada em Dança e Mestre em Educação pela
Universidade estadual de Campinas (UNICAMP).

Resumo: O texto trata do corpo, da performance (Schechner, 1988; Turner, 1982) e da espetacularidade (Pradier, 1996) presentes em manifestações culturais populares. Lugares, cenários, relações herdadas e construídas. Enfoque no Chorado (Vila Bela da Santíssima Trindade–MT) e no Batuque (Capivari, Piracicaba e Tietê–SP).

Palavras-chave: manifestações populares, memória, lugares.

Abstract: The text deals with the body, the performance (Schechner, 1988; Turner, 1982) and *spectacularité* (Pradier, 1996) concerning the cultural manifestations. Places, sceneries, inherited and built relations. Focus on Chorado (Vila Bela da Santíssima Trindade–MT) and Batuque (Capivari, Piracicaba e Tietê–SP).

Keywords: Cultural manifestations, memory, places.

Este artigo aborda o corpo, a performance e a espetacularidade de duas manifestações culturais: o Chorado e o Batuque, cujas pesquisas de campo foram realizadas, respectivamente, em Vila Bela da Santíssima Trindade (MT) em 1995 e em Capivari (SP), em 2002. Os aportes teóricos eleitos referem-se à Etnocologia e à Antropologia da Performance e o olhar volta-se especialmente aos lugares, paisagens e cenários onde essas manifestações ocorrem – ruas, praças, quintais, terreiros, casas, cozinhas – com foco nas relações entre as pessoas: dos seus corpos com os espaços, dos movimentos e das danças com as paisagens e os cenários.

Ter acesso aos espaços, às conversas, aos movimentos e às funções desenvolvidas nas danças e nas manifestações como um todo implica em uma dedicação e um encontro de afinidades com as pessoas do

campo, o que demanda tempo, atenção e persistência.

A começar pela cozinha, um espaço de encontro de mulheres de várias gerações, onde se prepara o alimento em meio a cantos e danças. Conversam, trocam confidências, socializam saberes, ensinam benzeções, contam novidades, relembram histórias antigas enquanto cozinham e preparam a celebração a ser compartilhada entre todos. Leite de onça¹, chicha², canjinjim³, diversos licores caseiros: bebidas com segredos em suas fórmulas, para estimular o corpo, para alegrar a festa, hábito secular. A bebida costuma ser usada por muitas pessoas para “dar forças e ânimo” para

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

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

3 Bebida tradicional de Vila Bela, que os dançantes do Congo carregam em seu cantil; é feita com pinga, erva doce, canela, mel, gengibre e açúcar.

- Rosana Baptistella

a realização de trabalhos pesados, assim como para festas, para que as danças e os cantos tenham mais energia, mais vigor.

Nos casos em questão, não se trata de um hábito diário, mas de uma parte do ritual relacionado à festa e à sua preparação. A comida e a bebida são compartilhadas numa atmosfera de companheirismo, amizade e solidariedade - apesar de algumas preferirem se abster da bebida.

Encontramos referências à bebida e à comida nas festas populares, em textos como o de Julita Scarano, que aborda a bebida alcoólica no Brasil Colônia: “A bebida, ao lado da comida, fazia parte integrante das festas, tanto religiosas quanto profanas, das comemorações, das reuniões. Não havia festa sem seu consumo” (Scarano, 2001, p. 478). Assim como Bakhtin fala sobre a necessidade do banquete para a festa popular: “As imagens do banquete associam-se organicamente a todas as outras imagens da festa popular. O banquete é uma peça necessária a todo regozijo popular” (Bakhtin, 1987, p. 243).

Não há como ignorar a abundância ou até mesmo o excesso de comida na festa popular - muitas vezes, um contraponto à escassez do dia-a-dia. São imagens muito fortes, não apenas as do *banquete*, quando todos estão se alimentando, mas o cuidado no preparar, servir e distribuir os pratos a centenas de pessoas.

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

suas receitas especiais, os cortes e toda a manipulação dos alimentos, assim como as proporções para alimentar um número grande de pessoas - nas festas do Batuque a canja é servida de madrugada a todos os presentes e em Vila Bela da Santíssima Trindade, nos dias das festas populares, a refeição é servida a todos os presentes na cidade - moradores e visitantes, que formam filas imensas, que ocupam toda a calçada e dobram esquinas.

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

A cozinha apresenta estreita ligação com essas danças, como em Vila Bela, onde as mulheres, após cumprirem as obrigações com o alimento, dançam o Chorado. Quando todos já comeram e beberam e as cozinheiras já limparam e organizaram a cozinha, ou seja, quando a festa parece ter terminado, elas iniciam os cantos e a dança do Chorado, realizando o seguinte jogo: é amarrado um lenço no pescoço de algum homem desavisado ou que circule desatento no ambiente e quantos nós a dançarina conseguir dar no lenço ao redor do pescoço desse homem, será

tantos litros de bebida que ele deverá trazer às dançarinas cozinheiras. Utilizam instrumentos da cozinha, bancos, cadeiras, entre outros, para a percussão das músicas que acompanham seus cantos. Em agradecimento à bebida que ganham, dançam com a garrafa na cabeça, solta, com uma destreza de quem aprendeu essa habilidade desde cedo, treinando com mães, tias, avós.

Suas cozinhas são montadas em quintais, onde são preparadas, cuidadosamente, por um grande número de mulheres, fartas refeições a serem servidas a todos os presentes. Enquanto algumas descascam legumes, outras cortam carnes, fazem lingüiças, salgam carnes secas ou escolhem o feijão e o arroz, lavam verduras, acendem o fogão a lenha... as crianças brincam por ali, imitando as mulheres adultas, ajudando algumas vezes, cantando... aprendendo sem se dar conta. “Ali, os mais velhos fazem e ensinam e os mais moços observam, repetem e aprendem. (...) num rito de iniciação, ou em outra celebração coletiva, as pessoas cantam, dançam e representam, e tudo o que fazem não apenas celebra, mas ensina” (Brandão, 1984, p. 19).

O alimento sendo preparado a todos, o sustento necessário ao corpo que festeja, labuta e luta (como os dançantes do Congo, que são soldados, guerreiros de São Benedito); a dança sensual e devota que acontece no mesmo espaço, nos mesmos corpos: esses elementos se entrecruzando, constituindo uma característica dessas culturas, remetem a uma memória do feminino. O feminino relacionado ao nutrir, à fertilidade, à vida, refletido em

corpos expansivos: “As cozinheiras trabalham pela vontade delas – umas, cozinham por promessa a São Benedito e outras porque é a tradição”⁴.

Da cozinha, abrimos para outros lugares ocupados por essas mesmas pessoas.

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

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

O Batuque, atualmente, costuma ter início no centro das cidades de Piracicaba, Tietê ou Capivari, em praça pública, com o caráter de “apresentação”, em aniversários das cidades e outros eventos e continuar em algum salão de clube ou barracão – nesses salões é quando o Batuque se desenvolve mais fortemente, até amanhecer o dia. Mas nem sempre foi assim, conforme relata Dona Anecide⁵: “O Batuque, nos começos, um tempo

4 Palavras de Belmont Ribeiro, vilabelense dançante do Congo, em depoimento gravado em julho/95. Projeto Manifestações Culturais Populares de Mato Grosso. Arquivo da autora.

5 Dona Anecide Toledo, dona da mais bela voz do Batuque, moradora de Capivari, foi a pessoa com quem mais conversamos nas pesquisas, acompanhando-a nas festas, na cozinha e sendo recebidos em sua casa. Depoimento de junho

• Rosana Baptistella

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

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

Dona Nemésia Profeta, dançarina de Chorado, que vê a dança como uma herança de família, em depoimento de julho de 1995, deu início à nossa conversa assim:

O Chorado é uma dança de origem africana, dos escravos do quilombo, principalmente, que os negros escravos daquela época vieram aqui ao serviço duro, ao sofrimento. Esse Chorado leva-se o nome de Chorado porque é uma dança, assim: uma expressão do corpo, do sofrimento. Em vez de chorar, dançava. Uma expressão de alegria, porque você vê: o escravo é sofrido, mas em vez dele chorar, ele dançava - aí vem o nome de Chorado.⁶

Corpos pulsantes absorvem e refletem imagens e memórias: seja um movimento difícil de ser executado, como dançar com a garrafa na cabeça, lançar-se ao chão, bater a umbigada no ritmo e de forma sincronizada;

seja um objeto ao qual são atribuídos significados, como um bastão, um capacete de penas e flores, um tambú, um goiá; seja uma construção como o coreto de Capivari ou as ruínas da antiga igreja de Vila Bela.

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

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

Os movimentos dessas danças, mais que simples execução, representam sentimentos, sejam os contidos ou os projetados, sutis ou amplos. Carregam significados e intenções que ultrapassam a barreira da apresentação e do espetacular enquanto mostra, mas são

de 2003. Projeto Batuque de Tietê, Piracicaba e Capivari. Arquivo da autora

6 Dona Nemésia Profeta em depoimento concedido em julho de 1995. Projeto Manifestações Culturais Populares de Mato Grosso. Arquivo da autora.

espetaculares como entendemos, a partir de estudos da Etnocologia: “Por ‘espetacular’ deve-se entender uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano” (Pradier, 1999, p. 24).

O espaço da dança dos homens é o campo aberto, no caso da Dança do Congo de Vila Bela da Santíssima Trindade. Marcham percorrendo as ruas da cidade, dinamizando os lugares por onde passam. O primeiro soldado, que é o bumbeiro (tocador do bumbo) sai solitário, ainda de madrugada, percutindo o instrumento para acordar os demais soldados que, aos poucos, vão se juntando a ele. Quando o dia começa a clarear, estão em formação: duas fileiras herméticas de soldados que avançam seguindo os guieiros (os guias, que ficam nas pontas, ou seja, o primeiro e o último de cada fila), tendo em seu centro os músicos com seus instrumentos - que repicam sons de marcha, cadenciando os movimentos dos dançantes - ao centro e vão então buscar os personagens da realeza (Rei do Congo, Príncipe, Embaixador e ainda o Secretário de Guerra), que se colocam ao centro do grupo e em cortejo chegam à frente da Igreja, onde encenam a dança dramática.

Assim como o espaço, o vestir-se tem uma importância grande. Como se colocam neste espaço, nesta manifestação? Como pretendem ser vistos? Victor Turner, criador da Antropologia da Performance, trata de momentos de suspensão de papéis, de interrupção, instantes extraordinários,

observando o metateatro da vida social. “Às margens, no límen, se produzem efeitos de estranhamento. Desloca-se o lugar olhado das coisas.” (Dawsey, 2006, p.18). Nessas festas, ninguém se comporta ou se veste da mesma forma que no dia-a-dia. Tudo se mostra potencializado, aumentado. E isso produz o efeito de serem olhadas diferentemente.

As dançarinas do Chorado usam roupas cujos tecidos, estampas e amarrações remetem a tradições africanas. As batuqueiras do Batuque usam colares coloridos, saias amplas e coloridas, turbantes brilhantes, que remetem à Umbanda e ao Candomblé. Estão mais alegres, riem mais, cantam e dançam com toda sua força e delicadeza.

Os homens, no Batuque, usam camisas brilhantes, de cetim vermelho e calças brancas, de uma alvura impecável.

A Dança do Congo, que compreende uma parte dramática, possui figurinos diferentes para cada personagem. E todos carregam flores em seus capacetes. Sr. Joaquim das Neves, Rei do Congo em depoimento coletado em julho de 1995 nos falou sobre os personagens e os significados sagrados da manifestação. Em relação às flores, ele diz que representam um oratório, como se levasse o oratório na cabeça e que também têm uma importância grande por serem confeccionadas tradicionalmente pela esposas, mãe ou filhas dos dançantes. Esta flor simboliza o feminino. É como se eles levassem para a batalha que acontece na manifestação, uma proteção feminina: alguma referência à Nossa Senhora ou às mulheres mais próximas, de sua família.

• Rosana Baptistella

A proteção feminina não é exclusividade dessa manifestação. Em Olinda-PE, estivemos pesquisando o Maracatu Rural, em 1992 e, em depoimento, Mestre Salustiano, do Grupo Piaba de Ouro, contou-nos (mostrando) que a flor que os Caboclos de Lança (personagens do Maracatu) carregam na boca tem um segredo: pode ser até mesmo de plástico, mas é sempre perfumada. Uma feminilidade, uma delicadeza, em contraste à função que desempenham como soldados, com suas enormes lanças que é também, pela sua fala, como nos faz pensar os dançantes do Congo, uma proteção feminina, a presença simbólica de Nossa Senhora, da mãe, da esposa. “Esta espetacularidade nos remete também a uma maneira de pensar, de se situar no mundo em relação à natureza e aos membros da coletividade, não se reduzindo a uma superfície, a uma simples aparência, mas a uma maneira de ser” (Maroco, 1999, p. 85).

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

Neste estudo, direcionamos nosso olhar para participantes do Batuque, do Chorado e também da Dança do Congo, mas encontramos em diversas outras pesquisas, pessoas que vivem a

manifestação tão intensamente quanto as colocadas aqui. “Existem tantas práticas espetaculares no mundo que se pode razoavelmente supor que o espetacular, tanto quanto a língua e talvez a religião, sejam traços específicos da espécie humana” (Pradier, 1999, p.28).

O público que os assiste, mesmo conhecendo a manifestação e sabendo basicamente o que vai acontecer – seja as músicas e a seqüência da dança do Batuque, o enredo da Dança do Congo ou os movimentos e o jogo do Chorado – sabe também que nunca é igual, que existe um espaço para o improviso, que algum ingrediente será novo, inédito e se prontifica, presta atenção, se surpreende, numa troca com os dançantes, dançarinas, batuqueiros ou batuqueiras. Esta corrente se estabelece e um fluxo de mão dupla passa a ser percebido.

O fluxo da performance entre público e performers (sejam eles atores profissionais ou atores de manifestações populares), que tanto interessa ao artista, recebe atenção de Shechner, conforme encontramos em Dawsey: “Em seus momentos de maior intensidade, performances produzem estados de *flow*. Performers e públicos sentem, nesses instantes, que algo especial, da ordem do indizível, aconteceu. Diferentes modos de se criarem estados de *flow*, sugere Schechner, associam-se a diversas estéticas” (Dawsey, 2006, p. 139).

E este *indizível* é que nos leva a afirmar que a pesquisa de campo é um caminho para o artista cênico que pretende deslocar-se do seu lugar comum, descobrindo novas possibilidades, ampliando suas possibilidades, remexendo em suas memórias e criando novas

vivências, com a sensibilidade aguçada e atento às suas percepções.

Apoiando-se em Dilthey, Turner (1982a, p. 13) delinea cinco momentos em termos dos quais pode-se analisar a experiência: 1) um desafio apresenta-se no plano da percepção, colocando a pessoa e seus esquemas de interpretação em estado de risco; 2) imagens do passado são evocadas; 3) emoções associadas a essas imagens são revividas; 4) imagens do passado articulam-se ao presente “numa relação musical”, possibilitando a criação do significado; e 5) uma expressão completa e realiza o processo da experiência. (Dawsey, 2006, p.19)

Na citação acima, John Dawsey refere-se a uma publicação de Victor Turner, datada de 1982, uma reflexão que consideramos importante sobre o pesquisador, o campo e a experiência: um processo que se completa e se realiza através de uma expressão. Para o artista cênico, essa expressão é o seu trabalho, sua performance, seu espetáculo. É fruto de uma reflexão sobre a experiência vivida que amplia o seu olhar, a sua percepção e se irradia, multiplicando-se no fluxo entre artista e público.

E esse fluxo não se inicia ali, na suposta efemeridade da performance ou do espetáculo, pois cada um dos artistas e das pessoas do público carrega uma memória, uma história anterior que os constitui e está presente, compondo a cena; nem tampouco se finda naquele momento, uma vez que continuará acontecendo, repercutindo na história e na memória de quem vivenciou aquela experiência, seja os atores ou quem assistiu e foi tocado.

Artigo recebido em 07 de agosto de 2009. Aprovado em 22 de outubro de 2009

Referências bibliográficas

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

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

BAPTISTELLA, Rosana. *Mulheres em Cozinhas e Terreiros, Palcos de Chorados (MT) e Batuques (SP)*. Dissertação de mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2004.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A Cultura na Rua*. Campinas: Papyrus, 1989.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Educação Popular*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

DAWSEY, John Cowart. *Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas*. Cadernos de Campo 7 (2): 17-25, 2006.

DAWSEY, John Cowart. *Nossa Senhora Aparecida e a mulher-lobisomem: Benjamin, Brecht e teatro dramático na antropologia*. Ilha: Revista de Antropologia, 2000.

MAROCO, Inês Alcaraz. *Gestualidade: Experiência e Expressão Espetaculares*. In: BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (orgs.). *Etnocenologia, textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.

• **Rosana Baptistella**

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia. In: BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (orgs.). *Etnocenologia, textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.

SCARANO, Julita. Bebida Alcoólica e Sociedade Colonial. In: István Jancsó, Íris Kantor (org.). *Festa: Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa*. vol. II. Hucitec: Editora da USP: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001.

SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. London: Routledge, 1988.

TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

TURNER, Victor. *Floresta de símbolos: aspectos do ritual ndembu*. Niterói: EdUFF, 2005.