

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

FELIPE EUGÊNIO VINHAL

DIAS DE FESTA E LUTAS DE REPRESENTAÇÕES:
MÚSICA E IDENTIDADES NA CONGADA E NA FESTA DO DIVINO DE
NIQUELÂNDIA-GO

Goiânia
2016

FELIPE EUGÊNIO VINHAL

**DIAS DE FESTA E LUTAS DE REPRESENTAÇÕES:
MÚSICA E IDENTIDADE NA CONGADA E NA FESTA DO DIVINO DE
NIQUELÂNDIA-GO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Música na Contemporaneidade

Linha de Pesquisa: Música, Cultura e Sociedade

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Magda de Miranda Clímaco

Goiânia
2016

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Vinhal, Felipe Eugênio

Dias de Festa e Lutas de Representações: música e identidades na
congada e na festa do Divino de Niquelândia-GO [manuscrito] / Felipe
Eugênio Vinhal. - 2016.

cccxx, 320 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Magda Clímaco.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de
Música e Artes Cênicas (Emac) , Programa de Pós-Graduação em
Música, Goiânia, 2016.

Bibliografia. Anexos.

Inclui fotografias, tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Músicas. 2. Festa do Divino e congada. 3. Niquelândia, Goiás. 4.
Lutas de representações e processos identitários. I. Clímaco, Magda,
orient. II. Título.

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	FELIPE EUGÊNIO VINHAL		
E-mail:	felipevinhal.musica@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não			
Vínculo empregatício do autor	Sem vínculo		
Agência de fomento:	Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior	Sigla:	CAPES
País:	Brasil	UF: DF	CNPJ: 00889834/0001-08
Título:	Dias de Festa e Lutas de Representações: música e identidades na congada e na Festa do Divino de Niquelândia-GO		
Palavras-chave:	Músicas. Festa do Divino e congada. Niquelândia, Goiás. Lutas de representações e processos identitários.		
Título em outra língua:	Days of Festival and Battles of Representations: music and identities in the congada and Holy Spirit festival from Niquelândia-GO		
Palavras-chave em outra língua:	Music. Holy Spirit and congada festivals. Niquelândia, Goiás. Battles of representations and identity processes.		
Área de concentração:	Música na Contemporaneidade		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	30/05/2016		
Programa de Pós-Graduação:	Mestrado em Música - EMAC-UFG		
Orientador (a):	Magda de Miranda Clímaco		
E-mail:	magluiz@hotmail.com		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

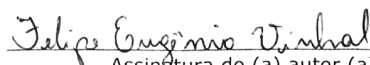
*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.


Assinatura do (a) autor (a)

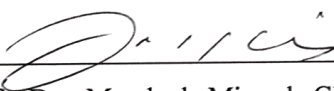
Data: 06 / 06 / 2016

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

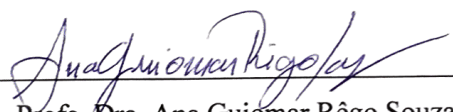
FELIPE EUGÊNIO VINHAL

***“DIAS DE FESTA E LUTAS DE REPRESENTAÇÕES: música e
identidades na Congada e na Festa do Divino de Niquelândia”***


Trabalho final de curso defendido e aprovado em trinta de maio de dois mil e
dezesesseis, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:



Prof.ª. Dra. Magda de Miranda Clímaco
Orientadora e Presidente da Banca



Prof.ª. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza
UFG



Prof.ª. Dra. Heloisa Selma Fernandes Capel
FH/UFG

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, por não me deixar passar fome quando eu preferi comprar livros a arroz.

A minha orientadora, Magda de Miranda Clímaco, por sua sabedoria, conhecimento, generosidade, rigor, sensibilidade e, sobretudo, por sua cativante paixão à pesquisa e ao ensino.

Aos niquelandenses que, direta ou indiretamente, contribuíram a este trabalho. Obrigado pela paciência e disponibilidade que ofereceram a este curioso e insistente pesquisador.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo financiamento concedido em forma de bolsa, que me possibilitou tanto realizar esta pesquisa, quanto, às vezes, comprar até comida.

À Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, cujo programa de pós-graduação fomentou novas perspectivas aos meus estudos e à minha vida profissional, e através do qual tive várias oportunidades positivas.

Aos professores e colegas da Pós-Graduação em Música, pelas experiências coletivas e trocas de conhecimento que jamais caberiam no LATTES.

RESUMO

O objeto de estudo deste trabalho é a música integrante de duas manifestações culturais religioso-populares que acontecem de forma separada na histórica cidade de Niquelândia-GO, ao contrário do que se costuma observar em outras regiões do país e do estado: a *Congada* e a *Festa do Divino*, percebidas sob o enfoque das lutas de representações (CHARTIER, 1990) e dos processos identitários (HALL, 2006) que as forjaram e as tem ressignificado nessa trama sociocultural. Um enfoque de base qualitativa foi adotado, tendo em vista a utilização de alguns elementos de uma *descrição densa* mencionada por Geertz (1989) e de alguns elementos da noção de *gênero do discurso* de Bakhtin (2003). Os dados foram coletados, analisados e interpretados levando em consideração a contextualização dos mesmos, numa trajetória que implicou levantamento bibliográfico, documental e arquivístico, pesquisa de campo, realização de entrevistas com diferentes atores das festividades, transcrições, análise e interpretação musicais. Os resultados da pesquisa revelaram que a festa do Divino e a congada niquelandenses, de forma especial as músicas que as integram, foram construídas num processo histórico e atual de encontros e lutas de representações entre grupos pertencentes a esferas socioculturais distintas. Sentidos e significados foram relacionados, portanto, não somente às festas, mas também a um repertório musical híbrido, religioso e profano, afro-brasileiro e europeu, representativo de processos identitários efetivados por atores das duas festas estudadas. Assim, foi possível comprovar a pressuposição de que as festas e as músicas estudadas são fruto de investimento na cidade de Niquelândia porque integram processos identitários nesse cenário, processos esses implicados com lutas de representações sociais que fazem com que essas manifestações culturais aconteçam separadas, em datas e locais diferentes.

Palavras-chave: Músicas. Festa do Divino e congada. Niquelândia, Goiás. Lutas de representações e processos identitários.

ABSTRACT

The object of study of this dissertation is the music of two cultural manifestations which happens separately, contrary to what is usual to observe in another regions of the country and the state, in the historic city of Niquelândia, Goiás, the *Congada* and the *Holy Spirit Festival*, perceived in the aspects of the battles of representations (CHARTIER, 1990) and the identity processes (HALL, 2006) that forged and had been resignificating them in that social-cultural framework. A qualitative approach was selected, aiming the use of some elements of a Thick Description cited by Geertz (1989) and some elements of the notion of genre of discourse from Bakhtin (2003). The data were collected, analyzed and interpreted considering the contextualization of them, through steps that implicated: a bibliographical, documental and archives survey, field research, interviews with various agents of the festivities, and musical transcriptions, analyses and interpretations. The results revealed that the Holy Spirit Festival and the congada from Niquelândia were built in a historic and current process of encounters and battles of representations among groups from different socio-cultural fields. Meanings and significances were related, so, not only with the festivals, but also with a hybrid musical complex, religious and profane, Afro-Brazilian and European, most considerable representation of the multiple identities that compose the agents of the two festivals studied. Therefore, it was possible to prove that the festivals and the music studied are a result of investment in the city of Niquelândia because they integrate identity processes in this scenario, processes implicated with battles of social representations which forces that these cultural manifestations happen separately, in two different dates and locations.

Keywords: Music. Holy Spirit and congada festivals. Niquelândia, Goiás. Battles of representations and identity processes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Missa em C, <i>Cum Sancto Spiritu</i> , de Lobo de Mesquita (Compassos 1 a 4).....	45
Figura 2 - Folia composta por Antonio de Sá, em 1904, de Pirenópolis-GO	46
Figura 3 - Diagrama das características gerais da festa do Divino	52
Figura 4 - Canção da Congada de Osório – RS	59
Figura 5 - Diagrama das características contextuais da congada	59
Figura 6 - Feijão do Divino de propriedade de Paulo Hélder	81
Figura 7 - O cortejo para a entrada na igreja na missa da abertura da Festa do Divino	92
Figura 8 - Giro da folia do Jardim Atlântico	93
Figuras 9 e 10 - Alvora na casa (chácara) e chegada no altar da sala	94
Figura 11 - Almoço na folia – variedade e participação de todos	95
Figura 12 - Apresentação de catira depois do almoço	96
Figuras 13 e 14 - A folia com o arco na entrada e o altar do pouso recebendo o arco	98
Figura 15 - Cortejo da festa do Divino, ala dos dons	102
Figura 16 - Imperador Paulo Hélder e representante da imperatriz Ana Matilde, de 2015 ..	102
Figura 17 - Almoço da festa do Divino no dia de Pentecostes	105
Figuras 18 e 19 - Capina do Largo	106
Figura 20 - Caminhada para o levantamento do mastro	109
Figura 21 - Ensaio Geral na casa de um festeiro	112
Figura 22 - Congo uniformizado	113
Figura 23 - Reinado da Congada	114
Figura 24 - Congos dançam na frente da Igreja de Santa Efigênia, 2014	116

Figura 25 - Almoço na casa da Imperatriz de Santa Efigênia	117
Figura 26 - Organização dos foliões nas casas dos devotos.....	139
Figura 27- Transcrição do toque da caixa.....	141
Figura 28 - Transcrição da acentuação rítmica do toque da caixa	142
Figura 29 – Estrutura rítmica básica do tresillo	143
Figura 30 - Variantes do <i>tresillo</i> esquematizadas por Sandroni	144
Figura 31 - Organização dos congos em Niquelândia.....	169

LISTA DE RECORTES

Recorte 1 - <i>Cantoria de Chegada</i> , voz, compassos 5 ao 8	145
Recorte 2 - <i>Cantoria de Chegada</i> , acordeão, compassos 9 ao 11.....	146
Recorte 3 - <i>Cantoria de Chegada</i> , viola caipira, compassos 1 a 3	146
Recorte 4 - <i>Cantoria de Chegada</i> , caixa e pandeiro, compassos 2 e 3	147
Recorte 5 - <i>Agradecimento de Mesa</i> , viola caipira, compassos 5 a 7.....	148
Recorte 6 - <i>Agradecimento de Mesa</i> , canto, compassos 5 e 6.....	149
Recorte 7 - <i>Lundu Sambaruê, Sambaruá</i> , voz, compassos 1 a 3	158
Recorte 8 - <i>Lundu Sambaruê, Sambaruá</i> , voz, compassos 5 a 7.....	159
Recorte 9 - <i>Lundu Sambaruê, Sambaruá</i> , viola caipira, compassos 5 a 7.....	159
Recorte 10 - <i>Iemanjá</i> , tamborim e pandeiro, compasso 2.....	173
Recortes 11 e 12 - <i>Iemanjá</i> , viola caipira e caixa, compasso 2.....	173
Recorte 13 - <i>Iemanjá</i> , cuíca, compassos 2 a 5.....	173
Recorte 14 - <i>Iemanjá</i> , ganzá, compassos 2 a 5.....	174
Recorte 15 - <i>Iemanjá</i> , guias e coro, compassos 1 a 5.....	174
Recorte 16 - <i>Dor de Canela</i> , guias, compassos 1 a 3.....	178
Recorte 17 - <i>Canaviá</i> , guias e coro, compassos 1 a 4.....	179
Recorte 18 - <i>Viva Santa Efigênia</i> , percussões, compassos 1 a 4.....	181
Recorte 19 - <i>O Gosto Que Tem É Nós Festejá</i> , ganzás, compassos 10 e 11.....	181
Recorte 20 - <i>O Gosto Que Tem É Nós Festejá</i> , viola caipira, compassos 1 a 3	182
Recorte 21 - <i>O Gosto Que Tem É Nós Festejá</i> , resposta do coro, compassos 12 a 17.....	182
Recorte 22 - <i>Viva Santa Efigênia</i> , guias, compassos 1 a 5.....	182

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Elementos do contexto relacionado à música na festa do Divino.....	135
Tabela 2 – Elementos do contexto relacionado à música nas Congadas.....	165

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
-------------------------	-----------

CAPÍTULO 1

UM PASSEIO PELAS FESTAS DO DIVINO E CONGADAS NO BRASIL

.....	25
1.1 - No ritmo da cultura popular	26
1.1.1 As festas como rito	29
1.2 - Em busca dos primórdios das festas do Divino e congadas no Brasil	31
1.3 - Festas do Divino	40
1.4 - Congadas	53
1.5 - As dinâmicas das representações sociais	60
1.5.1 - As Festas do Divino e as Congadas: um enfoque mais direto das suas lutas de representações	63

CAPÍTULO 2

UM IMPÉRIO DE FÉ, TRADIÇÃO E ALEGRIA: AS FESTAS EM NIQUELÂNDIA

.....	65
2.1 - Ontem... o residual	67
2.1.1 - As festas ontem... a Festa do Divino	78
2.1.2 - As festas ontem... a Congada	81
2.2 - Em direção ao Hoje... o atual	87
2.2.1 - As festas hoje: a festa do Divino	90
2.2.2 - As festas hoje: a Congada	106
2.3 - Lutas de representações nas festas em Niquelândia	120

CAPÍTULO 3

MÚSICAS E REPRESENTAÇÕES: OS SONS DAS FESTAS EM NIQUELÂNDIA

.....	128
3.1 - Músicas na Festa do Divino	131
3.1.1 - Foliões: os músicos e seus instrumentos	136
3.1.2 - Algumas estruturas musicais da festa do Divino	140
3.1.2.1 - Cantoria de Chegada	145
3.1.2.2 - Agradecimento de Mesa	148
3.1.2.3 - A Catira e a música caipira	149
3.1.2.4 - Lundu e hibridismos	154
3.2 - Músicas na Congada	161
3.2.1 - Congos: os músicos e seus instrumentos	165

3.2.2 - Algumas estruturas musicais da congada	170
3.2.2.1 - Iemanjá	171
3.2.2.2 - Dor de Canela e Canaviá - cantos de trabalho na congada	175
3.2.2.3 - Viva Santa Efigênia, O Gosto Que Tem é Nós Festejá e representações do catolicismo	180
3.2.2.4 - Diálogos entre a congada e o lundu	185
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 188
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 193
 REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS	 197
 ENTREVISTAS	 197
 ANEXOS	 199

INTRODUÇÃO

O objeto de estudo deste trabalho é a música integrante de duas manifestações culturais religioso-populares que acontecem no tempo presente na histórica cidade de Niquelândia-GO - a *Congada* e a *Festa do Divino*¹ - percebidas nos aspectos da memória e dos processos identitários que apontam para lutas de representações efetivadas nessa trama sociocultural. Um ponto de partida da pesquisa foi a convivência que tenho tido desde a infância com essas manifestações culturais na minha cidade natal – a cidade de Niquelândia – cuja fundação remonta à época do ciclo do ouro² no Brasil. Esse contato, as inquietações e questões daí resultantes, junto à minha condição de músico e estudioso da música que se interessa cada vez mais em levantar a música realizada pela sua cidade centenária, me levaram a essa pesquisa, a iniciar a busca de alguns elementos da memória e dos processos identitários implicados com Niquelândia, tendo como referência as manifestações religioso-populares mencionadas, enfocando, sobretudo, a sua música.

Os primeiros levantamentos bibliográficos relacionados ao cenário sócio-histórico e cultural niquelandense levaram a relatos de autores como Bertran (1998), que comentaram a descoberta das minas de ouro na região das vertentes do Rio Maranhão em 1735, por Manoel Rodrigues Tomar, um dos fundadores de Meia Ponte (atual cidade de Pirenópolis), dez anos depois do início da colonização em Goiás. Essa região compreendia as minas de São José do Tocantins, Traíras, Água Quente, Santa Rita, Cachoeira, Muquém e outras, formando o Distrito do Tocantins. Esse autor lembra que essa foi uma região bastante rica em ouro, que atraiu diversos exploradores em busca desse metal atrás da promessa de grandes riquezas que possibilitassem uma vida melhor. Dentre os arraiais fundados em torno dessas minas estava São José do Tocantins – atual Niquelândia - que, em sua extensa faixa territorial municipal, compreende o que foi todo o Distrito do Tocantins.

¹ Neste trabalho, o termo festa do Divino referir-se-á estritamente à festa do Divino Espírito Santo. Não confundir com a festa do Divino Pai Eterno, realizada em Trindade-GO.

² COTRIM (1996, p. 127-128), refletindo sobre o Ciclo do Ouro na sua obra “História e Consciência do Brasil”, observa que “a produção aurífera foi bastante significativa nos primeiros setenta anos do séc. XVIII. Nesse período o Brasil produziu mais ouro que toda a América Espanhola em 357 anos. [...] Internamente o ciclo do ouro trouxe importantes consequências para o Brasil: atraiu inúmeras pessoas para o interior do nosso território, contribuindo para o desbravamento do sertão e para o aumento da população colonial.”

A sociedade em prol do ouro entrou em decadência na segunda metade do século XVIII, assim como aconteceu em toda a capitania de Goiás (POLONIAL, 2001), deixando vilas, algumas já grandes, à mercê de outras possibilidades de subsistência para o futuro. A essa altura, homens brancos, ricos ou pobres (vindos principalmente de Minas Gerais e São Paulo) e seus escravos, estabelecendo numerosos conflitos com a comunidade indígena local dos Avá-Canoeiro, deram início à formação de uma nova gente, de uma cultura local nascida do ouro. No contexto histórico-cultural em que três etnias (o indígena, o africano e o europeu) se interagiam levando adiante um processo de hibridação cultural (CANCLINI, 2003), a Igreja Católica, em meio a conflitos e relações de poder diversas, se constituiu numa instituição reguladora e promotora das relações sociais da época, como o fez em toda a sociedade colonial brasileira (SILVA, 2009). Isso, não só na sua função de celebrar missas, mas também através da sua participação nas festividades religiosas que, no Brasil, desde sua colonização até os dias de hoje, são marcadas pelo chamado catolicismo popular. Esse catolicismo, ao contrastar com o catolicismo eclesiástico, conferia às celebrações religiosas um caráter popular, alegre e profano (SOUZA, 2007), e, em São José do Tocantins, não foi diferente. As irmandades³ deram suporte à prática desse aspecto devocional do catolicismo, tendo em vista que, desde 1761, constam registros, sobretudo, de atividades da *Irmandade de Nosso Senhor dos Passos*⁴ relacionadas a essas festividades, embora existam registros também de diversas outras irmandades que desempenharam atividades semelhantes nessa vila, como a *Irmandade de Santa Ifigênia* (dos negros), de *Nossa Senhora da Abadia*, da *Boa Morte* e do *Santíssimo* de Traíras. Estas instituições eram responsáveis tanto pela música das celebrações da Missa, quanto pela organização das festividades e solenidades religiosas, bem como zelavam pelas próprias estruturas físicas das igrejas. Seguiram o exemplo do que acontecia em Vila Boa (atual cidade de Goiás) e Meia Ponte (atual cidade de Pirenópolis) (MENDONÇA, 1981).

³ Segundo Gaioso (2012, p. 2), as “Irmandades eram associações religiosas de leigos que tinham como principal objetivo congregar em torno de uma figura sacra, normalmente um santo ou uma das invocações da Virgem Maria, pedindo ao seu padroeiro ou padroeira proteção em questões tanto espirituais quanto materiais. Na realidade, irmandades se tornaram importantes instituições nas quais a população negociava o seu lugar na sociedade. Dessa forma, era comum a utilização de critérios étnicos, econômicos ou profissionais na seleção dos membros que participariam nessas associações. Assim, Irmandades do Santíssimo Sacramento eram normalmente destinadas aos brancos; Irmandades de Nossa Senhora do Rosário aos negros; e Irmandades de Santa Cecília aos músicos, tanto brancos quanto negros ou mulatos.”

⁴ Gaioso (2012, p. 1) observa que “A Irmandade de Nosso Senhor dos Passos foi criada antes de 1759. Diferentemente da maioria das associações religiosas do Brasil daquela época, ela teve a sua criação aprovada não pela Coroa Portuguesa, mas pelo próprio Papa Clemente XIII. A Irmandade era formada pelos cidadãos mais abastados de São José do Tocantins, chegando a ser bastante rica no século XVIII, mas, assim como aconteceu com todas as outras instituições similares em Goiás, passando por sérios problemas financeiros após o desaparecimento do ouro.”

Mencionando de forma direta a presença de duas festas religiosas envolvidas com o catolicismo devocional e com a atividade das irmandades nesse cenário goiano do séc. XIX, Bertran (1998) cita o depoimento de Johann Emanuel Pohl⁵, que, ao comentar sobre essa sociedade, depois de uma viagem realizada no interior do Brasil em 1819, relatou ter entrado em contato em, São José do Tocantins, com duas festividades religiosas que ocorriam em datas distintas, as quais revelavam, cada uma, de forma peculiar, uma polifonia de diferentes linguagens, se valendo da música e da encenação para celebrar a fé católica popular. A *Festa do Divino*, tradicionalmente realizada dias antes de Pentecostes, nesses relatos de Pohl tinha como estrutura a realização de uma missa, seguida da coroação de um “imperador”, que deveria ir de casa em casa com sua comitiva tocando, cantando, levando a Bandeira do Divino e pedindo esmolas para sustentar a festa. O interessante é que a *Congada*, em celebração à santa negra Efigênia, ligada inicialmente, portanto, aos negros, tinha também como características a escolha de um “imperador”, como na festa citada anteriormente, bem como pedia esmolas e carregava amontoados de gente para festejar pelas casas do arraial, vestidos de branco, com penas presas nas cabeças (talvez em lembrança aos combates empreendidos com os índios Avá-Canoeiro, segundo também Bertran). Levava música e alegria aos devotos da santa que, nos dizeres de Pohl, se consistiam em “barulhos” que misturavam gritos em coro e percussões. A festa relatada se encerrou no dia de Santa Efigênia com uma missa, em que a música teve condições de surpreender o ilustre viajante.

Hoje, em Niquelândia, 197 anos depois do relato do Dr. Pohl, essas festividades continuam sendo realizadas e, ao lado da *Romaria de Muquém* (também tradicional), são consideradas algumas das mais importantes festas religiosas e principais pontos de contatos sociais da cidade, com os quais, inclusive, tenho interagido. Algo marcante nestas duas festas, que as diferem de algumas outras que ocorrem em outros locais do Estado, como em Goiás e Pirenópolis, por exemplo, **é o fato de continuarem sendo realizadas em datas e locais diferentes**, ao contrário do que é mais comum também em outras localidades do país. A *Festa do Divino* no mês de maio ou junho, sediada na Igreja Matriz de São José, e a *Congada* em julho, na Igreja de Santa Efigênia, santa negra a quem se devotam os foliões. Este é um dado importante, quando se tem em vista as peculiaridades de cada uma dessas festas na cidade de Niquelândia, o fato de serem basicamente integradas por elementos de dimensões culturais diferentes, historicamente implicados com conflitos e circunstâncias relacionados à interação de diferentes matrizes culturais, diferentes circunstâncias de poder e dominação. Referências,

⁵ Médico e naturalista austríaco, um dos líderes da comitiva científica enviada ao Brasil de 1817 a 1821 pela corte de Viena.

portanto, que subtendem resíduos importantes de significados e conflitos, lutas e afirmação de poder, que se apresentaram no percurso da história e ainda se apresentam nas práticas e representações que se dão a perceber nessa cidade através dessas festas. Festas implicadas com uma música naturalmente marcada pelo diálogo entre o sagrado e o profano, passíveis também de serem percebidas na sua capacidade de evidenciar representações, mais precisamente lutas de representações, ligadas a essa comunidade. Pelo fato de já ter vivido no seu interior, me surpreendi quando, pesquisando a história de Niquelândia, já com curiosidades acerca da música, além de perceber as festas acontecendo em ocasiões e locais diferentes, me deparei com a semelhança dos relatos de Pohl – na sua distância temporal - com elementos das festas atuais. Fiquei intrigado com a confluência de algumas características da época anterior com as características atuais.

Advém daí, portanto, desse contexto relatado, a evidência direta dos motivos que me levaram a investir na música dessas duas manifestações culturais nessa pesquisa, das reflexões que me legaram os seguintes questionamentos: Que características configuram atualmente as *Festas do Divino* e as *Congadas* na cidade de Niquelândia? O que fez com que a antiga sociedade de São José do Tocantins elegeisse e perpetuasse essas manifestações culturais como duas das suas principais festas religiosas tradicionais e por que as celebram de forma separada? Que relações de poder estão inseridas nas peculiaridades do diálogo das duas festas, que levam à ocupação de dois lugares e datas diferentes, e à participação de atores distintos? Que processos identitários e que lutas de representação estão aí inseridos? E, nesse contexto, que características configuram a música que integra essas duas manifestações culturais em Niquelândia?

A necessidade de buscar respostas para essas questões levou esse trabalho de pesquisa a ter como objetivo investigar os processos identitários e as lutas de representações implicados, sobretudo, com a música da *Congada* e das *Festa do Divino* realizadas tradicionalmente na cidade de Niquelândia-GO, tendo em vista circunstâncias envolvidas com a trajetória dessa música ligada à trajetória histórica das festas e às relações de poder local. Pretendi investigar essas festas e sua música acontecendo no Tempo Presente, sem deixar de considerar resíduos de significados, de processos de ressignificação (CASTORIADIS, 1998; FREIRE, 1992) implicados com a sua trajetória histórica. Parti da pressuposição de que as festas e as músicas estudadas são fruto de investimento na cidade de Niquelândia porque integram processos identitários nesse cenário, processos esses implicados com lutas de representações sociais que fazem com que aconteçam separadas em datas e locais diferentes.

Diante do contexto comentado, dos questionamentos, pressuposições e objetivos levantados nesse trabalho, se fez necessário compreender o que vem a ser cultura popular, sua relação intrincada com a sacralidade das festas religiosas, o conceito de festa, que aglomera uma diversidade ímpar de manifestações e relações culturais, e a própria localização conceitual das festas mencionadas, a *Festa do Divino* e a *Congada*, já direcionando para o material disponível sobre essas festas na historiografia goiana.

Peter Burke (2010), um dos autores que versaram sobre cultura popular, concebe essa cultura na sua relação mais direta com relações de poder, na suas relações com outras dimensões culturais, sobretudo com a cultura de elite detentora do poder, no seu investimento em rituais. Certeau (1994), nessa mesma direção, entende a cultura popular como a dimensão cultural capaz de conceber “táticas” criativas de ocupação do “lugar do outro”, percebido como o lugar da “estratégia”, do poder institucional. “Táticas” criativas que propiciam uma trajetória estilística peculiar ao homem comum que não tem o seu lugar próprio. Isso, num cenário de convivência, apropriação e ressignificação de bens culturais. Já Mary Del Priore (2000), referindo-se de forma direta às *festas* que evidenciam, ilustram e incorporam bem essa circunstância de convivência e jogo de poder implicadas com a própria percepção de cultura popular, estas manifestações culturais teriam a ver com um descanso do trabalho e com uma maneira de se viver as tradições e as contradições sociais, numa circunstância de encontro festivo entre sujeitos de diferentes dimensões culturais. Isso não impede, no entanto, que se estabeleça um espaço de manutenção do poder vigente, que possibilita aos dominantes engendramentos ferramentas que tornam visíveis as diferenças, ao mesmo tempo em que possibilita que essas diferenças se naturalizem e sejam aceitas pela cultura popular. Isso justifica as posições de destaque que os homens ricos e de alta patente militar sempre ocuparam nas *festas* do Brasil colonial. Essa autora desenvolve ainda alguns comentários sobre a mistura do sacro e do profano que as festas populares apresentam, o que a levou a comentar sobre “a *festa* dentro da *festa*”, em que o povo se coloca de maneira festiva, alegre e jocosa no interior da solenidade e seriedade das celebrações da Igreja, ocupando “o lugar do outro” ao seu modo, o que estabelece o diálogo de Priore com Certeau.

Por seu lado, Bakhtin (2013), analisando a cultura popular na Idade Média e Renascimento através da literatura de Rabelais, aborda o “carnavalesco” como um importante recurso de compreensão da cultura popular e da profunda relação dessa cultura com a efetivação das festas populares. Essa abordagem possibilita a percepção da confluência, nesse contexto, do tempo alegre e do riso festivo, do ciclo vital que traz a morte e o renascimento, a metáfora do velho que dá lugar ao novo (o que explicaria a popularidade festiva que Jesus tem

no contexto cristão), a dissipação aparente das fronteiras de classe, num encontro onde o povo celebra a possibilidade de viver uma *segunda vida* durante a festa. Uma *segunda vida* que privilegia uma dimensão utópica que transcende a vida cotidiana, em que se pode rir de si mesmo, colocando momentaneamente de lado as diferenças. Para ele, as festas constituem-se no mundo dos ideais, da perspectiva de outra vida frente à ordem social vigente. Referindo-se ao contexto medieval do objeto que analisa, mas que pode ser aplicado aqui para maior compreensão do que denomina “segunda vida”, Bakhtin (2013, p. 4-5) observa que

todos esses ritos e espetáculos (populares) organizados à maneira cômica [...] pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas.

O antropólogo Carlos Rodrigues Brandão (1989), por sua vez, na mesma linha de Bakhtin (2013), afirma que a festa é uma representação da maneira como o povo se vê e quer ser, o povo é símbolo constituinte do seu sentido. Concretizando-se no movimento da casa-rua-espaço oficial, a *festa* solidifica-se na rua, é sempre um *ir* num espaço em que se abolem momentaneamente as diferenças sociais, em que todos se tornam iguais. Para ele a festa “exagera” o real, sem que se desligue dele. Em seguida, confirma a dualidade sacro-profana como característica de toda festa religiosa no Brasil, pois nela, como já dito, o povo celebra a si mesmo, na medida em que alterna momentos de reza, riso, dor, doação, alegria, entrega, solenidade e festa. Nesses momentos, celebra quem é e o seu reconhecimento, além de afirmar também aquilo que gostaria de ser. É no contexto teórico trabalhado por esses autores, nos pontos em que se encontram, que as *Festas do Divino*, as *Congadas*, e a música que as integram, foram abordadas nessa pesquisa. Referindo-se a essas festas de forma mais direta, afinados com as definições e características das *festas* desenvolvidas nesse trabalho, a partir de autores como Araújo (2004), Brandão (2000) e Mendonça (1981) se tornaram fundamentações importantes.

Referente à abordagem metodológica, este trabalho foi construído sob parâmetros predominantemente qualitativos, já que tem como foco o diálogo com as fontes selecionadas e as interações estabelecidas entre pessoas participantes do cenário das festividades e da música da *Congada* e da *Festa do Divino* da cidade de Niquelândia, visando significados, interpretações, valorações, interações socioculturais que resultam processos identitários, e o modo como se dão esses processos. Nessa perspectiva, levo em consideração, com Silva (2001, p. 20), que

há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números. A interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados são básicas no processo de pesquisa qualitativa.

Um enfoque de base qualitativa foi adotada, portanto, tendo em vista a utilização de alguns elementos de uma *descrição densa* mencionada por Geertz (1989) e de alguns elementos da noção de *gênero do discurso* de Bakhtin (2003). Os dados foram coletados, analisados e interpretados levando em consideração a contextualização dos mesmos numa trajetória que implicou: levantamento bibliográfico, documental e arquivístico, pesquisa de campo, realização de entrevistas com diferentes atores das festividades, transcrições, análise e interpretação musicais. Importante mencionar que a pesquisa de campo se consistiu em uma das principais abordagens metodológicas nesse trabalho, já que permitiu acompanhar, com o grupo, suas festas, músicas, práticas diversas e costumes, realizar gravações e filmagens, e assim vivenciar de perto o objeto a ser estudado, apreender a realidade com o critério e a proximidade possíveis e necessários. Para Freitas e Prodanov (2013, p. 59), este tipo de abordagem:

é aquela utilizada com o objetivo de conseguir informações e/ou conhecimentos acerca de um problema para o qual procuramos uma resposta, ou de uma hipótese, que queiramos comprovar, ou, ainda, descobrir novos fenômenos ou as relações entre eles. Consiste na observação de fatos e fenômenos tal como ocorrem espontaneamente, na coleta de dados a eles referentes e no registro de variáveis que presumimos relevantes, para analisá-los.

Essa prática metodológica interagiu com a Descrição Densa proposta por Geertz, mencionada por Pesavento (2005), quando sugere uma descrição minuciosa do fenômeno observado, que ao se juntar com dados colhidos no estudo do cenário sociocultural, propicia a identificação de representações sociais⁶, ou seja, a objetivação de sentidos e significados

⁶As representações, na abordagem de Chartier (1990, p. 23), remetem às “configurações intelectuais múltiplas”, aos “esquemas intelectuais incorporados” capazes de determinar “um ser-apreendido constitutivo de sua identidade”, o que o levou a observar ainda que a noção de representação “permite articular três modalidades da relação com o mundo social: em primeiro lugar o **trabalho de classificação e de delimitação** que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, **as práticas** que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, **as formas institucionalizadas e objetivas** graças às quais uns “representantes” (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade” (Ibidem). A segunda modalidade a que se refere Chartier nessa abordagem do representacional, ligada às implicações do simbólico, é que possibilitaram ao autor se referir a lutas de representações. Referente ao simbólico implicado com o representacional, Woodward, citado por Silva (2000, p.17), observa que “as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionam-nos como sujeitos. É por

compartilhados pelo grupo e intrinsecamente ligados à efetivação das festas, propositores de processos identitários e de lutas de representações. Segundo essa autora, citando Geertz ,

a descrição densa da Antropologia ensinou como explorar as fontes nas suas possibilidades mais profundas, fazendo-as falar e revelar significados. Não se trata apenas, como o nome pode sugerir, de descrever o objeto minuciosamente, mas sim de aprofundar a análise do mesmo, explorando todas as possibilidades interpretativas que ele oferece, o que só poderá ser dado por meio de um intenso cruzamento com outros elementos, observáveis no contexto ou mesmo fora dele (PESAVENTO, 2005, p. 66).

As entrevistas, do mesmo modo, se constituíram em recurso metodológico importante, no sentido de buscar relatos capazes de colocar o pesquisador de frente com elementos da memória e com elementos significativos da prática atual inserida no universo investigado. A modalidade entrevista semiestruturada foi escolhida pelas características apontadas por Boni e Quaresma (2005, p. 75) quando lembram que

as entrevistas semiestruturadas combinam perguntas abertas e fechadas, onde o informante tem a possibilidade de discorrer sobre o tema proposto. O pesquisador deve seguir um conjunto de questões previamente definidas, mas ele o faz em um contexto muito semelhante ao de uma conversa informal. O entrevistador deve ficar atento para dirigir, no momento que achar oportuno, a discussão para o assunto que o interessa fazendo perguntas adicionais para elucidar questões que não ficaram claras ou ajudar a recompor o contexto da entrevista, caso o informante tenha “fugido” ao tema ou tenha dificuldades com ele. Esse tipo de entrevista é muito utilizado quando se deseja delimitar o volume das informações, obtendo assim um direcionamento maior para o tema, intervindo a fim de que os objetivos sejam alcançados.

Quanto à análise e interpretação das transcrições e partituras editadas, vale ressaltar que foram realizadas sempre levando em consideração a interação de dados colhidos na análise da organização sonora, com dados colhidos através da análise dos relatos das entrevistas, da observação da performance, das gravações e filmagens realizadas em campo, do estudo do cenário sociocultural em questão. Teve-se em vista buscar a evidência de representações sociais nesse trabalho de análise e interpretação, concordando com Catellan (2003, p. 82) quando, citando Pêxheux , observa que:

meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar.”

é possível, pois, pleitear que não há como determinar o efeito do sentido de um produto linguístico que não seja por meio da concorrência do estrutural e do acontecimento (Pêcheux, 1997). Uma representação social não se deduz, pois só da materialidade ou só do extradiscursivo, mas destas duas instâncias. [...] o sentido se constrói no intervalo das duas dimensões, fazendo linguagem e contexto se completarem e se determinarem mutuamente.

E com Napolitano (2002, p. 83-84), quando lembra que

a performance é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente. [...] A partitura é apenas um mapa, um guia para a experiência musical significativa, proporcionada pela interpretação e pela audição da obra. Seria o mesmo equívoco de olhar um mapa qualquer e pensar que já se conhece o lugar nele representado.

Nesse momento Ferrara (1984) também foi lembrado, quando, enfocando diretamente a análise musical, propõe a abordagem de alguns elementos de um enfoque fenomenológico na efetivação das análises sintática (análise da organização sonora em si), semântica (identificação de significantes na estrutura musical) e ontológica (relação desses significantes com significados percebidos na análise do contexto histórico, na atividade de descrição densa). Análises que acontecem de forma intrincada, sem obedecer a uma ordem sequencial, depois de se iniciar e estar sempre alternando com uma “audição aberta”, ou seja, com uma audição repetida e insistente das músicas analisadas pelo pesquisador, nesse momento despido de sua erudição e da percepção dos dados já colhidos. Erudição e percepção dos dados colhidos no estudo do cenário sociocultural, necessários na efetivação das outras modalidades de análise citadas.

Por fim, a compreensão das festas do Divino e as congadas neste trabalho dialogou também com autores que abordam o conceito de gênero do discurso⁷, que remete a matrizes culturais inerentes a campos de atuação específicos na trama cultural – nesse caso as festas e a música que as integram na cidade de Niquelândia - matrizes culturais que permitem observar uma polifonia de vozes na sua base em cada processo de “atualização” que realizam ao se efetivarem em outros espaços, tempo, ou mesmo, momento de realização. Permitem observar o entrecruzar de diferentes dimensões culturais e temporais, de diferentes

⁷ Para Bakhtin (2003), tudo que integra um cenário sócio-histórico e cultural pode ser entendido como um texto social, e, nessa condição, como um gênero do discurso capaz de evidenciar enunciados que revelam o homem falando numa situação concreta de relações, falando com outros homens, com homens de diferentes dimensões culturais e temporais, o que permitiu Orlandi (2002), baseada nesse autor, a falar em enunciados relacionados ao “já dito” e ao que “está sendo dito agora”, desse modo, através dessa forma e dessa trama de relações.

representações, portanto, na base de diferentes momentos de atualização das festas e da música em questão, favorecendo a percepção, em cada uma delas, de um **conteúdo temático** (forjado pelas representações dos diferentes sujeitos, tempos e espaços que se cruzam no momento da sua “atualização” em Niquelândia), uma **forma composicional** (a forma concreta das festas e música observadas na sua relação intrincada com o conteúdo temático), reveladora de **características de estilo de índole contextual** (peculiaridades estilísticas das festas e música que fazem história, percebidas como matrizes culturais) e **características de estilo de índole individual** (peculiaridades estilísticas das festas e música no momento atual de sua “atualização” em Niquelândia) (BAKHTIN, 2003)

Essa pesquisa se justifica, primeiramente, por contribuir para sanar uma lacuna na musicologia goiana, que ainda não voltou seus olhos para uma cidade de valor histórico-social de quase 300 anos de existência, apenas nove anos mais jovem que a antiga capital, a cidade de Vila Boa (atual cidade de Goiás). Uma cidade que, através do estudo de duas de suas manifestações culturais, com o foco, sobretudo, na música, e da fundamentação teórica utilizada nesse trabalho, tem possibilidades de dizer muito não só da sua memória e dos seus processos identitários, mas também da memória e dos processos identitários relacionados ao povo goiano, o que dá mais relevância a essa investigação e condições para que ela contribua de forma efetiva para uma bibliografia quase inexistente, sobretudo, em termos acadêmicos. Por outro lado, contribui também para sanar uma lacuna da musicologia nacional, que muito pouco conhece sobre “as músicas” e as atividades musicais realizadas em Goiás desde o século XIX, o que remete a Kiefer (1977, p. 7), quando observa que “a história do nosso passado musical, mais rico do que se costuma pensar, apresenta ainda algumas lacunas muito sérias. O melhor que se pode fazer em tais circunstâncias, é recolher as peças e juntá-las do melhor modo possível.” Justifica-se, num segundo momento, por contribuir para a efetivação e divulgação das tendências mais atuais dos estudos musicológicos, através da abordagem interdisciplinar que realiza e ao chamar atenção para a importância do papel do músico e da música na sociedade, para a relação intrincada que a música estabelece com a trama sociocultural quando percebida como estrutura simbólica, ou seja, na sua capacidade de evidenciar representações sociais, de significar em relação a essa sociedade.

No seu cômputo geral, esse trabalho foi organizado em Introdução, três capítulos e considerações finais. No primeiro capítulo, as festas do Divino e a Congada foram abordadas como gêneros do discurso, tiveram a sua trajetória histórica delineada no Brasil. Em seguida foram apresentados exemplos destas festas e das músicas que as integram, realizados em diferentes localidades, buscando estabelecer as características contextuais do

gênero. Fez-se necessário também dialogar com estudos da história, cultura e sociologia para compreender os mecanismos que engendram estes eventos sociais, os processos relacionados à cultura popular, suas festas, memória e ritual. No segundo capítulo, houve a abordagem das festas do Divino e das congadas celebradas em Niquelândia. Dividido em duas seções, esse capítulo explorou, num primeiro momento, o contexto histórico da cidade, e, num segundo momento, o estudo das festas niquelandenses a partir dos relatos de viajantes e dos dados colhidos na pesquisa de campo, evidenciando resíduos de festas passadas e a trama de relações do tempo presente, trama essa implicada com elementos residuais, sentidos, significados e lutas de representações. Finalmente, no terceiro capítulo, a música subiu no palco como protagonista desta investigação, compreendida também como um gênero do discurso, foi abordada na sua capacidade de evidenciar representações e processos de hibridação cultural, de modo especial, lutas de representações. As considerações finais responderam às questões colocadas no início da introdução, confirmando a pressuposição de que as festas e as músicas estudadas são fruto de investimento na cidade de Niquelândia porque integram processos identitários nesse cenário, processos esses implicados com lutas de representações sociais que fazem com que aconteçam separadas em datas e locais diferentes.

CAPÍTULO 1

UM PASSEIO PELAS FESTAS DO DIVINO E CONGADAS NO BRASIL

Este capítulo trata de uma abordagem das festas do Divino como gêneros discursivos (matrizes culturais brasileiras) em processos de atualização (BAKHTIN, 2003) em diferentes tempos e espaços. Observadas em alguns pontos do Brasil afora, são capazes de revelar características de índole individuais e contextuais, devido aos diferentes encontros efetivados na trama cultural no transcurso do tempo, processo pelo qual passou também as festas em Niquelândia. Antes da abordagem das festas dessa cidade, no entanto, faz-se necessário uma viagem por outras festividades brasileiras, a fim de se estabelecer parâmetros de comparação que possam tornar mais tangíveis os próprios mecanismos que deram às festas niquelandenses as peculiaridades que conferem singularidade ao seu conjunto de significados residuais, atuais e latentes (Freire, 1994). Também será abordado aqui o conceito de cultura popular, festas, memória e suas características, visto que estão nas bases de toda festividade religioso-popular. Inicia-se então por uma abordagem histórica das festas no período colonial.

A partir da abordagem da festa do Divino e da congada realizada pelos autores consultados neste trabalho, é possível afirmar se constituírem em festividades religioso-populares do catolicismo. A primeira, que evidencia a sua relação com a matriz europeia, celebra o Divino Espírito Santo e está ligada a signos de nobreza e, na maior parte dos casos, é comandada por membros de elites locais. Já a congada, que possui matriz afro-brasileira, sinaliza o encontro do negro escravo com diversas outras culturas em solo brasileiro, tendo sido sempre um festejo das camadas menos favorecidas da sociedade. Homenageia uma variedade de santos geralmente ligados de alguma forma ao negro, como Santa Efigênia, mártir etíope, e São Benedito, cuja crença conta ter sido um generoso cozinheiro que dava comida aos escravos.

As duas festas, por sua vez, são religioso-populares por terem como base manifestações de cunho centralizado na igreja, como missas e novenas, em diálogo, muitas vezes conflituoso, com manifestações populares como as danças da catira, bailes, leilões, fogos e até shows populares. Dessa forma, estas festas caracterizam-se por um evento ou

horizonte ritual principal, cercado por várias outras manifestações, fenômeno que Priore (2000) chama de "festa dentro da festa". Segundo a autora:

Festas e procissões, na Colônia ou no Velho Continente, permitiam, sem dúvida, a todas as camadas sociais o divertimento, a fantasia e o lazer. Mas não só. Havia vários sentidos nas funções aparentemente irrelevantes da festa, dando persistência a certas maneiras de pensar, de ver e de sentir. A mistura entre o sacro e o profano valia para diminuir e caricaturizar o pagão, o inculto, o diferente do europeu branco e civilizado. Os mitos pagãos eram assim esvaziados e recuperados para serem vivenciados exclusivamente como parte da festa. A América e a África, continentes recém-explorados, eram retratados de acordo com os objetivos de colonização; escravos, pedras preciosas, aventura, fêmeas disponíveis - em tudo deviam parecer um espaço de concupiscência sonhada e de riquezas. O negro e o índio associavam-se ao perigo e ao mal e confundiam-se com os jacarés, cobras e dragões sobre os quais iam montados. Na sua estranheza apareciam também como o avesso da civilização ocidental cristã. Sua maneira de vestir-se apenas com penas e adereços justificava a sua inferioridade técnica e, por conseguinte, a sua escravidão. Na "festa dentro da festa" que é a procissão percebe-se um canal eficiente de circulação de ideias entre colonizadores e colonizados, vencidos e vencedores, tristes e alegres... (PRIORE, 2000, p. 49-50).

Ao colocar dominantes e dominados em contato, ainda de acordo com a autora, a festa torna-se um espaço de conflitos entre grupos que buscam afirmar sua posição social, assumindo os signos de nobreza, atuando como "donos" da festa e instituindo valores, contra aqueles que, nos divertimentos, descansam da contínua exploração que sofrem, aliviam tensões, o que proporciona a prevenção de rebeliões. Mas o papel dos dominados nas festas é bem mais complexo que a contenção da violência. Para eles, a festa é também um espaço de protesto e inversões. São apropriações feitas, em grande medida, pela cultura popular, como será abordado a seguir.

1.1 No ritmo da cultura popular

O estudo deste grupo social ganha relevo na primeira metade do século XX, quando da entrada em cena do "homem comum" no universo histórico, com as suas aspirações, crenças e comportamentos, que passaram a ser objeto do relato de uma nova história, iniciada com as mentalidades ou psicologia histórica. Antes disso, a historiografia esteve voltada tão somente para os grandes fatos e personagens que deixaram uma visível marca no tempo. No Brasil, este pensamento chega primeiramente carregado de uma filosofia folclorista, preocupada em registrar e analisar o folclore brasileiro sob a premissa de protegê-lo de um eminente desaparecimento. Esta preocupação baseia-se na fragilidade da memória oral, instrumento primário de transmissão e registro dos saberes das sociedades iletradas,

considerada mais suscetível aos efeitos da passagem do tempo que o texto escrito, por exemplo. Segundo Ayala e Ayala (2002, p. 66):

As próprias condições de existência dos grupos subalternos nas sociedades de classes implicam [...] a falta de meios materiais de registro duradouro de sua produção cultural (desde a escrita aos modernos instrumentos de registro sonoro e visual). A documentação da cultura popular, por conseguinte, depende da memória, que tem seus limites, ou do registro realizado por estudiosos, fragmentário e dirigido por critérios diferentes dos que são próprios aos grupos subalternos.

Neste contexto, é a memória coletiva substancialmente oral que sustenta a coesão e a existência da cultura popular, sobressaindo-se como parte integrante do conjunto de representações que constitui esta cultura, e é por isso mesmo que se torna objeto cobiçado nas lutas de poder engendradas no interior das diferentes dimensões sociais. O domínio da memória implica a possibilidade de manipulação, potencialmente verticalizada, das recordações, tradições e imagens atemporais constitutivas da verdade imaginada fundadora das sociedades históricas. "Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva" (LE GOFF, 2013, p. 390), tendo encontrado reação somente quando do reposicionamento das ciências sociais frente ao universo popular. É dessa maneira também que os líderes dos ternos de congada e os guias de folia reafirmam seu poder interno na medida em que centralizam o conhecimento do passado. Assim, segundo Pollack (1992, p. 204), por ação e através de forças ligadas a interesses de dominação, a memória remete a um "fenômeno construído", o que ela "grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente um verdadeiro trabalho de organização". Se a memória é um dos materiais que modelam a imagem que os indivíduos e os grupos fazem de si, é também, portanto, componente representacional das identidades, sua percepção e reconhecimento no (e em relação com o) mundo. Este enunciado fica claro quando se leva em conta que um congo niquelandense só se reconhece como congo uma vez que partilha das memórias que dão significado ao seu grupo, tornando-se isto, portanto, o seu potencial coesivo. É a possível extinção da memória coletiva e, por conseguinte, da identidade do grupo, que impulsiona o pensamento folclorista, que tem sido questionado por não levar em conta a inevitabilidade da transformação cultural e a possibilidade de novas construções, que não excluem a memória. Quando observava a festa do Divino na cidade de Mossâmedes, interior de Goiás, Brandão (2004, p. 108) assistiu o discurso inflamado de um dos foliões que temia o fantasma do esquecimento:

Ninguém não sabe quem inventou a folia em Mossâmedes. Duzentos anos e ninguém dá notícia. Mas o que os nossos mais velhos fez, a gente vamos ver se nós constrói e não destrói. Se existe uma lei proibindo a chegada da folia na igreja, nós devemos respeitar. Mas nós queremos contar com todos pra, talvez no ano que vem, com a ajuda de nós tudo, nós vamos ter o encontro das folias. Que, esse ano, com a força de Bastião Bento, nós fez essa pequena chegada, **uma chegada pro povo ter uma lembrança do que é nosso**. Mas a partir do ano que vem, com a ajuda de todos, nós vamos ter um encontro do tipo que os nossos mais velhos assistiu. (Grifo meu).

Além desse sentimento de pertencimento, a fala do folião evidencia o negativo da identidade. A imagem que a memória constrói cria uma instância da percepção dos indivíduos tanto de si mesmos quanto do Outro. Este, situado no lugar da diferença, do não-eu, ainda que passível de inferir-se naquilo que sou, encontra sua principal função no distanciamento que tem de mim. Há a referência a um espectador necessário, por consequência da encenação cotidiana da identidade, o que remete a Hall (2006) quando fala na relação entre diferentes identidades. Os foliões de Mossâmedes precisam encenar a folia tanto para celebrarem sua própria memória quanto para se darem a perceber aos cidadãos que não fazem parte dos festejos. Mais uma vez a abordagem do representacional torna-se inevitável.

Por outro lado, a cultura popular, apesar de circunscrever os homens comuns no subterrâneo da pirâmide de diferentes dimensões culturais, "espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, 'incapazes' de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos" (CANCLINI, 2003, p. 205), não designa apenas um conjunto coerente e homogêneo de atividades. Ao contrário, de acordo com Ayala e Ayala (Op. cit., p. 60):

Suas características são a heterogeneidade, a ambiguidade, a contradição, não só nos aspectos formais, em que a diversidade salta à vista, mas também em termos dos valores e interesses que veicula, ou seja, no nível político-ideológico. Consequentemente, não se pode incluir na cultura popular apenas as manifestações ou os componentes dessas manifestações que contestam a estrutura social vigente, contrária aos interesses dos oprimidos. Essa análise não é descartada, mas deixa de fornecer os únicos critérios válidos para a delimitação da cultura popular.

Neste ponto, onde a cultura popular encontra-se estrategicamente posicionada político-ideologicamente nas lutas entre diferentes dimensões culturais, tencionando-se ora de um lado, ora para outro, as festas emergem como instrumentos dramáticos de inversão da realidade cotidiana, amenizando as tensões. A festa opõe-se à dureza da vida, à austeridade das condições de subsistência e à exclusão continuada dos produtos conquistados pelo

trabalho mal remunerado, instaurando um tempo de alegria que, longe de alijar-se dos problemas sociais, os expõe e critica através da chacota e do riso. A memória materializada nos jogos, nas danças e na música, para além de promover a diversão, possui importantes funções sociais: permite a encenação e atualização dos valores e feixes de significações que conferem o sentimento de pertencimento dos atores ao grupo, bem como proporciona a catarse da violência e das paixões reprimidas habitualmente.

Matta (1997, p.15), num estudo que coloca o carnaval no centro do dilema sobre "o que faz do Brasil, Brasil", revela primeiramente que o social é uma instância que opera entre as demandas do mundo externo e da natureza biológica (formar uma família, suprir a necessidade de alimento) e as respostas a essas pressões. "O social é, pois, uma espécie de miolo entre o estímulo e a resposta, entre a natureza e o grupo, entre o grupo e a pessoa" (Ibid., p. 34), e entender a cultura passa pela compreensão da variedade de formas que os grupos lidam, garantindo sua descoberta de consciência e conseguinte identificação. E é por estes caminhos que a festa se converte em ritual. De acordo com o autor:

O rito, como instrumento privilegiado de tomada de consciência do mundo, é um veículo básico na transformação de algo natural em algo social. Isso porque, para que essa transformação de algo natural em social possa ocorrer, uma forma qualquer de dramatização é necessária. É pela dramatização que tomamos consciência das coisas e passamos a vê-las como tendo um sentido, vale dizer, como sendo coisas. (Ibid., p. 34).

Dramatizações rituais, portanto, que tanto povoam os sentidos das festas aqui estudadas, onde se efetiva a consciência de seus atores sobre sua atuação no mundo.

1.1.1 As festas como rito

Dessa maneira, a festa, como rito que dramatiza a transferência do objeto da dimensão natural para a social, através de uma sequência de ações, é capaz do torná-lo símbolo pleno de novos significados ligados às circunstâncias imediatas do imaginário coletivo que o faz emergir. Nesta dimensão, portanto, o objeto torna-se símbolo dos valores que se deseja eternizar, posto que confere a ordem de sentidos de lugar no mundo, estabilidade e solidariedade. A pomba então deixa de ser simples animal, e passa a ser a representação do próprio Espírito Santo, presente nas bandeiras, nas casas, nas faixas, nas roupas, nos adornos espalhados pela cidade e em qualquer produto que se queira

comercializar entre colecionadores curiosos e devotos dos santos. As cores delimitam as fronteiras do Outro nos ternos de congada de Uberlândia, onde a procissão mais parece um espetáculo carnavalesco de paletas das mais variadas e extravagantes. Os bastões, as armas, as coroas, os títulos de nobreza e as patentes militares denotam um poder investido de sacralidade, em que homens e mulheres recebem o privilégio etéreo de celebrar as graças de sua fé. A própria música, seus instrumentos e tocadores, transformam-se em profetas da verdade Divina, da esperança que se sobrepõe aos fugazes sofrimentos da pequenez terrena. Mais que isso, a música é a voz do santo, que pede licença para entrar nas casas e, na saída, presenteia aqueles que creem com a promessa de que tudo vai melhorar. Espalhado com fartura pelo espaço festivo, o alimento é o retrato mais explícito dessa promessa, onde a "abundância e a universalidade determinam, por sua vez, o caráter alegre e festivo (não cotidiano) das imagens referentes à vida material e corporal. O princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria, da 'festa'" (BAKHTIN, 2013, p. 17). As imagens do banquete estão, portanto, indissoluvelmente ligadas à festa, e sua importância reside no fato de que, segundo Bakhtin (Ibid., p. 245):

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no comer que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fê-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. O encontro do homem com o mundo que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si. [...] O homem triunfava no mundo, engolia-o em vez de ser engolido por ele; a fronteira entre o homem e o mundo apagava-se num sentido que lhe era favorável.

O corpo grotesco, no entanto, não é um corpo individual, que toma posse do mundo pelo triunfo isolado. O autor usa o termo para se referir ao corpo coletivo, do popular, que comemora a vida através da destruição de seu negativo, a morte, triturada e engolida. Vencido, o mundo cotidiano de infortúnio é incapaz de se sobrepor à alegria e esperança que se instauram no tempo festivo. Esse tempo, desse modo, é marcado por sua antinomia em relação ao cotidiano, instaurando um "mundo de cabeça para baixo" (BURKE, 2010, p. 256), onde o real passa a ser nada menos que o ideal. Uma brecha dimensional onde os pobres são reis e todos têm o mesmo valor aos olhos de Deus. De outro lado, a festa oficial pode reproduzir as desigualdades, quando reforça internamente uma condição externa, o que

acontece quando o principal comerciante da cidade é sorteado imperador do Divino, tornando-se por um ano uma liderança respeitável. Mas até neste caso o imperador foi escolhido por “ação divina” como porta-voz da Palavra, devendo, em grande parte, compartilhar dos mesmos espaços que o povo mais simples.

Trata-se de um tempo de trocas, portanto, numa "sequência cerimonialmente obrigatória de atos de dar, receber, retribuir e cumprir" (BRANDÃO, 1989, p. 11), que a vida sem o ritual não permitiria. Um tempo onde a rua se sobrepõe à casa, o público ao privado, pois a festa acontece no movimento, no deslocamento de um espaço a outro, e nunca no seu fim, e por isso os desfiles, as procissões, as romarias e os cortejos, são tão comuns e significativos. A festa é a busca das bênçãos, a caminhada em direção ao santo protetor, onde a música e as imagens simbólicas dão seu colorido, assim como a visitação que o santo e seu império fazem em cada casa, onde são recebidos com reverência, mas também com alegria, pois a comitiva veio em nome da esperança. Como disse Brandão (Ibid., p. 25), "crer é no imóvel, mas rezar é para quem se move". Ademais, para esse autor, a festa é uma "fala, uma memória" (Ibid., p. 10), que enuncia aquilo que a sociedade não pode esquecer, os valores perenes que conectam todos numa série de lembranças e representações que pertencem somente a eles. Afinal, cada congada e festa do Divino, observadas aqui como matrizes culturais em constante atualização, por mais parecidas que sejam, são repletas de características de índole contextual e individual, conforme a abordagem de gênero com fundamentação em Bakhtin (2003). Por outro lado, o enfoque do ritual, do simbólico, que implicam de forma direta no representacional, se caracteriza também por permitir a constatação de lutas de representações na trama sociocultural. E as festas abordadas nessa investigação, conforme já mencionado, não estão isentas dessa circunstância.

1.2 Em busca dos primórdios das festas do Divino e congadas no Brasil

Se hoje o Brasil é conhecido por seu clima festivo, apresentando divertimentos e folguedos das mais variadas espécies, a construção deste elemento como constituinte do conglomerado de elementos inerentes à construção da identidade nacional remonta já aos contatos iniciais entre portugueses e índios. Pero Vaz de Caminha, em sua "Carta do Achamento do Brasil", citada por Tinhorão (2000), menciona um fato que, seguido ao estranhamento e curiosidade desconfiada provocados pelo encontro entre os dois povos, notoriamente tão diferentes, aconteceu na chegada da tripulação de Pedro Álvares Cabral ao

Brasil em 22 de abril de 1500. No dia 24 dois índios visitaram a caravela do capitão, dormiram a bordo, e trocas foram efetivadas, num ambiente que, segundo relatado, foi alegre e descontraído. No domingo do dia 26, Páscoa, fora celebrada a primeira missa em terras de Vera Cruz e, logo em seguida, a "primeira reunião pública festiva - ao contrário da missa, tão pouco lembrada - em terras da futura colônia do Brasil" (Ibid., p. 13). Se num primeiro momento a busca desse dado histórico pode parecer distante demais do objeto dessa pesquisa, a sua inserção é justificada por sua riqueza simbólica, já que apresenta características que anteciparam o que estaria nas bases das festas brasileiras, sobretudo as religiosas. O acontecimento descrito por Caminha revela uma ligação entre uma religião oficial e o festejo de ordem popular. A própria missa celebrava um tempo festivo do calendário católico, a Páscoa, alegria de fé que provavelmente impulsionou a festa que se seguiu. Festa por sua vez marcada pela comilança, bebida, música e dança, além de uma inusitada comunhão (que não deixava de demarcar uma diferença) entre povos distintos que acabavam de se conhecer, reveladora de uma fraternidade que, como é sabido, nunca existira na história brasileira. Estas peculiaridades sacras e profanas, oficiais e populares, que tornaram a Páscoa de 1500 prenhe de significados latentes para as futuras festas no Brasil, reaparecerão diversas vezes nesta pesquisa, bem como a análise da maneira como elas operam para a constituição simbólica/representacional das festas do Divino Espírito Santo e congadas realizadas em Niquelândia.

Tinhorão (2000) observa ainda que os rituais e cerimônias oficiais do catolicismo português eram marcados pelo estranhamento e tímidas participações dos nativos, como a solenidade de edificação da cruz em 1 de maio de 1500. Aos índios, que assistiam sem compreender aqueles rituais da religião europeia, foi conferido como único elemento de participação ativa o gesto de beijar a cruz. A expectativa dos colonizadores era de, paulatinamente, inserir e familiarizar os locais quanto aos símbolos que caracterizavam o catolicismo, uma espécie de catequese improvisada, que foi solidificada somente a partir da chegada da primeira missão jesuítica na Bahia em 29 de março de 1549. Nesse mesmo ano, segundo esse autor (2012, p. 18), com a chegada do primeiro governador-geral Tomé de Sousa, a prática de tráfico organizado de escravos para o fornecimento de mão de obra se tornou regular. Nesse momento "Portugal adota oficialmente a decisão política de colonizar o país através da ocupação produtiva" (Ibid., p. 18).

Estes dados apontam para os momentos iniciais da colônia, onde as diferenças étnicas ocupavam lugares sociais distintos. Mesmo que a crescente subordinação aos europeus colocasse os demais povos num plano semelhante, processos de miscigenação aconteceram de forma lenta. Uma das primeiras ocorrências refere-se à ação jesuítica frente aos indígenas,

considerados, nas palavras do Superior Manoel da Nóbrega (1549 apud TINHORÃO, 2000, p. 23), "papel-branco", em quem poderiam ser inscritas, à vontade, "as virtudes mais necessárias e ter zelo em que seja conhecido o Criador dessas criaturas". Assim, os "gentios" da terra foram submetidos a métodos catequéticos que objetivaram sua aculturação e adesão ao cristianismo. A língua e a música foram os principais instrumentos utilizados pelos jesuítas que, criativamente, substituíam o texto original das canções dos nativos por versos de culto aos dogmas católicos. Por outro lado, ofereciam o ensino de canto com o uso de instrumentos europeus, depois de perceberem o apreço dos índios pela música. Com essa manobra inicial, esvaziando os significados originais das músicas e danças indígenas, preenchendo-as com ensinamentos cristãos em língua tupi, assim como adaptando música e instrumentos europeus para aproximá-los dos nativos, não é de se espantar que, a partir de 1584, o colégio jesuíta de Salvador organizasse anualmente a procissão das Onze Mil Virgens. Nessa procissão, os alunos, crianças aborígenes já em alto grau de catequização, desfilavam tocando e cantando música sacra à moda europeia, surpreendendo os viajantes que relataram o evento em sua primeira edição (Ibid.).

Atores também nessa trama do nascimento do Brasil, de acordo ainda com Tinhorão (2012), os negros, trazidos da região central da África para trabalho escravo, tem nos documentos mais antigos disponíveis referências à sua participação na procissão de Corpus Christi no século XVII. Não eram encarregados dos rituais ou festividades (já que estes eram ligadas aos colonizadores, que desde pelo menos o século XIV já celebravam o Corpo de Deus em Portugal), consistindo-se em mão de obra para os serviços braçais. Entretanto, é lícito pressupor que sua inserção nos bastidores da celebração pode remontar ao século XVI, visto que ao seu final, segundo esse autor, os escravos, que integravam a gênese dos primeiros centros urbanos, Recife, Salvador e Rio de Janeiro, representavam entre 24 e 34% da população global da colônia. Apesar da popularidade que a procissão de Corpus Christi viria a ter, sobretudo no século XVII, chegando a reunir grandes demonstrações de mascarados, músicos e dançarinos em divertimentos profanos, revelando, segundo Tinhorão (2000, p. 86), que na festa já se havia infiltrado "gente da camada mais baixa, composta em sua maioria por negros e mestiços", seria somente a partir das festas de coroação de Rei do Congo, relatadas também desde o século XVII, que os negros desenvolveriam um culto sincrético. Integrando esse culto, se consistiam não somente nos principais devotos, como também nos principais atores. As coroações, que mais tarde viriam a estar na base das congadas, eram realizadas em homenagem a um santo católico, e tinham como principais características a eleição de um rei e rainha negros, com mandato de um ano, coroados na

igreja pelo padre durante a missa. A escolha de demais integrantes do cortejo, que obedecia critérios hierárquicos variáveis de região a região (como príncipe, juiz e capitão), culminava num desfile com danças, batuques, e cantos improvisados. Essas manifestações culturais surgiram graças às iniciativas das confrarias e irmandades de escravos e negros livres, e vinham se estabelecendo no Brasil seguindo os exemplos do reino do Congo na África e de Portugal.

As irmandades de negros constituíram-se em associações organizadas com o intuito de intermediar a relação dos "homens de cor", forros ou não, com a igreja e a sociedade mais ampla. Comumente fundadas em devoção a algum santo de ligação religiosa com a figura do escravo (principalmente Nossa Senhora do Rosário e São Benedito), eram devidamente normatizadas e, em geral, agiam no sentido de organizar, promover e solicitar os espaços para a realização de seus festejos, de gerenciar a construção de igrejas de seus santos de devoção, e de arcar com os custos do sepultamento quando da morte de seus membros. Possuíam representatividade sociopolítica e podiam barganhar o tempo livre, e, inclusive, negociar a compra da alforria de seus irmãos junto aos seus senhores, um de seus principais objetivos (GABARRA, 2009). As irmandades negras tinham um duplo papel de resistência, ao mesmo tempo em que protegiam, dentro de seus limites, a memória e identidade africanas, seus rituais e particularidades culturais, mantinham-se subordinadas à igreja, que, antes de sua separação com o Estado, no período imperial, detinha poderes político e religioso. Isso significava que cabia às irmandades encontrar brechas muito estreitas na sociedade dominante, que, sem deixarem de reproduzi-la, amenizassem as durezas e tensões do regime escravocata. Dessa maneira, as coroações de Rei do Congo no Brasil ressignificavam a memória das coroações dos reis do Reino do Congo, sistema hereditário que vinha substituindo o sistema de Casas⁸, sob o pretexto de aderir aos símbolos e rituais cristãos que tornassem permitidos os seus próprios. Isso fez emergir um catolicismo *afro*, num resultado semelhante àquele que conquistou uma adesão entre os índios sob controle dos padres jesuítas. Surgiram assim, nas coroações de Rei do Congo, um dos primeiros indícios claros de sincretismo no catolicismo brasileiro, que já se evidencia numa das festas religiosas mais populares nos primeiros séculos do país. Essa festa lançaria fortes elementos para as congadas. Para Gabarra, que estudou as congadas no sudoeste de Minas Gerais e as irmandades de Nossa Senhora do Rosário, na sua interação com elementos e memórias herdadas da África Central,

⁸ O sistema de casas implica nas famílias estendidas, nucleares na formação de vilas e distritos no reino do Congo, desde antes da chegada dos portugueses no século XV (GABARRA, 2009).

a coroação era o momento em que a identidade africana e a reverência à Áfricas e tornavam públicas. Nessa ocasião, questões políticas e sociais se somavam aos ecos das músicas e às dramatizações do cotidiano desses negros. As Irmandades do Rosário eram instituições sólidas, onde se somavam às questões sociais de responsabilidade da Irmandade às questões de identidade cultural, dos laços fraternos que os uniam. As irmandades do Rosário traziam a afirmação de valores ancestrais africanos para o ambiente católico. O batuque e a dança, como forma de devoção a Virgem Maria, coroavam, ao lado dos reis e rainhas Congo, a Santa, e a tornavam rainha dos negros. (Ibid., p. 185).

Em vista do duplo papel das irmandades negras, os poderes a elas concedidos por Portugal tinham como finalidade ampliar as estratégias de controle por parte do poder real sobre o crescente número de africanos que comercializava. E como a repressão policial não surtia os efeitos esperados, a saída encontrada foi a de "conferir um certo poder de polícia aos próprios escravos. E isso era feito através da nomeação de chefes ou governadores subordinados à autoridade moral dos reis do congo" (TINHORÃO, 2012, p. 110), que então foram "usados como instrumentos úteis de mediação entre senhores e servos, sobretudo em momentos potenciais de conflito de escravos" (BRANDÃO, 2004, p. 330). Com o poder que o título temporário lhes atribuía, em nome da irmandade, esses personagens podiam negociar com seus senhores e representantes legais da colônia questões cotidianas. Dessa maneira, os reis do Congo, "simbolicamente, representavam a resistência de uma cultura de matriz africana e, por isso, eram olhados com reserva e por vezes com temor pela 'boa sociedade'." (GABARRA, 2009, p. 107). Assim, aliada à captação de cúmplices entre os negros, as festas promoviam um alívio da dura rotina de trabalho, da vida em cárcere, amenizando as tensões do dia a dia e evitando revoltas. Na historiografia sobre as congadas não há informações suficientes sobre detalhes da incorporação das coroações, em parte, pela escassez de documentos da época, já que se tratava de manifestações populares, e, por outro lado, pelo fato de que os próprios documentos dos viajantes, intelectuais, instituições e representantes do poder legal comumente se referiam a qualquer tipo de folguedo que apresentasse as coroações de Rei do Congo como tal, sem se aterem a possíveis variações.

Menos incerta é a origem da festa do Divino Espírito Santo em Portugal que, de acordo com Cascudo (1998), Araújo (2004) e Abreu (1999), foi introduzida no país no início do século XIV por iniciativa da rainha D. Isabel (1271 - 1336), esposa do rei D. Diniz (1261 - 1325), a partir da construção da Igreja do Espírito Santo em Alenquer. Rapidamente essa manifestação cultural se popularizou, chegando em terras tupiniquins já no século XVI e,

durante os três séculos seguintes, consolidou-se como uma das maiores festas religiosas do Brasil. Em terras brasileiras, as festas do Divino, com toda sua suntuosidade e pompa, marcariam a distinção insuperável de uma comemoração ligada a uma elite católica europeia e branca, em contraste com a simplicidade e exotismo das manifestações dos negros e índios (estes somente como coadjuvantes nas demais festas tradicionais).

Neste ponto, torna-se necessário justificar o foco nas implicações raciais das festas relacionadas ao universo dos escravos/pardos e dos homens brancos. Em primeiro lugar, ao tentar levantar um histórico dos folguedos católicos, das congadas e festas do Divino, os lugares ocupados, atritos e negociações entre os grupos de negros, índios e brancos apareciam constantemente, já que no Brasil colônia, muito mais que hoje, as discriminações de classe demarcavam etnias. Isso, considerando brancos europeus, uma minoria populacional relacionada à dimensão dominante e privilegiada tanto na vida socioeconômica quanto religiosa. Em segundo, porque as reminiscências desse jogo de exclusão podem ser percebidas nas festas contemporâneas sem maiores análises. Nesse sentido, pôde ser constatado em Niquelândia, numa das primeiras explorações em campo, que os atores principais dos dois festejos, observados num primeiro momento, contrastavam quanto à sua cor e posição social, assim como os próprios festejos em si pareciam dizer de dois lugares socioeconômicos antagônicos. Compreender os motivos dessa diferenciação e suas implicações para os significados atuais das festas analisadas é importante na medida em que as lutas de representações e jogos de poder estruturados e estruturantes na sociedade que as abriga se revelam. Estas percepções não remetem a discursos neutros. Com fundamentação em Chartier (1990), pode ser dito que essas lutas e jogos revelam estratégias e práticas de legitimação social de um grupo ou pessoas sobre as outras, e por isso é necessário entender as representações como um campo simbólico de concorrências e disputas em vista da imposição de valores ligados ao enfrentamento. Esse autor observa (*ibidem*, p. 17):

As lutas de representações tem tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social [...], muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de afrontamento tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais.

Curioso fato refere-se ao distanciamento de posição ocupada pelo índio na historiografia nacional. De acordo com a literatura encontrada, fica claro que a história

distingue três etnias nas bases da formação do povo brasileiro, o famoso mito fundador das três raças, mas pouco compreende ou analisa os traços indígenas para além da língua, cotidiano e hábitos alimentares, focalizando então a dualidade afro-europeia. O problema se agrava quando se questiona a herança indígena na nossa música. Bastos (2006), etnomusicólogo preocupado em obter essas respostas, revela que em 1926 fora realizado no Rio de Janeiro um importante encontro entre os intelectuais Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Hollanda, Villa-Lobos e Luciano Gallet e os músicos populares Donga, Pixinguinha e Patrício Teixeira. Neste encontro:

a fábula das três raças é feita tábula rasa daquela que se lhe seguirá, transformando-se exatamente na de duas. "Negros" e "brancos" são constituídos ali no elemento da mestiçagem que a partir de então representará a nacionalidade brasileira, uma nacionalidade fabricada sob a égide do modernismo e de uma "valorização do negro" atrelada à visão propiciada pela teoria da aculturação - onde a música (e a dança!) ocupam uma posição absolutamente central enquanto instrumentos de ilustração e exemplo - que o condenava ao branqueamento. Em contraposição a isto, o "índio" é remetido para os confins do sistema, para o mato, a floresta, o abismo do estado-nação que ali se engendrava. (Ibid., p. 121-122).

Os resíduos da música indígena compreendem, portanto, uma emblemática lacuna na literatura acadêmica. Isso se deve provavelmente ao fato de que os índios, de uma forma diferente dos escravos, sofreram uma longa campanha de perseguição, que, inicialmente, aconteceu para que fossem inseridos no trabalho escravo. Depois do fracasso da iniciativa e a consequente desistência dos colonos, foram aniquilados ou mantidos em presídios. As disputas contra a ocupação de território que a colônia (depois Império) comandava, culminaram no "apagamento" planejado de sua participação na formação das características que compõem o que chamamos de nação. Nos próximos capítulos desse trabalho, os problemas implicados com esta lacuna reaparecerão, pois a congada em Niquelândia é construída sobre um mito de origem que tem na figura do índio um de seus principais personagens, aparecendo, no discurso dos congos, uma parcela considerável de sua música e dança.

Falar no mito fundador e na construção da nacionalidade brasileira tendo como alicerce as três etnias citadas é também falar em processos de hibridação, conceito importante quando se tem em vista a circularidade cultural e a miscigenação étnica promovidas desde a chegada dos portugueses no Brasil. Lançaram elementos que culminariam no surgimento de um povo brasileiro. Essas reflexões levaram a Canclini, para quem os processos de hibridação são percebidos como "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que

existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas". (CANCLINI, 2013, p. 19). Segundo o autor, estas estruturas discretas já são resultado de hibridações, e, portanto, não podem ser consideradas puras. A maneira como essas estruturas discretas agem para a criação de novas práticas ocorre:

de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio comunicacional. Mas frequentemente a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. Busca-se reconverter um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado. (Ibid., p. 22).

Partindo desses princípios, somente os contatos e trocas entre negros e portugueses, numa circunstância específica, em São Luís do Maranhão, poderiam gerar uma Festa do Divino celebrada em terreiros de mina, repleta de elementos ligados a religiões africanas ou afro-brasileiras, e que seria transportada para a colônia maranhense no Rio de Janeiro no século XX (Pereira, 2005). Em se tratando de processos de hibridação no contexto religioso, o termo usual nas pesquisas sobre a temática é o sincretismo. Para Burke, este é um termo equivalente, que, assim como outros, como criouliização, acomodação, mistura, e etc., tem significados semelhantes e limites distintos. Para o autor, no caso do sincretismo, "além da lógica da escolha, o que precisa ser investigado em especial é até que ponto os elementos são fundidos". De outro lado, "hibridismo é um termo escorregadio, ambíguo, ao mesmo tempo literal e metafórico, descritivo e explicativo" (2006, p. 55). De todo modo, para esse autor, as formas híbridas devem ser percebidas como resultado de "encontros múltiplos, e não como resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura quer reforcem os antigos elementos" (Ibid., p. 31). Com isto em mente, o que mais importa aqui, é saber que processos híbridos, ou sincréticos, tem implicações diretas para as identidades, pois compreende-se os contatos, a circularidade e as lutas de representações como possíveis componentes para a criação de novas estruturas, o que ajuda a explicar a diversidade de festas do Divino e congadas no Brasil e as peculiaridades que as diferenciam, como o caso citado em São Luís. Sendo assim, antes de discutir os elementos que particularizam as festas na cidade foco desta pesquisa (capítulo 2), passa-se agora a uma abordagem que busca identificar as características gerais encontradas, em maior ou menor grau, nas festas do Divino e congadas pelo Brasil, pesquisadas por outros autores, buscando, inclusive, informações sobre as músicas que as integram. Dados que poderão ser cruzados

com aqueles colhidos em pesquisa de campo acerca das festas em Niquelândia. A tarefa, entretanto, não é simples, por dois motivos: a escassez de estudos mais aprofundados sobre a música dessas festividades e a falta de um número significativo de documentos sobre a sua trajetória histórica.

Sobre a escassez de estudos aprofundados abordando a música das festas do Divino e das congadas, pode parecer equivocado dizer isto, quando as ciências humanas em geral já vem há décadas valorizando o homem comum e seu cotidiano como objeto de estudos. Talvez músicos e pesquisadores de música só tardiamente se dispuseram a dialogar com outras áreas de conhecimento, num contexto transdisciplinar capaz de ampliar sua percepção da música em relação com a trama simbólica que constitui a sociedade e a realidade imaginadas pelo homem. Circunstância que poderia fomentar maior interesse pela musicalidade das comunidades indígenas, dos quilombolas e da cultura popular em geral. A partir da necessidade de se ampliar o leque bibliográfico para demais áreas, como antropologia social e história, sem distanciar demasiado do objeto central, foram encontrados trabalhos, sobretudo, nos estados de Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. Curiosamente, o estado de Goiás apresenta uma produção significativa nesse contexto, desde os estudos pioneiros sobre festas religiosas populares do antropólogo Carlos Brandão na década de 1970, tendo como objeto mais comum a cidade de Pirenópolis, famosa por sua grande festa do Divino Espírito Santo, realizada anualmente em junho.

Já a restrita documentação histórica sobre o tema, encontrada principalmente em relatos de viajantes e cronistas, possibilita o contato com pequenos indícios que, através de um trabalho minucioso de coleta e organização de dados, podem oferecer uma perspectiva mais clara, ainda que incompleta, sobre o ontem. Por outro lado, registros institucionais como ofícios encaminhados às câmaras municipais, mesmo que, assim como os relatos dos contemporâneos, sejam fontes fragmentadas sobre festas, passam a ser mais comuns nas maiores cidades somente a partir da instalação da corte real no Rio de Janeiro, e, em seguida, no período imperial. Desse modo, buscar evidências do passado das festas no Brasil é um desafio que, em muitos casos, pode não ser superado. Em Niquelândia, em visita ao arquivo documental da prefeitura, fui informado de que toda a documentação referente aos anos de 1782 a 1900, por falta de espaço no prédio institucional, fora armazenada numa casa particular e, mais tarde, destruída, confundida com "lixo velho". O apagamento desse importante registro histórico elimina grande parte das fontes às quais poderia recorrer o historiador, colocando em sua frente um obstáculo que, na falta de outros vestígios, obscurece o próprio passado. Dificuldades de acesso a fontes são ainda mais problemáticas quando se

busca a música e a dança nas festas populares. À exceção da música sacra escrita por compositores e mestres de capela para as liturgias oficiais das celebrações católicas, tudo o que se pode recolher sobre a música profana das festividades nos tempos da colônia até meados do século XIX são "considerações baseadas apenas na evidência de certas informações factuais de contemporâneos locais ou de viajantes estrangeiros", mas que, mesmo indiretas, "tem servido à formação de convicções, às vezes um tanto sobrecarregadas de imaginação", conferindo uma "imagem esbatida de uma realidade possível talvez de imaginar, mas certamente silenciada para sempre" (TINHORÃO, 2000, p. 155). Apesar dos problemas com as fontes, as festas que serão abordadas a seguir ainda existem (com exceção da festa no campo de Santana), podendo ser consideradas elas mesmas indícios do passado através de suas músicas, danças, rituais, mitos e demais permanências e atualizações que constituem seu presente tal qual pode ser vivenciado. Constituem-se referência, portanto, para a análise de características contextuais e individuais de estilo das festas de Niquelândia.

1.3 Festas do Divino

Enfrentando estas dificuldades, Martha Abreu, em 1999, publicou um extenso e detalhado estudo da Festa do Divino Espírito Santo realizada no Rio de Janeiro. Enfocando o período do Brasil Império, entre os anos de 1830 e 1900, com a ajuda de relatos de memorialistas, escritores, imagens (pinturas, desenhos e etc.), jornais, revistas e arquivos institucionais religiosos e municipais, analisou a festa realizada anualmente no campo de Santana, no coração da cidade na época, considerada pela autora sua maior festa religiosa durante o período recortado. Juntando as peças que as fontes lhe ofereciam, Abreu percebeu que, ao longo do século XIX, a festa girava em torno do dia de Pentecostes, podendo durar até dois ou mais meses, que variavam segundo a organização, a recepção da comunidade e a autorização do poder público. O festejo dependia da comunicação entre estes três eixos, pois mobilizava um grande número de pessoas, sendo assim, para além da religiosidade, um verdadeiro espetáculo popular.

A principal personalidade diretamente ligada aos festejos era a figura do imperador. Tradição oriunda de Portugal, que no Rio de Janeiro se tornou uma figura que se apresentava com muita pompa, repleta de adereços e símbolos, como o cetro, a capa e a coroa. A maioria dos registros indica homens adultos ocupando essa posição, mas crianças também poderiam ser sorteadas. Sem mais informações sobre suas funções na festa, Abreu expõe que

o imperador distribuía comida aos presos e comandava os folguedos da festividade, gerando admiração geral dos participantes. Segundo a autora, ao menos simbolicamente, "expressava o poder e a autoridade monárquica, legitimando a proteção aos pobres e a alegria geral" (ABREU, 1999, p. 62). De fato, exercer o poder simbólico, representacional, é inferir na realidade muito mais do que o termo possa primariamente sugerir.

Na já citada Pirenópolis-GO, em fins do século XIX e início do subsequente, ao imperador também era conferido um poder simbólico que o colocava no centro da festa. Segundo Silva (2000, p. 33), o imperador:

comparece a todas as cerimônias, possui lugar privilegiado nos assentos da Igreja, e o seu nome é constantemente divulgado em programas da festa ou nas conversas entre as pessoas, na rua ou nas portas das casas. Em Pirenópolis, esses aspectos podem ser observados através da verificação da relação dos Imperadores do Divino, contidos em uma listagem que abrange desde 1819 até os dias atuais. Por esta listagem, os festejos do Divino só teriam começado neste local no início do século XIX, o que é bem pouco provável, pois em todo o Brasil, desde o início da colonização, essas festas aconteciam das mais diferentes formas e em uma diversidade de lugares. No que se refere aos Imperadores do Divino relacionados nela, uma grande parte deles pertencia aos principais grupos familiares locais, e até o início do século XX muitos deles possuíam títulos da guarda nacional, como capitães, majores, coronéis, tenentes, comendadores, alferes, sendo que a maior parte eram comerciantes, fazendeiros, magistrados, políticos; outros eram professores, artistas e até padres.

Dessa maneira, a coroa do Imperador demarcava não só uma posição no ritual, mas um status socioeconômico invejável, admirável e intransponível, até que o próximo sorteado se colocasse na posição de tentar superar a magnitude da festa de seus predecessores. Tudo isso porque toda a festividade, dentro e fora da igreja, era financiada pelo Imperador (por isso também chamado de festeiro), o que torna impossível que o cargo fosse ocupado por alguém com poucos recursos. Além disso, a festa tornava-se o palco para as disputas políticas e de exibição de poder entre as principais e mais abastadas famílias da cidade. Dessa forma, os Imperadores e suas famílias faziam uso da festa do Divino para fortalecer sua influência política e ideológica, em tentativas de ampliar seu domínio representacional, como o fizera a família Pina em Pirenópolis, representante de lideranças políticas, artísticas e intelectuais da cidade. Além dos Pompeu de Pina, pode-se citar os Siqueira, os Pereira da Veiga, os Mendonça, os Pereira Valle, os Sá e os Fleury. Eram eles "que ocupavam os cargos públicos, dominavam o comércio, a instrução, a propriedade de muitas terras e até cargos eclesiásticos" (Ibid. p. 33). Na Cidade de Goiás, os Bulhões, líderes do movimento republicano e

modernizador do Estado no século XIX, utilizavam dos diversos jornais que fundavam para propagar suas ideias (grande parte contrárias ao movimento ultramontano católico⁹), ou para fazer maior divulgação de festejos religiosos comandados por seus parceiros políticos.

O exercício de poder e lutas de representações não eram efetivados somente por parte das famílias ricas, na figura do Imperador. A própria igreja católica utilizava as festas do Divino para ampliar seu domínio e promover sua ideologia catequizadora entre a população, sobretudo os mais pobres e moradores da zona rural, que muitas vezes se aproximavam da igreja somente em decorrência dos folguedos que ela promovia. Em meio ao século XIX, os valores ultramontanos tomavam força no Brasil. No fogo cruzado dessa reforma, as festas religiosas foram percebidas como um dos locais onde os problemas detectados eram mais acentuados, através de sua parte profana, que não raro conquistava maior adesão popular. Em contrapartida, no Estado brasileiro cresciam ideais republicanos, que defendiam sua separação total da Igreja que, materializada em suas festas, passava a ser relacionada com a perpetuação do atraso em relação à modernidade. Festas que, de um lado, representavam um elemento de unidade identitária nacional, mas que, problematicamente, revelavam o grau de supersticiosidade da população.

Se, de um modo geral, as festividades católicas eram percebidas pelo Estado como um modelo do "atraso", e pela igreja como um cenário interno onde cada vez mais o povo se afastava dos valores religiosos corretos, as festas dos homens pretos sofriam ainda mais com as determinações dos dois lados. Diferente da Festa do Divino, que abrigava sensivelmente os conflitos dos poderosos e fortalecia a hegemonia dos seletos, as coroações de reis do Congo, e mais tarde os reinados, reisados, quicumbis e congados, seriam o cenário de diversão e exercício de uma "religiosidade exótica" daqueles que não tinham uma existência social devidamente legitimada (BRANDÃO, 2011; COSTA, 2012; GABARRA, 2009). Como observado, constituíram nada mais que a força de trabalho necessária à produtividade e enriquecimento de seus senhores, encontrando nas festas um escape para as inquietações que poderiam originar rebeliões, além de indiretamente contarem, dentro da própria comunidade escrava, com aliados do "outro" que, na ilusão de um poder concedido, reproduziam o sistema de exploração dominante. Assim, aqueles homens e mulheres encarcerados numa terra tão distante da sua eram submetidos ao cristianismo que, muito mais que catequizador, era

⁹O movimento ultramontano católico defendia maior ligação entre a igreja brasileira e a romana (por isso também conhecido como romanização), a sacralização dos locais de culto, o reforço da hierarquia eclesiástica, o fortalecimento das organizações leigas e a reestruturação moral do clero. Estes objetivos surgiam em decorrência de uma descentralização acentuada sofrida pela igreja naquele século, enfraquecimento político e econômico, bem como seu distanciamento de valores fundacionais romanos.

também um instrumento dos colonizadores que tinham interesses diretos em manter a estrutura social vigente. Nesse sentido, segundo Araújo (2004, p. 264):

Para o escravo, para amenizar o espírito belicoso, para harmonizar os entrechoques criados pelos estoques raciais diferentes postos sob o mesmo tacho, para aplinar as relações entre os que estavam sob o mesmo jugo, o episódio centenário foi teatralizado [segundo o autor, a Canção de Roland], ajustando-se ao teatro de rua - a congada - catequese das massas, encarecendo a necessidade da conversão. O pagão que se converter poderá gozar as delícias do reino, cantando e dançando.

Dessa forma, os reis negros, investidos de um poder interno e de uma realeza suntuosa pelos símbolos que ostentavam, contrariamente aos jogos de poder exercidos pelos imperadores das festas do Divino, emergiam planejadamente já submetidos ao poder de seus senhores e da igreja, sendo detentores de uma autoridade nula ou muito limitada aos pequenos interesses das irmandades. O Rei Congo e o Rei da Congada eram, portanto, a personificação máxima do estigma das festas dos homens negros: nem mesmo o rei possuía algum poder que solucionasse o dilema de seu grupo enquanto circunscrito no fosso mais profundo das dimensões culturais populares.

As dimensões culturais populares, por sua vez, sempre marcaram presença nas festividades católicas, sobretudo na festa do Divino, já que esta abarcava toda representatividade popular possível, enquanto as congadas, muito mais que hoje, se restringiam a celebrações dos escravos e seus descendentes. A cultura popular, pilar básico dessas festas, se envolvia nelas por diferentes fatores, e um dos mais importantes seriam as variadas diversões promovidas. Estas existiam em diferentes níveis, em conformidade ou não com preceitos da igreja ou do Estado. As barraquinhas da festa do Campo de Santana do Rio de Janeiro, por exemplo, aglutinavam bailes de música e dança, teatro, leilões de prendas, explosões de fogos de artifício e até jogos de azar, que, proibidos e somados às acusações de balbúrdia, violência e demais excessos dos agrupamentos de pessoas, geravam diversos conflitos entre seus promotores e agentes da lei e da igreja. As tensões entre estes eixos exigiam estratégias que mascarassem criativamente as diversões consideradas impróprias e perigosas, a fim de que estas pudessem continuar a ser permitidas pela câmara municipal, garantindo sua persistência e lucratividade, já que contavam com um grande público. Uma das barracas mais célebres, "As Três Cidras do Amor", por exemplo, anunciava seu programa como sendo "honesto" e "respeitável". Segundo Abreu (op. cit., p.75), "a seriedade, a organização, o cumprimento de um prazo pretensamente autorizado e a preocupação com o

lugar das senhoras contrastava com as descrições de divertimento, riso e gargalhadas, presentes nos relatos dos memorialistas e viajantes sobre a festa no campo de Santana", ou com críticas de jornais, que acusavam as barracas de promoverem a "imoralidade de toda espécie".

As barracas também estavam presentes na Festa do Divino de Pirenópolis. Entretanto, uma das diversões preferidas que oportunizavam disputas entre os imperadores eram os fogos de artifício e as bandas de música, já que, quão mais exuberantes fossem, mais respeitados eram os seus fomentadores. Silva (2000) também cita, sem muitas informações, a presença de bailes pelo menos desde o século XIX. Mas o que neste momento (e futuramente) tornava a festa da antiga Meia-Ponte particular eram as Cavalhadas. Representações das batalhas de Carlos Magno contra os mouros, epopeia relatada na *Chanson de Roland*¹⁰, difere-se das congadas (também inspiradas na *Chanson*) principalmente por ser um divertimento de elite, permitido aos olhos dos bons costumes. De realização comumente urbana, mas repleta de elementos camponeses (como os cavalos e a forte presença de fazendeiros), o evento foi incorporado às Festas do Divino e, neste caso específico, se tornou um de seus momentos mais esperados. Sobre sua datação e contextualização, Silva (*Ibid.*, p. 62) revela que:

A prática da cavalcada será esporádica durante o século XIX e a primeira metade do século XX. Ainda apoiando-nos na memória local sobre a festa, é certo que no século XX passará a ser um evento regular somente a partir dos anos 60. Este fato coincide com novos posicionamentos tomados pela Igreja Católica e com o momento em que a cidade redefinia algumas características urbanas e políticas. Por outro lado, imaginamos que o sentido de correr cavalcada também era muito diferente. Inicialmente, ela acontecia no largo da igreja matriz, assim como em inúmeras outras cidades coloniais, nas quais simbolizava espaços e delimitava fronteiras. Ao longo do século XIX, alternou-se com diversos eventos como peças de teatro, óperas, Batalhão de Carlos Magno, leilões, danças dramáticas entre outros.

Mendonça (1981), ao estudar as festas de Pirenópolis, com especial atenção à música, revela que dias antes dos eventos principais, saíam as folias pela cidade e redondezas, carregando a bandeira do Divino e demais símbolos sagrados, oferecendo graças e bênçãos

¹⁰Segundo Araújo (2004, p. 260), a *chanson de Roland* é uma "canção de gesta que pertence à classe das épicas, tal qual às "chaconas" entoadas por cegos errantes [...]. No reinado do batalhador da cristandade os fatos são de ordem militar e religiosa: ora é a conquista da Lombardia e submissão do ducado de Benavente, a guerra dos saxões, a campanha contra os bávaros, ou a entrada religiosa para sua coroação na basílica de São Pedro, coroado imperador no dia de Natal de 799, pelo Papa Leão III. Tudo isso foi motivo para as canções de gesta e outras manifestações de arte, por exemplo, a escultura."

em troca de esmolas para ajudar a cobrir os gastos da festa. Estas folias eram rituais plenos da dualidade sacro-profana, alternando momentos de contrição e alegria, regrados à música e comida em abundância. A música, por sua vez, marca os dois lados da festa, o sagrado e o profano, e, assim, são realizadas composições próprias e tradicionais da cidade, geralmente para coro, pequenos grupos instrumentais ou bandas de metais, sendo o texto em latim. O exemplo abaixo (Figura 1) retrata uma das obras sacras mais famosas da festa do Divino em Pirenópolis¹¹, e que, por muito tempo, creditou-se sua composição a Manoel Ribeiro de Freitas, mestre de capela que transitou por algumas vilas de Goiás durante o período colonial. Entretanto, segundo pesquisa feita por Gaioso (2004), descobriu-se que, na verdade, a obra é do compositor colonial mineiro Lobo de Mesquita, e que a confusão se deve ao costume dos copistas, naqueles idos, assinarem as cópias com seus nomes. De todo modo, esta missa tornou-se significativa em Pirenópolis, executada anualmente, sendo objeto simbólico imbuído de representatividade daquela festa, justificando sua inserção neste trabalho:

Figura 1 - Missa em C, *Cum Sancto Spiritu*, de Lobo de Mesquita (Compassos 1 a 4).

The musical score is for the beginning of the Mass in C, 'Cum Sancto Spiritu', by Lobo de Mesquita. It is a score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and basso continuo. The tempo is marked 'Largo'. The key signature is one flat (B-flat). The vocal parts enter with a 'Cum Sancto Spiritu' text. The basso continuo part is marked with a forte 'f' dynamic. The score shows measures 1 through 4.

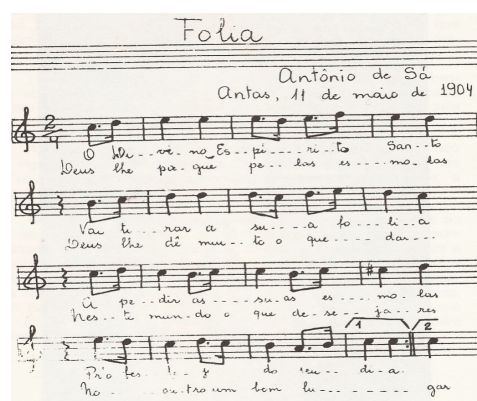
Fonte: GAIOSO, 2004, p. 175.

O trecho da missa revela as características da música colonial brasileira de tradições europeias, marcada em Goiás pela música sacra, de que se tem poucos registros. Composta para coro a quatro vozes e baixo contínuo, em dó maior, com claras cadências

¹¹ Sabe-se que o padre Manoel Ribeiro de Freitas teve grande parte de sua trajetória ligada a Jaraguá, mas não são claras as razões que existiram para que esta missa fosse apropriada no contexto pirenopolino.

harmônicas perfeitas, estilo homofônico e alguns trechos compostos à guisa do baixo d'Alberti, apresenta também uma escrita cométrica e texto sacro em latim, características que reiteram seu pertencimento estético à já citada música colonial brasileira. As folias, a seu turno, se apresentam musicalmente mais singelas, com a valorização do texto em detrimento dos sons, daí serem cantadas em português. Aparentemente, como mostra o estudo de Mendonça, algumas canções da folia também eram composições de pirenopolinos, como pode ser observado na Figura 2:

Figura 2 - Folia composta por Antonio de Sá, em 1904, de Pirenópolis-GO.



Fonte: MENDONÇA, 1981, p. 228.

O texto do recorte ilustrado pela Figura 2 denuncia alguns dos valores mais importantes para a folia: a chegada do sagrado, a esmolação e o oferecimento de graças aos devotos em retribuição aos donativos. Musicalmente é preciso dizer que, apesar das numerosas colcheias pontuadas, não é possível precisar se a música possui movimento dançante ou não. Seria necessário conhecer as linhas dos outros instrumentos para identificar suas características rítmicas, mas pelo texto pode-se aferir ser a música voltada a momentos de retidão, e assim dispensar dança. Mendonça (Ibid.) revela que os instrumentos dos foliões em Pirenópolis geralmente são uma ou duas rabecas, uma caixa, um adufe, duas violas caipiras e uma sanfona, conjunto típico de bailes do interior. Depois dos rituais vem a festança com a "catira, a moda e o recortado" (Ibid., p. 225).

Apesar de suas discrepâncias e semelhanças, a festa do Divino do campo de Santana não sobreviveu à passagem do século XIX, quando o Rio de Janeiro, cidade sede dos anseios da modernidade e da república, ajardinou o campo e desterritorializou o festejo. Hoje, o que restam são pequenas festas isoladas pelos subúrbios, como a da colônia maranhense no bairro da Ilha do governador. Na cidade de Pirenópolis, ao contrário, essa festa cresceu

aponto de se tornar um dos eventos turísticos mais importantes da cidade. Se há muitos anos as festividades católico-populares não pertencem mais ao campo, parece que é nas cidades menores e mais ligadas à cultura camponesa que elas estão sendo atualmente cultivadas, como é o caso de Niquelândia.

Por outro lado, se no processo de importação portuguesa a festa do Divino se instalou no Brasil e rapidamente ganhou novos elementos, a passagem dos séculos espalhou-a por todo o território nacional, e, mesmo que suas características centrais se mantiveram comuns, como a bandeira e o império, cada uma delas é rica de signos e significados únicos, que dizem respeito a identidades e representações construídas no interior de seus grupos sociais, elementos que evidenciam a manutenção e transformação da festa no local. Nesse contexto, algumas outras festas do divino realizadas em várias partes do país podem ser descritas, o que será feito a seguir.

Realizada em São Luiz do Paraitinga no dia de Pentecostes (cinquenta dias após a Páscoa), a festa do Divino é um grande momento aglutinador de pessoas e um acontecimento importante no calendário anual da cidade. Inicia-se já no final da festa anterior, com a escolha do novo imperador, geralmente uma criança que, como no passado, junto com sua família, será a figura central e principal organizadora do evento. Geralmente representa uma família de conhecida tradição e economicamente bem sucedida. Para Santos (2008, p. 169):

O que é importante ressaltar nesse quadro é que mesmo tendo uma situação social de destaque, todas essas famílias possuem sim uma ligação direta com as tradições da festa e com a religiosidade local. A festa de 2008 acabou sendo uma festa grandiosa, não só pelos destacados contatos que a família Borriello de Andrade possui fora da cidade, angariando muitas colaborações para a festa luizense, mas, principalmente, pela forte ligação, participação e identificação com a festa em São Luiz do Paraitinga. Houve uma grande preocupação em organizar um evento que prezasse pelas tradições populares e, dessa forma, a população luizense acabou se envolvendo diretamente na organização dos eventos e de uma forma muito mais intensa que nas anteriores.

Apesar da centralidade do Imperador, antes que ele se coloque efetivamente em cena, meses antes de Pentecostes, iniciam-se as folias, viajando por todo o município e por cidades vizinhas, responsáveis por arrecadar donativos e convidar os devotos para a festa. Em troca, trazem as bênçãos do Espírito Santo, materializado na bandeira com a imagem da pomba branca, tocada, beijada e conduzida pelos cômodos das casas, e professado através da música dos foliões. O grupo é constituído por seis pessoas, sendo quatro instrumentistas e

cantores: o alferes, que carrega a bandeira, o carguereiro, que colhe as doações, dois violeiros (mestre e contramestre), um tocador de caixa (contralto) e um de triângulo (píti). As folias e seus rituais representam uma etapa de intensa comoção popular, que se intercalam com os momentos de comilança, lanches ou refeições completas, sempre fartas, que variam segundo o horário. A música, transmitida oralmente, relata a devoção à entidade sagrada. Santos (Ibid., p. 109) afirma que:

Quando a folia visita uma residência, torna-se muito claro toda essa efervescência do dinamismo da cultura popular. Os cantos da folia se adaptam à situação e ao momento específico da peregrinação. Há um canto para a entrada; um, para pedir a prenda ou uma promessa específica; outro, para agradecer. O fato da comunidade se reunir, motivada pela identificação de símbolos comuns, faz os cantos das folias serem fundamentais à existência da festa como um todo. Afinal, estas pessoas participantes da festa se identificam entre si a partir deste espírito coletivo demonstrado em situações como as visitas da folia.

Sendo assim, é perceptível que a música seja um dos principais vetores que sustentam as folias, importando tanto pela aproximação que faz, em sua categoria de intermediadora da relação entre os fiéis e o Espírito Santo, quanto pela expressão de seus preceitos e benefícios.

Apesar de constituir-se em um exercício de fé, portanto, a Festa do Divino tem em sua base elementos profanos, como a não necessidade de um representante da igreja para conduzir os rituais, a alegria que brota desde a comezaina, que em alguns casos culmina num baile improvisado, e a maneira íntima que os fiéis estabelecem com os símbolos religiosos. Fora da folia, ainda como elementos profanos, a festa do Divino de São Luiz do Paraitinga possui shows de música popular, realizados em parceria com órgãos públicos, apresentações de catira, jongo, grupos de congada e peças teatrais, cavalhadas, queima de fogos e a distribuição do chamado "afogado" aos pobres, espécie de cozido de carne com batatas. A celebração por parte da igreja se resume em novenas, procissões e missas, centrais para a reafirmação dos elementos religiosos oficiais. De todo modo, a dualidade sacro-profana que compõe a festa luizense termina por movimentar a população interna, que lota as ruas e praças, atraindo o turismo para a cidade, como acontece em Pirenópolis.

Igualmente tradicional é a festa do Divino realizada em Piracicaba, São Paulo. Trezentos quilômetros à oeste de São Luiz do Paraitinga, a cidade cresce às margens do rio homônimo, e, apesar da distância relativamente curta, se difere em vários pontos. A começar por certa descentralidade, ocasionada pela não existência da figura do imperador, parte dos rituais são comandados pelos devotos. Mesmo assim, o casal de senhores festeiros tem função

semelhante, e são fundamentais para a gestão do evento. Considerada uma das maiores manifestações culturais da cidade, segundo documento publicado pelo Instituto de Pesquisas e Planejamento de Piracicaba, a festa do Divino é realizada na primeira quinzena de julho, com duração de uma semana. Nesse meio tempo são realizadas as celebrações oficiais das missas e procissões, bem como celebrações de derrubada e bênção de barcos (forte característica individual da cidade ribeirinha), celebrações das bandeiras, bênção das casas, tríduo solene, procissões, jantares, leilões, salva de morteiros, apresentações de congada, cana verde, dança dos tangarás e cateretê, que centralizam a alegria do evento e garantem o turismo local. Isso é evidenciado na própria execução de um documento de pesquisa fomentado por um órgão municipal. O documento também se caracteriza na defesa do festejo como um patrimônio imaterial, um bem imaterial compartilhado pelo grupo de maneira simbólica e universal, onde se "reproduzem estruturas sociais e se interagem identidades coletivas e individuais" (IDH - IPPLAP, 2012, p. 37). Esta perspectiva do poder público sobre os bens simbólicos sintetiza a maneira que festas como esta são percebidas pelo Estado. Há uma expectativa de que a legitimação do aspecto histórico e cultural das suas práticas, a busca de uma autenticidade do objeto tradicional, atraia devotos do sagrado ou um turismo curioso descendente do fetiche folclorista do século XX, o que, possivelmente, incrementará a economia local.

Mas nem todas as festas do Divino são pomposas como os exemplos goianos e paulistas, ou como fora aquela do campo de Santana no Rio de Janeiro do século XIX. Muito mais simples, e nem por isso pobre de sentidos, é a realizada no Vale do Guaporé, em Rondônia. Ali chamada de Romaria do Senhor Divino Espírito Santo, acontece anualmente na região do vale citado, por vias fluviais, visitando todas as cidades do território. São quarenta e cinco dias de festa, entre abril e maio, onde se realizam novenas, procissões, missas e rezas, queima de fogos, levantamento de mastro, bailes e comezaina. Apesar da existência da figura do imperador e imperatriz, os gastos da festa são divididos pela comunidade, e sua gestão e efetivação ficam a cargo, sobretudo, da população devota e da Irmandade do Divino Espírito Santo. Além do longo trajeto da romaria ser feito de barco, outra grande peculiaridade desta festa é que o levantamento do mastro e o sorteio do império (imperador, imperatriz, capitão do mastro e alferes da bandeira) do ano acontecem no último dia de celebrações. Outra particularidade são as visitas a comunidades indígenas. Relatos colhidos por Silva (2014, p. 55), afirmam que:

As índias dançaram mesmo e cantavam os hinos do Divino na língua nativa. Na hora da dança elas pegavam na mão dos remeiros e

chamavam pra dançar. Até agora essa foi a melhor vigília. Da gosto, de estar em um lugar assim.

Apesar da descrição do envolvimento dos indígenas com os festejos, os depoimentos apontam também o estranhamento e até medo das crianças em relação aos rituais católicos. Seria possível constatar aqui uma das reminiscências da educação jesuítica dos primeiros séculos da colônia brasileira, que favorecia a mescla de elementos e símbolos ameríndios à religião dominante? O canto dos hinos oficiais em língua nativa e a dança que se seguiu suscitam o questionamento, que por hora não foi possível ser respondido pelo pesquisador.

No Vale do Guaporé, as folias representam a chegada e apresentação dos símbolos do Divino Espírito Santo à comunidade, nas quais os foliões, quase todos crianças, se encarregam da cantoria acompanhada por um violão, caracterizando um canto agudo e forte. Também responsáveis pela música de funções rituais são os remeiros, que cantam na chegada e na saída das comunidades.

Os remeiros possuem diversas funções na Romaria e as principais estão ligadas a alguma atividade sonora. Na Romaria a primeira atividade sonora se encontra no barco, pois os remeiros participam da cerimônia de chegada do Santo cantando e remando. Diferentemente dos foliões, as vozes dos remeiros são sempre mais graves e o canto trabalhado de forma mais compassada ("lenta"), neste ponto nenhuma pessoa reclamou de falta de entendimento das letras cantadas. (Ibid., p. 118).

As funções rituais da romaria acontecem com marcação constante do tambor, chamado de caixa. Seus sons são responsáveis por conduzir os movimentos do grupo e anunciar a chegada da comitiva, variando em energia de acordo com o momento, atuando como uma "voz" do Divino.

Já as festas do Divino realizadas em São Luís do Maranhão, que se creem herdeiras da festa portuguesa de Alcântara, são geridas, sobretudo, pela classe popular negra maranhense, majoritariamente operários das indústrias da região e suas famílias. Ali estabeleceram uma festividade carregada de elementos sincréticos de religiões afro-brasileiras incorporados no culto católico, em datas variadas, como no dia de Santana. Logo, são celebradas em terreiros de mina, cenário central do candomblé. Aqui o elemento negro não só está inserido na festa do Divino, como está à sua frente, diferente do que acontece na maior parte das celebrações brasileiras, onde o negro, de uma forma ou de outra, ocupa as periferias. A música também apresenta uma peculiaridade, que são as caixeiras do Divino,

exclusivamente mulheres, responsáveis por tocar o instrumento e cantar os cânticos do ritual. Os homens, que comumente seriam os líderes musicais da festa, aqui se ocupam dos trabalhos braçais e burocráticos. Com a queda de emprego na cidade nas décadas de 50 e 60, aconteceu um movimento migratório rumo ao sul, grande parte em direção ao Rio de Janeiro. Este grupo de operários, na busca de melhores condições de subsistência, estabeleceu ali uma colônia sem esquecer de seus códigos religiosos, dentre os quais o culto ao Espírito Santo. Os elementos se mantêm semelhantes àqueles de que tem origem, como a realização dos festejos em terreiros de mina e a posição de destaque da mulher, e quanto mais se aproximam da tradição maranhense, maior sua legitimidade. A escolha do império atende critérios de disposição e não de poder econômico, pois, como geralmente acontece das celebrações do Divino marcadas pela simplicidade, o casal de imperadores não é o financiador do evento, não importando sua condição social. Além disso, o império é composto de crianças, muitas vezes fruto de promessas de suas famílias. Contribui para a sustentação da celebração o elemento familiar, quando, durante o evento, há um trânsito de parentes de São Luís ao Rio de Janeiro para atuarem na organização. Dentre os elementos rituais, fora as típicas novenas, levantamento de mastro, missas e procissões, e aqueles profanos, como a fartura de comida, a ser distribuída nas casas e nos terreiros, os principais atores da festa incorporam entidades que, por sua vez, terão funções específicas ligadas ao culto do Espírito Santo. Isso num processo extremamente sincrético que gerou intensos conflitos com a igreja. Segundo Pereira (2005, p. 40):

Sobre o “parentesco ritual” em relação aos maranhenses que frequentam os terreiros no Rio de Janeiro, mais uma vez percebemos a existência, já que alguns incorporam o caboclo Légua Bogi Buá ou um dos seus filhos e filhas, havendo um parentesco ligado a uma família de caboclo. Nos terreiros de mina, particularmente aqueles ligados ao tambor da mata, os caboclos são peças-chave e Légua Bogi Buá é uma das personagens para a realização e configuração deste tipo de religião. Um exemplo da importância deste caboclo é o terreiro de Dona Antônia, no qual, além da zeladora do terreiro, há um senhor chamado Fernando que também o incorpora durante a festa do Divino como um dos seus filhos.

Com todos esses elementos de origem afro-brasileira, a festividade da colônia maranhense no Rio de Janeiro sofreu cotidianamente a hostilidade da população que vive nas proximidades dos terreiros, em sua maioria protestantes. O preconceito histórico é uma reação comum em face da estranheza que a diferença sociocultural efetiva. Em sua história, africanos e seus descendentes no Brasil sempre tiveram seus símbolos e patrimônios empurrados para as margens da sociedade, numa segregação que visa manter “puras” as representações dos grupos hegemônicos, entendidas como oficiais. Este sensível jogo de poder é atualizado

constantemente nas festas religioso-populares de que trata esta pesquisa, onde, na maioria dos casos, a herdade negra é simbolicamente subjugada, como será conferido também na abordagem das congadas que acontecerá a seguir, depois desse enfoque das festas do Divino.

Com base nestas pesquisas levantadas, uma matriz cultural no Brasil, um gênero discursivo, portanto, foi percebida na sua capacidade de atualização constante, e, nesse contexto, de apresentar características de estilo de índole contextual e individual. O diagrama abaixo, depois de apontadas no texto as características de estilo individual de cada uma das manifestações observadas, evidencia agora as características contextuais do gênero:

Figura 3 - Diagrama das características gerais da festa do Divino



Fonte: Elaboração do pesquisador.

Neste mapa, os eventos se ramificam a partir de duas amplas distinções, aqueles de conteúdo mais religioso e os mais populares. Esta denominação tem fundamento no princípio de que sacro e profano não estão presentes na festa como opostos, mas sim como dois lados da mesma moeda, com divisas muitas vezes pouco precisas, uma vez que uma folia, por exemplo, pode contar com canções solenes e ritualísticas, e um levantamento do mastro pode ter danças populares. São as diversas festas que circulam no interior da festa principal, parafraseando Priore (2000). Além do diálogo entre estas duas esferas, é possível perceber a centralidade do imperador e os signos do sagrado e da nobreza a ele ligados, princípios que conferem a ele o poder de representar e de afirmar seu *status quo* na festa. Signos que aparecerão na congada apresentam diferentes sentidos e significados, em que o

homem pobre emerge, graças ao tempo festivo, invertendo a realidade do cotidiano e se colocando como rei.

1.4 Congadas

As congadas, de maneira semelhante às festas do Divino, popularizaram-se no país e se espalharam por todo seu território, constituindo, apesar de seus elementos básicos comuns, uma variedade de símbolos e processos rituais que as aproximam e distanciam simbolicamente umas das outras. O primeiro dado que atesta essa afirmação é a diversidade de denominações que o festejo possui: quicumbi, maçambique, reinado, reizado e, até mesmo coroação, são atribuições equivalentes ao que é chamado aqui de congada. Em momentos iniciais da pesquisa, um dos questionamentos foi justamente saber que diferenças básicas justificam a diversidade de designações. A busca, no entanto, se tornou infrutífera quando, em vista da bibliografia encontrada, foram percebidas características básicas conferidas a determinado tipo de festejo que não encontravam concordância com as denominações conferidas por seus atores em cada uma delas. Brandão faz uma classificação da congada, observando que o congo:

- a) possui uma estrutura ritual idêntica à de outros autos, danças e bailados de procedência católica e ibérica, combinada a componentes e variantes acessórios de possível origem africana;
- b) por sob a aparência de reprodução simbólica de fatos tribais e históricos (coroação do rei do congo e realização de embaixadas entre dois exércitos em luta), recria um cerimonial de confronto entre um lado e um outro, invasor e não-cristão, para afirmar, entre cantos, discursos e danças, a vitória do primeiro sobre o segundo e a conciliação de todos sob a identidade e os valores de crença do catolicismo colonial;
- c) está associado a cerimônias de coroação do rei do congo, em quase tudo semelhante aos rituais de coroação de imperadores e rainhas das festas de igrejas criadas pelos senhores brancos;
- d) deriva, institucionalmente, de confrarias e de irmandades estendidas pelo clero colonial aos negros, como as irmandades de São Benedito e, sobretudo, as de Nossa Senhora do Rosário. (BRANDÃO, 2011, p. 328-329).

O autor associa as festas chamadas de reinado àquelas em grande parte parecidas com a descrição das congadas, com suas diferenças ligadas a não representação de combates entre cristãos e mouros e ao fato do reinado valorizar as figuras reais, o cortejo, enquanto a

congada centraliza-se nos ternos¹². O reinado está mais associado à figura de Nossa Senhora do Rosário, enquanto as congadas à de São Benedito.

As distinções que o antropólogo faz, apesar de abarcarem suficientemente determinadas congadas como a da Cidade de Goiás, em território goiano, não preveem muitas variações entre si. As congadas de Serra do Salitre, Minas Gerais, não possuem representações das batalhas entre cristãos e mouros, além de realizar uma coroação de Nossa Senhora do Rosário, ato comum em reinados. A congada do distrito do Rio das Mortes, em São João Del-Rei, no mesmo Estado, obstante contar com um mouro que tenta roubar as coroas dos reis, não encena um confronto. Em Niquelândia, além de não contar com a batalha, as congadas centram-se tanto no terno quanto no cortejo real. Ao que tudo indica as festas populares católicas dos negros, em sua construção histórica, parecem ter sido denominadas por seus atores muito mais livremente do que baseado em um conjunto de características contextuais do gênero. Entretanto, grande parte das congadas demonstram ter em comum seu surgimento ligado à uma irmandade, possuir danças (assim como música) e incluir traços de coroação do rei do congo. Apesar da coroação dos reis do congo ter origem africana, a congada é uma festa brasileira, como sugerem alguns estudos, como Cascudo (1988).

Como foi feito com a festa do Divino, serão observadas agora as características de algumas congadas (ou suas variantes nominais) realizadas atualmente no Brasil, visando confirmar as características de estilo contextuais do gênero. Minas Gerais é um dos Estados com maior concentração dessas manifestações culturais no país, sendo algumas conhecidas nacionalmente, como a congada de Uberlândia. Segundo informações da página oficial da prefeitura da cidade¹³, a festa, que remonta à primeira metade do século XIX, começa na segunda quinzena do mês de setembro, com as campanhas de arrecadação de doações para a realização dos eventos principais. Estas campanhas incluem visitas a casas de devotos, levando os santos (São Benedito e Nossa Senhora do Rosário), fazendo rezas e terços, que terminam com sorteio de prendas e leilão. Chegando o dia da festa, inicia-se a novena sem missa, onde a comunidade reza o terço e fazem leilões ao final. A data do evento principal é o segundo domingo de outubro, com os desfiles dos ternos com os festeiros, levantamento do mastro, procissão e missa com coroação dos novos festeiros. No dia seguinte, os congos visitam os festeiros durante todo o dia, e despedem-se do presidente da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, da Irmandade de São Benedito e da igreja. Cada terno possui

¹²Denominação que recebem internamente os grupos da congada. Uma mesma festa pode ser realizada por vários ternos, como em Serra do Salitre - MG que, segundo Costa (2012), possui dois ternos lá chamados de Moçambique, um Vilão Fantástico e um Canarinhos.

¹³<http://www.uberlandia.mg.gov.br/2014/secretaria-pagina/23/118/secretaria.html>. Acesso em 09 set. 2015.

características próprias, dependendo da sua posição dentro do mito¹⁴ que sustenta o imaginário da festa. Este mito, apesar de suas variantes, tem semelhanças com os ternos de outras congadas, principalmente das congadas mineiras.

Em síntese, o mito que aparece relacionado às congadas de Uberlândia, e em grande parte às congadas levantadas nesse trabalho, se resume no aparecimento da imagem de Nossa Senhora do Rosário para os negros escravos. Estes construíram uma igreja simples para colocar a santa e, ao buscá-la, dançavam e cantavam para atrair sua atenção, mas ela sempre voltava para o lugar onde surgira. Mal sucedidas também eram as tentativas dos senhores, que buscavam colocar a imagem em sua igreja. Finalmente, um determinado grupo de negros dançou e cantou de maneira que agradou a divindade e ela então ficou na capela. A festa revive este mito, e o grupo a que fora atribuída a responsabilidade por ter conseguido convencer a santa a se estabelecer no santuário é o principal terno dos festejos, aquele que geralmente guarda a sua imagem mais de perto e a transporta nas procissões.

Os ternos em Uberlândia possuem uma estrutura hierárquica que remete a patentes militares, com primeiros, segundos e terceiros capitães e soldados, e conta também com alferes e caixeiros. A caixa não é o único instrumento sonoro. É possível encontrar outros instrumentos percussivos, como os tambores. Segundo Brasileiro (2012), a música é basicamente percussiva e se divide em dois gêneros: aquelas com canto, geralmente de conteúdo religioso e os pontos, que são desafios entre os ternos, sem canto. Este segundo não é muito bem aceito pela igreja e pela população da cidade, que entendem o ponto como não catequético, além de promover muito barulho na segunda-feira, um dia útil de trabalho. De fato, é uma festa importante para o calendário da cidade de Uberlândia, capaz de mobilizar sua população e turistas.

Revivendo o mito citado, as congadas na região da Serra do Salitre - MG acontecem em setembro, tanto aquelas em homenagem a São Benedito, subordinadas à festa de aniversário da cidade, quanto aquelas relacionadas à nossa Senhora do Rosário. Segundo Costa (2012), é uma festa da população negra e pobre da região que, através do mito, atualiza sua ligação com o cativo, pois direciona a memória de seus integrantes sobremaneira para os tempos da escravidão, ao mesmo tempo em que coloca em evidência a realidade da subordinação dos membros da classe operária. A memória centraliza-se na escravidão,

¹⁴ Sobre “mito”, interessa aqui apenas a sua ligação com a explicação que determinados grupos culturais dão de si mesmo e de elementos de sua origem e da sua organização, utilizando estórias inventadas, aceitas e divididas pelos seus integrantes, consideradas “verdade” sem discussão.

corroborando com a afirmação de que a congada é brasileira pelo discurso de seus atores. Segundo a autora:

A categoria *cativeiro* fala de uma situação marcada pela exploração, discriminação, maus-tratos, falta de liberdade e de autonomia produtiva. Normalmente se refere a um período de tempo ligado ao passado, seja este um passado distante, quando *cativeiro* é sinônimo de *tempo dos escravos*, *da senzala* e da *covardia com os pretos*, ou um passado próximo em que não havia uma escravidão formalizada, como a que atingiu os negros, mas formas contemporâneas de escravidão, como a escravidão por dívida [...]. O *cativeiro*, dessa forma, fala de uma situação que estabelece certos pressupostos de inferioridade aos escravizados e que na região atingiu preferencialmente os negros, mas não exclusivamente. (Ibid., p. 35, grifo da autora).

Logo, passado e presente se unem através da memória do cativeiro, constituindo os significados residuais ligados às condições socioeconômicas dos congos em Serra do Salitre. Em sua hierarquia, a festa possui os reis perpétuos, que, como o próprio nome revela, permanecem na função até sua morte ou abdicação. São geralmente pessoas idosas, detentoras do conhecimento da tradição, o que remete a Le Goff (2013, p. 410), quando se refere aos "homens-memória", responsáveis por manter a coesão do grupo nas sociedades sem escrita, centralizadas na tradição oral. Além deles, existem os festeiros que, geralmente, são pagadores de promessas, responsáveis pelas refeições, sempre fartas, oferecidas aos ternos e pelo bordão do mastro. Os rituais incluem o levantamento e derrubada do mastro, missas, novenas e procissões, que interagem com momentos eminentemente profanos, como as diversões durante as refeições, os fogos e, principalmente, o encontro dos cavaleiros realizado na tarde do último dia da novena. Esse encontro encena o mito da fuga do rei e da sua comitiva de volta à rainha. Costa pouco se refere à música, geralmente unida à dança, embora seja instrumento para a encenação dos ternos. Os ternos possuem seu próprio estilo, na medida em que anseiam aproximar-se do que conta a tradição, cantam na chegada e na saída das casas dos festeiros e dos reis perpétuos, além de serem os responsáveis pela Missa Conga. Essa missa, comum em outros lugares, é inteiramente cantada por eles e marcada pelo uso dos tambores, porém, por ser considerada exageradamente profana, tem suscitado resistência em diversos locais, o que pode levar ao seu desaparecimento. É um dos rituais mais sincréticos encontrados neste tipo de festejo.

Ainda em Minas Gerais, as congadas do distrito do Rio das Mortes, dedicadas à Nossa Senhora do Rosário, são lideradas e mantidas principalmente pelo Capitão-Mor

integrante do terno e sua família. Apesar de sua função ser central, existem os reis e rainhas, geralmente promesseiros que mudam a cada ano, responsáveis por parte dos gastos da festa e pelas refeições. Antes da festa, no mês de agosto, e mais tarde, saem alguns congos pedindo esmolas para ajudar a cobrir os gastos, tocando caixa. Os rituais principais são o levantamento do mastro, que inicia os festejos, a semana de reza do terço, e os dias principais de festa, com alvorada, missas, procissões e cortejos. Nestas celebrações, há a presença do mouro, figura que atualiza o embate típico do evento para algo muito mais cômico do que belicoso, utilizando sua espada para tentar derrubar as coroas dos reis, garantindo os risos da comunidade que participa. Em outubro, nos dois dias de festa principais do evento, há ainda queima de fogos e a coroação dos reis na missa, que conta com a atuação da banda da comunidade, que tem alguns congos entre seus componentes.

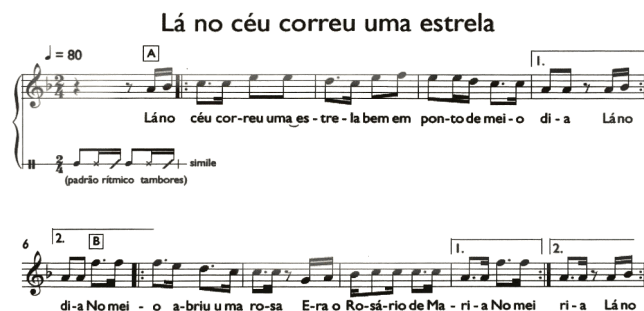
Ao observar as músicas executadas pelos ternos da congada de Rio das Mortes, transmitidas por tradição oral, Pereira (2011, p. 97) percebe que elas "não tem modelos cristalizados nem formas rígidas", e que "seguem regras para começar e terminar de acordo com o capitão regente", além de outros fatores, como a variação no número de integrantes do grupo. Basicamente, segundo o autor, a música desta congada une elementos africanos, como os instrumentos percussivos (chocalho, afoxé, pandeiro e caixa) e as células rítmicas baseadas em síncopes e variações contramétricas em ostinato, com elementos europeus, sobretudo instrumentos harmônicos (viola, banjo, cavaquinho e acordeão, sendo este último também imbuído de funções solísticas e de reforço da melodia cantada pelo capitão). Os instrumentos harmônicos são afinados em Sol maior, de acordo com o acordeão, e na maioria dos casos as harmonias centralizam-se na relação entre I, IV e V graus, privilegiando a relação entre tônica e dominante (G e D). Os ritmos de mão direita acentuam os ritmos da caixa. As melodias são simples, sem grande extensão, com trechos marcados por terças paralelas que reforçam os textos cantados, que, por sua vez, dividem-se entre aqueles com conteúdo religioso mais intenso, em reverência a São Benedito e à Nossa Senhora do Rosário, e aqueles mais profanos, como os dedicados aos reis e festeiros. Pereira (Ibid., p. 121) observa que

as organizações sonoras deste congado refletem a fusão de elementos culturais africanos e europeus. Esta fusão se faz notar através do instrumental, reunindo tambores africanos a instrumentos da tradição europeia, como violões e o acordeom. No aspecto rítmico, encontramos referência à linha-guia, característica da herança africana no Brasil, o tresilho. O aspecto harmônico reflete a influência da música europeia na articulação dos acordes, envolvendo a tônica, dominante e subdominante, segundo a concepção deles[os congos], primeira, segunda e terceira. As melodias seguem o tom do acordeom, sol maior. (Grifo meu).

Por sua vez, com um olhar também voltado para as músicas da congada, Prass (2013) elabora uma pesquisa etnomusicológica acerca da festa realizada na cidade de Osório - RS. Lá, acontece no mês de outubro, em adoração à Nossa Senhora do Rosário. Tem duração de quatro dias, iniciando-se com o levantamento do mastro e seguindo com os cortejos, procissões, visitas às casas dos maçambiqueiros (denominação local) e festeiros, sempre com muita comida, música e dança, missas, coroação de Rei do Congo e Rainha Ginga¹⁵, Alvorada e agradecimentos. Na noite do penúltimo dia de festa, é realizado um baile, para o qual os fiéis contratam uma banda de música popular, atravessando a madrugada em regozijo. Organizado em duas filas, o grupo conta com alferes da bandeira, Rei do Congo e Rainha Ginga e seus respectivos pajens, os festeiros, noveneiros e capitães de espada, sendo estes os integrantes do cortejo real. Atrás deles seguem os maçambiqueiros, divididos entre guias, dançantes, tamboreiros e o chefe. São responsáveis pela música e dança dos rituais, onde o chefe toca tambor e canta os cantos que aprendeu por transmissão oral, os tamboreiros tocam e cantam em resposta a ele e os demais dançam e cantam. Cada situação específica do festejo demanda uma determinada cantoria. Assim, Prass (ibid.) identifica quatro categorias gerais com relação aos cantos do maçambique. São elas: cantos de rua, de salão, de Igreja e de homenagem (aos festeiros ou às divindades), variando quanto à carga religiosa ou profana. São melodias de pequena extensão, com rítmica marcada pela contrametricidade característica das músicas de tradição africana, cantadas em uníssono, diferente do que normalmente se vê em outras congadas, repletas de terças e sextas paralelas. A percussão fica inteiramente por conta dos tambores, marcando um único ritmo em ostinato, que varia somente conforme o estilo do chefe atual. Os cantos também se repetem muito, sobretudo as linhas guias, o que leva a autora, baseada em Lucas, a falar em caráter cíclico (2002, apud PRASS, 2013, p. 226), acentuando ser este efeito importante para reforçar o conteúdo do texto, principalmente nos cantos de homenagem. O exemplo a seguir (Figura 3) ilustra um canto de homenagem à Nossa Senhora do Rosário, realizado somente com voz e acompanhamento da percussão:

¹⁵Denominação da figura real feminina encontrada em algumas congadas espalhadas pelo país. Segundo Cascudo (1988, p. 243), a referência é feita à Rainha de Angola Njinga Nbandi, morta em 1663, conhecida como Rainha Ginga, "defensora da autonomia do seu reinado contra os portugueses, batendo-se constantemente com os sobados vizinhos, inclusive o de Cariongo, circunscrição de Luanda".

Figura 4 - Canção da congada de Osório – RS

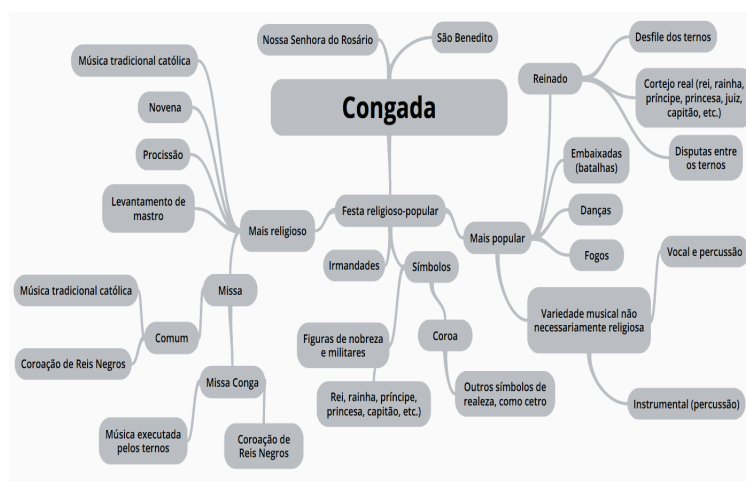


Fonte: PRASS, 2013, p. 229.

Os momentos de maior alegria e energia fluída na performance dos maçambiqueiros, notados pela autora, são os cantos de carga profana feitos nos espaços fora da Igreja, como nos salões, nas ruas e nas casas dos festeiros, o que denota a grande força profana circulando no interior do evento, característica do catolicismo popular nas festas religiosas no Brasil, assim como as tensões que essa realidade também traz.

No diagrama abaixo (figura 5), os elementos gerais levantados sobre as congadas – suas características de estilo contextuais - que podem ser compreendidos como comuns ao gênero, estão assim delineados:

Figura 5 - Diagrama das características contextuais da congada.



Fonte: Elaboração do pesquisador.

É possível perceber que, aqui, o pobre se torna rei, mas, diferente do que geralmente acontece com o imperador nas festas do Divino, seu poder está limitado ao tempo da festa. Ou seja, ele só experimenta o lugar do outro por um período limitado, que, quando

finda, retorna ao cotidiano de exploração e dureza. Retomando Priore (2000), este é um exemplo bem claro de uma festa que proporciona um descanso ao homem comum, um alívio às durezas da vida e, por conseguinte, uma catarse das violências contidas, evitando conflitos diretos. Por seu turno, a dualidade básica (o sacro e o profano), presente tanto nas congadas quanto nas festas do Divino apontadas até o momento, se constitui em um dentre tantos elementos comuns. Ingredientes que, manipulados pela cultura popular, formam a festa, prato principal marcado pela mistura de inúmeros sabores que atravessam o tempo em prol daquilo que a sociedade deseja perpetuar. A cultura popular se constitui, portanto, em palco dinâmico de um dos principais agentes criativos na construção dos significados ligados às festas religiosas estudadas, e onde também se efetivam diversas lutas de representações.

1.5 As dinâmicas das representações sociais

Começar a abordar as festas do Divino, as congadas e seus elementos estruturantes em termos do seu conteúdo temático e dos conflitos que incorporam, para além do que pode ser diretamente observado em suas superfícies, ou seja, percebidos como símbolos¹⁶ relacionados a uma ordem de fatores socioculturais e históricos que integram a realidade concreta, perpassa pela concepção de representação¹⁷. A noção de representação, desenvolvida por Chartier (1990) na área da História Cultural e iniciada por autores como Émile Durkheim e Pierre Bourdieu, dentre outros, com o intuito de preencher lacunas deixadas pelas abordagens amplas e generalizadoras da Escola dos *Annales*¹⁸, remete a

¹⁶ Para Koeullreuter (1987) o signo coincide com o objeto a ser simbolizado (do grego *synballein*: *syn* = com, juntamente e *ballein* = atingir, lançar, colocar) "... um símbolo é, portanto, mais que um signo, já que nele estão latentes duas possibilidades fundamentais que, racionalmente vistas, estão contrapostas, e que, psiquicamente vistas, formam um todo. O autêntico símbolo é sempre o conjunto de dois polos que se completam mutuamente" [significante e significado] (KOELLREUTER, 1987, p.33)

¹⁷ A *representação* surge em oposição à tradição hegemônica da Escola dos *Annales* que, com a história das mentalidades, incorporava métodos de outras áreas de conhecimento, como a sociologia e a linguística, abrindo um novo campo de estudos que abrangia "as atitudes perante a vida e a morte, as crenças e os comportamentos religiosos, os sistemas de parentesco e as relações familiares, os rituais, as formas de sociabilidade, as modalidades de funcionamento escolar, etc." (CHARTIER, 1990, p. 14). A história das mentalidades, no entanto, seguindo os pressupostos dos *Annales*, que buscavam solucionar a fragilidade epistemológica da história na primeira metade do século XX, não incorporava as incertezas e relativismos inerentes às circunstâncias mais restritas dos indivíduos, dos diferentes grupos, ou mesmo dimensões culturais. Visando solucionar essa lacuna, Chartier (Ibid.), desenvolvendo um conceito já abordado por autores como Durkheim (1989), Bourdieu (2003) e Moscovici (1978), chega à sua abordagem das representações culturais, conceito importante para a área da História Cultural, que tem sido utilizada por muitas outras áreas relacionadas às Ciências Humanas.

¹⁸ Segundo Gasparetto (2016), "em 1929, surgiu na França uma revista intitulada **Annales d'Histoire Économique et Sociale**, fundada por **Lucien Febvre** e **Marc Bloch**. Ao longo da década de 1930, a revista se tornaria símbolo de uma nova corrente historiográfica identificada como **Escola dos Annales**. A proposta inicial do periódico era se livrar de uma visão positivista da escrita da História que havia dominado o final do século XIX e início do XX. Sob esta visão, a História era relatada como uma crônica de acontecimentos, o novo modelo pretendia em substituir as visões breves anteriores por análises de processos de longa duração com a finalidade de permitir maior e melhor compreensão das civilizações das 'mentalidades'." (JUNIOR, Antonio

classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real. Variáveis consoante às classes sociais ou os meios intelectuais, são produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo. São estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço decifrado. (Ibid., p. 17).

Segundo o autor, as representações seriam um dos caminhos necessários à História Cultural que surgiu nos anos 80, visando compreender como, em diferentes lugares e momentos, os grupos constroem, pensam e dão a perceber uma determinada realidade social. O termo representação tem origem na palavra latina *representare*, que significa "fazer presente" ou "apresentar de novo" (FALCON, 2000, p. 45). Representar é, portanto, na sua dimensão simbólica, fazer presente alguma coisa ausente, sendo esta uma pessoa, um objeto, ou até mesmo uma ideia. Com a passagem da modernidade até a atualidade, o termo cristalizou-se em pelo menos duas acepções distintas. De um lado, as representações remetem à objetivação de algo ou significado que está ausente (seja ele material ou não), como as imagens sagradas católicas, o almoço dominical em família e o voto democrático. Nos três exemplos, emergem objetos e práticas que revelam sistemas de classificações e valorações diversos dos sentidos que possuem quando desvestidos destas funções sociais, no caso, a imagem que substitui a presença da divindade reverenciada, o almoço que revela os valores familiares do grupo e o voto que representa o poder de escolha de lideranças em sociedades democráticas. A ideia de ausência então se expande para aquilo que está ausente, situado num plano de camadas complexo, quando a objetivação se apresenta na superficialidade do conjunto de sentidos mais profundos do que a representação dá a perceber. De outro lado, a representação define-se como estar presente no lugar de outra pessoa ou instituição, como seu representante, como no caso do indivíduo que recebe em mãos a premiação em nome de toda sua empresa. Este segundo sentido, embora semelhante ao primeiro, distancia-se daquele em que se pauta este trabalho. Enfoca-se aqui as representações como "matrizes de discursos e de práticas diferenciadas [...] que tem por objetivo a construção do mundo social, e como tal a definição contraditória das identidades - tanto a dos outros como a sua", bem como a "compreensão das formas e dos motivos [...] que, à revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados". (CHARTIER, op. cit., p. 18-19).

Neste sentido, as representações estão intimamente ligadas aos processos de simbolização (CHARTIER., *Ibid.*; FALCON., *op. cit.*; SILVA, H., 2000). Assim, podem ser considerados símbolos as obras, práticas, objetos e imagens intelectuais com os quais os grupos fornecem informações conceituais, inconscientes ou não, sobre a realidade construída e comunicada. Logo, a função simbólica, parafraseando Chartier, é uma função mediadora que expressa diferentes categorias de apreensão do real, que opera através de uma diversidade de símbolos, tais como símbolos religiosos, mitológicos, linguísticos, dentre outros, categorias que, por assim dizer, constroem o mundo como representação.

Estas colocações entram em diálogo com Matta (1997), quando assevera que, para os grupos deslocarem um objeto da esfera imediata do cotidiano para a esfera social, conferindo-lhe novos significados, é necessária uma forma de dramatização. Um dos exemplos citados pelo autor se refere ao carnaval, concebido como uma grande dramatização que, dentre as várias simbolizações que abarca, transforma a figura do malandro em herói. O malandro, naquele contexto, representa uma classe marcada pela exclusão social, as alegrias da gente simples, seus sonhos, uma classe que, no breve período do tempo festivo, inverte a realidade social, aflorando como protagonista no palco carnavalesco. Analogamente, o autor concebe este processo como ritual.

Chartier (1990), por sua vez, referindo-se aos processos simbólicos que dão suporte às representações, acredita que existe uma relação nem sempre estável e unívoca entre o significante visível e o referente por ele significado, entre representante e representado, pois, segundo ele, esta relação é pervertida pelas formas de teatralização (diga-se, dramatização), que visam "fazer com que a identidade do ser não seja outra coisa senão a aparência da representação, isto é, que a coisa não exista a não ser no signo que a exhibe" (p. 21). A realidade é então nada mais que construída, imaginada e desejada, comunicada através dos esquemas de classificação, valoração e categorização objetivados nas práticas, obras e ideias dos diferentes grupos que constituem as estruturas sociais – as representações. Dessa forma, o poder de representar torna-se central para os estudos da história cultural, pois a este poder equivale a capacidade de elaborar e difundir uma realidade inventada, realidade essa atenta a interesses de dominação e controle por parte de pessoas e instituições.

1.5.1 As Festas do Divino e congadas: um enfoque mais direto das suas lutas de representações

As festas do Divino e as congadas possuem outra característica comum: em outros espaços são realizadas conjuntamente e em detrimento da festa do Divino, onde as congadas acabam sendo coadjuvantes. Exemplos desse fato são as congadas (ou reinados) de Pirenópolis, Piracicaba, São Luiz do Paraitinga. Muito antes, na festa do Divino do Campo de Santana, negros aproveitavam o momento de reunião e festa para fazerem seus batuques às escondidas, sob a ameaça de sofrerem o peso da lei, caso pegos, já que o ajuntamento de mais de quatro escravos, no século XIX, era proibido (ABREU, op. cit.). Estes dados revelam os embates representacionais que estas diferentes classes sociais travavam no palco das festas. Se até 1888, ano de abolição da escravatura, o negro socialmente participa do Brasil como um não-ser humano, desterritorializado, sem país e sem lugar reconhecido, quando liberto prosseguiu o seu contínuo processo de marginalização, a serviço da elite que depende de seu trabalho para sedimentar o *status quo*. Foi comentada então uma festa comandada por uma elite branca (com algumas exceções) e outra de preto pobre, que, de tão submissa àquela, muitas vezes está a ela anexada como um divertimento simples e exótico, como divertimento de uma minoria herdeira da exclusão etnocêntrica. Brandão observa que:

Enquanto a festa do Divino é promovida e controlada por segmentos socioeconomicamente dominantes e grupos a eles associados, com a ajuda subalterna de empregados e assalariados, o Reinado é promovido "pela gente pobre da cidade" e divide o seu controle entre a direção de um dos representantes da mesma classe de pessoas e o comando "de gente de recursos". (BRANDÃO, 2011, p. 61).

Como as congadas não vão reviver esses processos de exclusão, quando seu próprio nascimento se dá através da permissão dos senhores de escravos, que visavam nada mais que uma parceria entre seus servos, com o intuito de promover seu controle e manter a ordem social vigente? A realidade, plena de poderes em conflitos, é incessantemente representada no interior das festas populares, e nelas é simbolicamente invertida ou ratificada, de acordo com os limites das identidades que emergem. Os marginais encontravam no tempo festivo, que tudo permite, o momento ideal para colocar em pauta seus sonhos e desejos de ingressar na camada dos favorecidos, além de expor, questionar e ironizar criativamente sua situação de opressão. Enquanto o imperador do Divino reafirmava sua posição social dentro da festa, o Rei do Congo usava os símbolos da congada para inverter a realidade por um tempo restrito, e, nela, devidamente coroado, conseguir ocupar o lugar de poder de uma

realeza inventada, denunciadora dos privilégios que nunca teria condições de conseguir. Segundo Brandão (Ibid., p. 168):

Ao contrário do Imperador na Festa do Divino Espírito Santo, alvo de continuadas homenagens e ocupante de lugares de evidente destaque em cerimônias públicas (procissões, missas), de que grande parte da cidade participa ativamente, o solitário rei do congo promove o seu espetáculo, ou melhor, o seu próprio desfile nas marchas de rua, cuja passagem atrai a atenção de poucas pessoas e a deferência de quase ninguém.

Nas congadas realizadas simultaneamente às festas do Divino, torna-se ainda mais visível esta dinâmica de dominação, uma vez que, assim como na vida cotidiana, os congos ficavam ali na periferia, legada aos invisíveis, desfrutando de nada mais que um pedaço permitido da celebração principal. Enquanto festejos isolados continuavam nas periferias, aproveitando como podiam a bonança e a transgressão do real, restritos à fugacidade do momento, do mesmo modo que o fazia aquele mouro no Rio das Mortes, pária social sem religião, que tentava a todo custo tomar a coroa dos suntuosos reis negros, a fim de, simbolicamente, diminuir ou anular a distância que existia entre eles. Crítica social encenada nesse ritual. Realidade e representação se misturam naquilo que não foi dito, mas que se deseja silenciosamente fazer ouvir.

Em seguida à apresentação desse panorama mais amplo relacionado a alguns exemplos de festas do Divino e de congadas presentes no cenário brasileiro, que permitiu identificar dentre as características individuais de estilo das matrizes culturais atualizadas em diferentes cidades brasileiras as suas características contextuais, o capítulo seguinte abordará a atualização dessas manifestações culturais na cidade de Niquelândia-GO. O olhar comparativo buscará alcançar as características tanto contextuais quanto individuais dessas matrizes culturais brasileiras nessa cidade goiana, na expectativa de que sua descrição e análise possam oferecer indícios suficientes para a compreensão das imagens, memórias e representações que compõem seus significados mais explícitos ou obscuros. Lugares de pertencimento que a música, acredita-se, também é capaz de evidenciar.

CAPÍTULO 2

UM IMPÉRIO DE FÉ, TRADIÇÃO E ALEGRIA: AS FESTAS EM NIQUELÂNDIA

No capítulo anterior delineou-se, através de exemplos, a trajetória das festas do Divino e das congadas no Brasil e em Goiás, uma trajetória que percorreu tanto alguns espaços, diferentes cenários de realização, quanto diferentes tempos. Pôde-se apreender que os encontros culturais, realizados no trânsito destas matrizes culturais entre tempos e espaços distintos, culminaram na diversidade de eventos que, apesar de compactuarem da mesma matriz, são carregados de peculiaridades que os tornaram únicos e de limites muitas vezes claramente diferenciáveis. Tomando-se de empréstimo os estudos sobre linguagem e cultura de Bakhtin (2003), as festas do Divino e congadas podem ser compreendidas como enunciados, pois revelam um querer dizer do homem doravante o lugar que ocupa no conjunto de imagens em que se percebe no mundo e a partir dos encontros que efetiva. Incorporam um conteúdo temático referentes às representações que se interconectam nesse espaço e tempo, conteúdo que se objetiva em formas composicionais (neste caso as formas concretas que constituem as festas analisadas e as músicas que as integram), indicadoras de características de estilo de índole contextual (as marcas da matriz cultural que faz história) e de índole individual (relativas a cada atualização dessa matriz). Estes aspectos - forma, conteúdo e estilo - "estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente definidos pela especificidade de um determinado campo da comunicação" (Ibid., p. 262), efetivando gêneros do discurso. Elementos que também permitem reflexões sobre processos identitários (HALL, 2006), sobre a observação do "já dito" (interdiscurso) entrecruzando-se com "o que está sendo dito agora" (intradiscurso) (ORLANDI, 2001), e que tem tudo a ver com um tempo múltiplo que perpassa a trama sociocultural, com significados atuais, residuais e latentes (FREIRE, 1994), marcando a polifonia de sentidos que reside no interior destes enunciados que são as festas.

Portanto, a festa do Divino e a congada de Niquelândia serão aqui observadas segundo a ótica do representacional (CHARTIER, 1990) que integra o conteúdo temático que se objetiva através da sua forma, buscando-se identificar nos rituais, objetos, músicas,

práticas, discursos e quaisquer outras objetivações, as representações que o povo niquelandense constrói e através das quais classifica, valoriza e comunica sua realidade, evidenciam seus processos de hibridação e, por consequência, a percepção que tem de si mesmos no interior dessa realidade, o que já aponta para processos identitários. Representações que estão na base de suas matrizes culturais, portanto, sujeitas a constantes processos de atualizações em diferentes tempos e espaços, em que marcam o encontro com outras representações, revelando outras possibilidades em termos de características de estilo individuais. Deste modo, para que se compreenda a festa do Divino e a congada atualizadas no seu tempo presente em Niquelândia, faz-se necessário buscar, além das atualizações efetivadas em outros locais (capítulo 1), sua trajetória histórica e cultural dentro da própria cidade, a fim de perceber os encontros, negociações e conflitos que ajudaram a sedimentar seu estilo individual, o conjunto de representações sociais ligado às festas na composição das identidades niquelandenses.

Assim, a primeira parte desse capítulo, intitulada "Ontem... o residual", busca traçar um perfil histórico da festa do Divino e da congada locais através de pesquisas realizadas sobre a história de Goiás e de Niquelândia, de documentos colhidos durante a pesquisa de campo na cidade, bem como da análise dos relatos contidos na memória dos sujeitos entrevistados. Pretendeu-se alcançar o passado das festas, para que se possa comparar com o tempo presente e analisar atualizações e razões (políticas, sociais e culturais) que possam estar por trás deste processo. A tarefa é provocativa e ao mesmo tempo perigosa, pois, parafraseando Pesavento (2005), aquilo que fica do passado são cacos que oferecem uma imagem borrada de um tempo que não pode mais ser revivido. Lembra que o trabalho do historiador, neste sentido, seria reconstituir estes cacos de maneira a torná-los inteligíveis. Para isso, conta com diferentes ferramentas de abordagem de seu objeto, com a sua erudição e conhecimentos metodológicos, numa circunstância que, devido a natureza inalcançável do objeto histórico, consegue produzir apenas um discurso, uma narrativa verossímil¹⁹ do passado. Quando estes fragmentos são ainda muito escassos, como no caso dessa pesquisa, mais arduamente se constrói a narrativa. Mesmo utilizando-se da memória oral, que num primeiro momento pode parecer um relato preciso daqueles que estiveram "lá", "naquele tempo" corre-se o risco de lidar com o equívoco, pois essa memória também implica em uma narrativa. Uma narrativa sujeita aos mais variáveis fatores, como a afetividade, os interesses,

¹⁹ "O discurso histórico, portanto, mesmo operando pela verossimilhança e não pela veracidade, produz um efeito de verdade: é uma narrativa que se propõe como verídica e mesmo se substitui ao passado, tomando o seu lugar. Nesse aspecto, o discurso histórico chega a atingir um efeito de real". (PESAVENTO, 2005, p. 55).

por exemplo, podendo não expressar a verdade, mas sim aquilo que se imagina ser a verdade, o que faz com que a história oral seja uma narrativa sobre uma narrativa, que requer ainda o cuidado e eficiência do pesquisador no sentido de buscar e cruzar os dados colhidos nos relatos com os dados conseguidos através de outras fontes.

Na segunda parte, "Em direção ao Hoje... o atual", contempla-se uma análise das festas no tempo presente, sua estrutura ritual, significados socioculturais, representações, atualizações e ressignificações como constituintes das identidades niquelandenses no tempo presente. Foram utilizados os dados colhidos na pesquisa de campo, nas entrevistas com os diferentes atores das festas, nas filmagens, gravações e anotações realizadas pelo pesquisador. Dados analisados sob a luz da descrição densa, ferramenta metodológica proposta por Geertz (1989), segundo o qual o objeto de estudo deve ser descrito nos mínimos detalhes, a fim de se capturar a maior correlação de significados possíveis, e as fontes devem ser exploradas profundamente, com o intuito de que também revelem tais significados. Como afirma Pesavento (Ibid., p. 66), "não se trata apenas, como o nome pode sugerir, de descrever o objeto minuciosamente, mas sim de aprofundar a análise do mesmo", de forma a explorar todas as "possibilidades interpretativas que ele oferece, o que só poderá ser dado por meio de um intenso cruzamento com outros elementos, observáveis no contexto ou mesmo fora dele". É por meio destas estratégias metodológicas que este estudo almeja buscar o residual e compreender a atualidade das festas do Divino e das congadas de Niquelândia.

2.1 – Ontem: o residual...

As primeiras incursões de colonizadores pelo território que hoje compreende o Estado de Goiás chegaram ainda no século XVII, vindas de São Paulo em busca de índios, cada vez mais escassos nas proximidades do litoral. Inicialmente, "seguiam em canoas o curso dos rios Paranaíba, Tocantins e Araguaia, até voltarem pelo Tietê a São Paulo. Naquele tempo, uma dessas viagens tinha duração de dois ou três anos" (PALACÍN, 2008, p. 17). Diversas outras viagens continuaram a acontecer, como a famosa bandeira de Bartolomeu Bueno da Silva, o "Anhanguera", saída de São Paulo em 1722 em busca de ouro em terras goianas. O "Anhanguera", como ficara conhecido, havia residido anteriormente em Minas Gerais e, ao perceber a riqueza aurífera que só tendia a crescer por ali, tratou logo de pedir permissão a Portugal para procurar minas ainda mais a oeste. Ao descobrir o metal nas cabeceiras do rio Vermelho em 1725, marcou a iniciação da ocupação do território goiano, que, até então, era uma região de trânsito. Iniciou-se, assim, uma série de outras bandeiras por

todo o centro-oeste. Dentre seus sucessores, está Manoel Rodrigues Tomar, português descobridor em 1731 das minas de Meia-Ponte, atual cidade de Pirenópolis. Em sua excursão rumo ao norte, encontrou ouro nas vertentes do rio Maranhão, fundou os arraiais de Água Quente (1733), Traíras (1735) e São José do Tocantins (1735), formando o distrito do Tocantins. Esse distrito, mais tarde, se integraria ao município de São José do Tocantins, rebatizado em 1943 de Niquelândia, devido à descoberta de minas de níquel nas localidades. Segundo Palacín (Ibid.), esta foi uma das três zonas de povoamento mais intenso da capitania de Goiás no século XVIII, sendo as demais localizadas ao extremo norte da capitania, área hoje pertencente ao Estado de Tocantins, e no centro-sul, onde se localiza, dentre outras, a Cidade de Goiás, a antiga capital Vila Boa.

O distrito do Tocantins nasceu no ciclo do ouro em Goiás, portanto, um curto período de opulência que durante cerca de meio século atrairia imigrantes, exploradores ávidos pelas promessas de riquezas, homens já abastados desejosos por multiplicarem suas posses, além de representantes da igreja católica, interessada em expandir sua área de atuação. Mas quem de fato veio trabalhar diretamente nas lavras foram os escravos trazidos pelos colonizadores, dos quais a sociedade colonial era extremamente dependente. De fato, foram os negros importados da África os formadores do maior contingente populacional no início do povoamento de Goiás (PALACÍN, *ibid.*). Estes novos moradores se depararam, no distrito do Tocantins, com uma população nativa numerosa que, de norte a sul, se tornaram célebres por seu "espírito belicoso", alcunha derivada de sua animosidade contra as tentativas de ocupação de suas terras pelos estrangeiros. Ainda segundo Palacín (*Ibid.*, p. 61):

Durante a época da mineração, as relações entre índios e mineiros foram exclusivamente guerreiras e de mútuo extermínio. Ao mineiro, sempre apressado e inquieto, faltavam o tempo e a paciência para atrair o índio mediante uma política pacífica. À invasão de seus territórios e às perseguições dos "capitães-do-mato" respondiam os índios com contínuas represálias.

No distrito do Tocantins, a principal comunidade indígena era a dos Avá-Canoeiros que, a exemplo dos Caiapós do Sul, de tanto lutarem contra os colonos durante anos e anos a fio, chegaram à sua quase completa extinção. De tronco linguístico Jê, um dos maiores encontrados no Brasil, sua denominação deriva do tipo de embarcação que usavam para transitarem sobre os rios, uma espécie de canoa chamada avá. Eram temidos como guerreiros por suas táticas de combate, que fragilizavam psicologicamente o oponente com

buzinas que soavam por dias seguidos antes dos brutais ataques. Existem vários relatos desses encontros hostis entre avás e moradores, que vão desde tempos coloniais a um passado mais recente. Bertran (1998, p. 141), relata que "em 1830 [os índios] sequestraram dois rapazes nas proximidades de S. José, onde se ouviam frequentemente as buzinas dos canoeiros". Continua, citando um jornal da época:

Em 1833 uma carta anônima do "Velho Sertão", publicada na Matutina, dá conta de estragos bem maiores: "mais de 60 fazendas destruídas pelos Tapuios²⁰, morte de patrulhas de guarda", culminando com um terrível assassinato em Amaro Leite [atual Porangatu]: "mataram uma mulher casada e seu marido, cortando as partes pudendas da mulher, e lhe pondo na boca, incendiaram a fazenda e levaram dois pequenos"... Pede o "Velho Sertão" um Terço de Guerra contra os índios, "em vez de ficar discutindo política".

A "política" citada no jornal foi uma tentativa do reino português por uma abordagem menos sangrenta no trato com os nativos brasileiros. Depois do fracasso da iniciativa de apropriação dos índios para o trabalho escravo nos primeiros séculos da colônia, a política oficial instruía os colonos a usar de suavidade e persuasão para "trazer" o índio à civilização e aos preceitos da fé, utilizando o conhecimento da religião católica. Nesse intuito foram construídos diversos aldeamentos, agrupamentos indígenas sob supervisão geralmente religiosa, onde os tapuios aprendiam a cultivar o solo e outros ofícios, a língua portuguesa, além de serem catequizados. Estas políticas, no entanto, não atingiram os objetivos esperados, sobretudo depois da saída dos missionários, devido em parte aos altos custos administrativos que excediam o orçamento das províncias. Esbarrava também contra a concepção etnocêntrica da população, para quem o índio era um "inimigo ou um 'bicho'". Por isso, durante a época da mineração, ele permaneceu à margem, sob todos os aspectos, da sociedade que se instalava em Goiás" (PALACÍN, op. cit., p. 63). Nesse contexto, apesar do intuito contrário, o que acontecia no Brasil e em Goiás eram enfrentamentos violentos, verdadeiras guerras de extermínio que terminaram por erradicar uma vasta população nativa, como os Avás-Canoeiros e os Caiapós do Sul. Antes deste desfecho, no entanto, em meio à circularidade cultural, na interação, violenta ou não, entre colonos, seus escravos e os Avás-Canoeiros, uma sociedade com características próprias começou a brotar, sinalizando para processos de hibridação cultural.

Com efeito, no fogo cruzado das tensões sociais da época, os escravos parecem ter sido um dos grupos mais injustamente atingidos. Em primeiro lugar, eram os órfãos

²⁰Denominação generalizada por parte dos colonizadores ao se referirem aos nativos.

expatriados de sua terra natal e forçados a viver em condições precárias a meio mundo de distância, num lugar no qual não desejavam permanecer. Em segundo, sobremaneira nas sociedades mineradoras do interior do Brasil, estavam mais expostos aos ataques indígenas, vulneráveis como ficavam nas ermas lavras de ouro. Neste sentido, Bertran (op. cit., p. 26) revela que:

Nas regiões assoladas pelos indígenas - como em Goiás - o negro tornou-se duplamente escravo do colonizador, pois sempre foi a principal vítima do índio aguerrido. Andando os negros indefesos ocupados nos garimpos de ouro, em princípios dos anos 1750, mataram os Caiapós nas proximidades da capital de Vila Boa de Goiás, quarenta e tantos deles e mais o seu senhor em uma lavra de ouro, e no ano seguinte mais 19 negros no garimpo de Baltazar Bueno de Gusmão, filho do próprio Anhanguera. Digo que os negros eram duplamente escravos, porquanto dependiam também do branco na sua defesa contra os índios.

Esta é uma informação de extrema importância para esta pesquisa, pois tem implicação direta com o “mito de origem” cultivado na congada em Niquelândia. Preservado na tradição oral (e suscetível a suas variáveis), o que se diz é que, nos tempos de escravidão, quando os negros fugiam de seus senhores, rumavam para o mato e lá eram acobertados pelos índios. Quem conta a história é o seu João Santana, um dos líderes dos congos entrevistados para este estudo. Segundo ele:

Naquele tempo que existia o escravo, aí o negro fugia e o senhor caçando. Aí o negro chegava no congo e pegava aquele penacho e punha na cabeça. Quer dizer, você tinha seus negros, você vinha caçando seus negros. Chegava ali você via aquele bando de índios dançando, você falava "não, não tem negro aqui. Eu vou me embora". Então dali ele já ia embora. Então essa festa, ela tem escravo, negro e índio. (MACHADO, 2015b).

Esta narrativa pode ter sido herdada do Sr. Antonio Pedroso, antigo membro da irmandade de Santa Efigênia, cujo depoimento, colhido para a elaboração do pedido de tombamento da igreja sede da irmandade em 1987, aparece absolutamente igual ao apresentado por seu João Santana. Um relato semelhante foi colhido pela antropóloga Dulce Rios Pedroso em 1994. Em sua investigação, menciona a existência do presídio Nova Belém, também conhecido como Xambá²¹, criado em 1884 para deter os indígenas e proteger a população da região de São José do Tocantins. Os escravos tinham contato com os avá-

²¹ O presídio Nova Belém, conhecido como Fazenda Xambá, se constituía em uma variante mais rigorosa dos aldeamentos.

canoeiros nas redondezas deste presídio. No relato encontrado pela autora, que interessa a esse estudo, conta-se que os índios recebiam constantes ataques dos soldados em suas aldeias. Certa vez se prepararam para um desses ataques vestindo roupas de congo feitas com folhas de gameleira e penas, e, dançando e tocando seus instrumentos, foram ao encontro dos soldados que, assustados, se afastaram do local. Para a autora:

A tradição oral da população de Niquelândia guarda correspondência com a documentação histórica, já que soldados permaneceram no Xambá durante quase um século, patrulhando, atacando as aldeias indígenas e tentando o contato. Um documento histórico ilustra com propriedade esta situação. Em ofício datado de 1849, o presidente da província "aprova as providências sobre a marcha do destacamento do Chambá, auxiliado de dezesseis praças de Guarda Nacional contra os canoeiros, para eles se retirarem para o centro das matas." A tradição, mesmo que tenha distorcido um pouco a realidade, parece indicar um possível contato mais estreito entre índios e negros trabalhadores ou escravos de fazendas nas redondezas do presídio. (PEDROSO, 1994, p. 45).

Outra possibilidade, ainda de acordo com Pedroso, é de que negros e Avás-Canoeiros tiveram contato nas redondezas do quilombo que existiu nas matas da região do Acaba Vidas, a cerca de seis léguas de São José do Tocantins. Nesse local, de difícil acesso, se escondiam tanto quilombolas quanto índios acuados pelas investidas dos colonos.

Fato é que, em apenas uma década depois da pesquisa de Pedroso, essa tradição oral ligada aos primórdios da congada já sofrera ligeiras modificações. O relato de seu João Santana e o relato colhido pela pesquisadora em 1994, no entanto, evidenciam diferenças e semelhanças. A diferença se refere ao encontro entre os índios e negros com os soldados/capitães do mato. Em um dos relatos o encontro é pacífico, os caçadores são enganados, retornando de "mãos vazias". No outro, o encontro resulta em conflito do qual saem vitoriosos os foragidos. Se não é possível comprovar a veracidade de nenhuma das versões, pode-se pelo menos pressupor que, num período marcado pela violência contra nativos e pelo alto valor do escravo para a manutenção do sistema colonial, um encontro entre índios e soldados jamais poderia ocorrer de maneira pacífica, ou sem, no mínimo, tentativas por parte dos colonos em organizar aqueles nativos num aldeamento. Já as duas narrativas possuem em comum uma aliança entre índios e escravos contra um inimigo comum. Esta probabilidade parece ainda mais implausível, pois, como já demonstrado, escravos eram considerados inimigos pelos índios tanto quanto seus senhores, sendo muitas vezes os primeiros a perecer sob os ataques-surpresa dos aborígenes. No entanto, o contato ocorrido entre os dois grupos parece evidente, e a música que acontece no transcorrer da congada,

juntamente com a dança, aponta para esta afirmação, como poderá ser constatado na próxima seção e no terceiro capítulo. Sob que circunstâncias este contato se estabeleceu é uma pergunta que, por ora, permanecerá aberta. Porém, o que se aproximaria mais do ocorrido, frente aos indícios que se apresentam nesta pesquisa, é de que os dois grupos podem ter se encontrado e estabelecido laços no presídio de Nova Belém, apesar de não saber-se ao certo a dimensão dos impactos sociais que o presídio teria causado.

Retomando o percurso histórico de Niquelândia, a demarcação da região que hoje compreende seu território, a mesma em que se localizava o antigo distrito do Tocantins, surgiu no início da efervescência provocada pela corrida do ouro, que foi central para o acelerado e desorganizado povoamento de toda a capitania de Goiás. De acordo com Palacín (op. cit., p. 45), "em Goiás, em 1800, além dos antigos índios, havia mais de 50000 habitantes, havia cidades construídas, estradas e caminhos, fazendas em produção". E o que financiou tudo isso foi o capital levantado com a mineração, tendo sido o ano de 1755, segundo Bertran (op. cit., p. 57), o "auge da riqueza de Traíras". Traíras foi a sede administrativa e, portanto, o principal arraial do Julgado de Traíras, denominação que viria a substituir o distrito do Tocantins, englobando também grande parte do território da atual Niquelândia (São José do Tocantins). Ainda segundo o autor, o esplendor dessa época pode ser notado pela opulência das irmandades religiosas leigas e das igrejas, pelas quais essas irmandades eram responsáveis. As irmandades foram numerosas na região. Já em 1750 existia a confraria do Santíssimo Sacramento da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Traíras, cuja irmandade foi oficialmente instituída em 1783. Em 1750 tem-se a irmandade de Boa Morte e São Gonçalo, cujas atas foram registradas de 1768 até 1923, quando a capela caiu em ruínas. Igualmente antigas, porém sem registros precisos de Bertran, foram as irmandades de negros de Nossa Senhora do Rosário de Traíras e de Santa Efigênia de São José do Tocantins, a segunda permanecendo viva até os dias de hoje, responsável pela congada. Também sem registro houve a irmandade Nossa Senhora D'Abadia do Muquém, incentivadora de uma grande romaria no mês de agosto. Por fim, a mais famosa foi a irmandade do Senhor dos Passos da Matriz de São José do Tocantins. Como informa Bertran:

A irmandade do Senhor dos Passos já existia antes de 1759, tendo sido privilegiada, não pelo rei de Portugal como aconteceu com as outras, mas pelo próprio Papa Clemente XIII (papado de 1758 a 1768). A irmandade tinha irmãos e procuradores nos principais arraiais da capitania e seus membros se contavam entre os mais ricos mineradores do tempo. O altar dos Passos, considerado antigamente o mais rico da capitania, já existia antes de 1761, quando a irmandade contratou com o talhador José Carvalho a

construção do arco do cruzeiro (hoje inexistente) da Capela dos Passos, pela bagatela de 750 oitavas, quase dois quilos e meio de ouro! (Ibid., p. 58).

Contando com tantas irmandades, é provável que tenha havido pelo menos alguns mestres de capela²² nas igrejas, porém a única informação encontrada é acerca de Manuel Ribeiro de Freitas, que partiu para a cidade de Jaraguá entre 1830 e 1840, a quem se tem erroneamente creditada a composição da "Missa do Freitas" (GAIOSO, 2004). Após ele, tem-se o registro de João Batista Ribeiro de Freitas (possivelmente aparentado a Manuel), mestre de capela até pouco depois de 1892, quando a irmandade e Nosso Senhor dos Passos de São José do Tocantins parou de atuar. Nada mais foi encontrado nesta pesquisa sobre as irmandades niquelandenses que pudesse trazer mais informações sobre o passado da música colonial da região, sejam documentos oficiais ou partituras da música realizada nas igrejas. Não obstante, as pistas coletadas deixam possibilidades abertas para futuras pesquisas, essenciais para preencher uma grande lacuna na musicologia goiana, que ainda pouco conhece sobre a música desta cidade, cujo histórico remete à história do próprio Estado de Goiás.

A exemplo do que ocorria em toda a capitania, as lavras cravadas no território do julgado de Traíras, já no início do século XVIII, se aproximaram da escassez. E, numa sociedade criada e mantida pela mineração, a queda na produção do ouro viera afetar permanentemente a economia local, forçando o desenvolvimento de outros meios de subsistência, como a retomada de centralidade da agropecuária e, no caso niquelandense, à exploração de mica²³, mineral presente em abundância no solo do julgado. Iniciou-se então o período de decadência do ouro, paradigma da historiografia goiana marcado, além do esgotamento das minas, pela escassez de produtos gerais de subsistência, pelo isolamento do Estado (muito distante do litoral brasileiro), pela falta de mão de obra, pelo ócio da população e pelas dificuldades de transporte.

O discurso da decadência está presente na produção de diversos historiadores e estudiosos do passado goiano, dentre eles os autores consultados (PALACÍN, op. cit.; BERTRAN, op. cit.). Entretanto, na contramão do conhecimento já sedimentado na historiografia do Estado, Chaul (2010) questiona os processos que levaram à construção desse discurso. O autor percebe que a maior parte dos documentos históricos, utilizados pelos pesquisadores, é constituída por crônicas de viajantes e documentos oficiais do período

²²Músicos, compositores e regentes responsáveis pela música dos rituais e festas da igreja no período colonial.

²³Mineral brilhante de camadas, muito usado por sua transparência e não-fusibilidade, também chamado de malacacheta.

colonial, produzidos por europeus. Estes viajantes europeus, localizados principalmente nos séculos XVIII e XIX, estavam impregnados de uma visão de mundo que associava desenvolvimento e progresso aos ideais da revolução industrial que, neste período, transformava completamente o cenário europeu. Sobre essa circunstância, Chaul (2010, p. 93) observa:

Acreditamos, assim, que o conceito de decadência é uma representação que foi gestada pelos cronistas e governadores de província e, posteriormente, reproduzida pela historiografia goiana, com base no isolamento da província, na visão europeizante dos estrangeiros que vieram a Goiás e na ilusão daquilo que pensaram ter existido (o fausto e a riqueza) na sociedade mineradora. Encontraram, porém, uma sociedade em transição para a agropecuária, senhora de seus limites e de sua carência de toda ordem. Consideramos que muito pouca diferença havia entre as duas sociedades no tocante à vida sociopolítica e econômica, pensando no que ficou para Goiás em termos de herança do período áureo da mineração.

Em suas andanças pelos territórios mais ermos do Brasil, estes viajantes se deparavam com pequenas e limitadas aglomerações urbanas, vilas e arraiais com um comércio precário. Nas lavras, testemunharam as rudimentares técnicas de extração do ouro de aluvião²⁴, que tinha parco aproveitamento e causava diversas enfermidades aos escravos. Viam uma população geral carente de educação e saúde, além da carência dos bens de consumo básicos para seu alento. Viam também uma sociedade que valorizava a figura do minerador em detrimento de qualquer outro tipo de trabalho, principalmente o "roceiro", o homem do campo (PALACÍN, op. cit., p. 35). Estas circunstâncias, por serem antagônicas em sua maioria ao contexto de origem dos viajantes, resultaram em discursos de decadência insensíveis às especificidades locais, aos caminhos peculiares que aquela gente trilhava.

Chaul (op. cit.) defende que o Estado desenvolvera um modelo particular de progresso, crescendo dentro das próprias fronteiras graças à agropecuária, sustentando-se timidamente pela força da zona rural, até que o desenvolvimento dos transportes no Brasil viesse conectar Goiás e seus produtos excedentes ao resto do país. Observa ainda que a riqueza do ouro não fora tão grande quanto se supunha, e que os montantes extraídos nas minas foi insuficiente para custear tanto a máquina pública, subsidiada pelos impostos sobre o quinto do ouro, quanto a vida da sociedade colonial civil, pois, além do alto custo demandado

²⁴ Ouro extraído, inicialmente por técnicas rudimentares, como o uso de peneiras, nos vales e margens dos rios.

pela manutenção dos escravos e da proteção das propriedades contra os ataques indígenas, os produtos básicos como remédios, sal e arroz eram escassos e extremamente caros. E a partir do momento que o mineral se esgotava, a situação se agravava ainda mais, exigindo as transformações que ocorreram no sentido agropecuário. Dessa forma, para o autor, Goiás não se retraiu em uma crise com o ocaso do ouro,

ele continuou tão isolado, "tão decadente", como antes fora, pois o que se podia chamar de desenvolvimento ou de progresso não fazia parte da realidade de Goiás, mesmo na fase do boom aurífero. Por exemplo, seriam as estradas da época do ouro distintas das da sua fase pecuarista? Claro que continuaram tão carentes de recursos como antes. Só que, com o ouro, não havia estrada difícil nem isolamento tão grande. Sem o ouro, as mesmas estradas tornaram-se intrafegáveis; apenas o gado conseguia transitá-las (Ibid., p. 90).

Neste contexto, onde uma questionável fartura se limitava a poucos detentores de recursos suficientes para sustentar o investimento nas minas ou, com seu esgotamento, buscar novas alternativas na agropecuária, é de se compreender que as festas religioso-populares tenham tomado força, já que uma de suas principais marcas era a negação dos sofrimentos que a vida cotidiana impetrava. Contra a fome e escassez geral de alimentos, as festas, sobretudo as do Divino e as congadas aqui abordadas, promoviam o banquete e a fartura. Contra as enfermidades, constituíram o palco que aproximava os anseios dos doentes aos ouvidos do sagrado. Contra as duras distinções sociais, as festas instauravam um tempo onde o mundo virava de cabeça para baixo, e os "zé-ninguéns" tornavam-se reis. Um dos poucos e primeiros registros destes festejos realizados no Julgado de Traíras foi feito por Johann Emanuel Pohl, médico e naturalista austríaco que chegou ao Brasil em 1817. Pohl, que era membro da expedição científica enviada ao país pela corte de Viena, até à sua partida em 1821, percorreu a duras penas quase todos os arraiais da província, registrando diversos detalhes do seu cotidiano. Mais especificamente, chegou em Traíras no dia 29 de maio de 1819, um dia antes da realização da festa do Divino daquele ano. Segundo seus planos, sua estadia na vila seria rápida, mas fora forçado a permanecer por muito mais tempo, a fim de cuidar dos membros que restaram vivos de sua expedição, assolados por febres e outras doenças comuns entre viajantes da época. Ficara hospedado na casa do padre Manoel Álvares da Silva, com quem estabeleceu uma boa amizade. O austríaco aproveitou a oportunidade para não só assistir aos festejos religiosos, como também observar a vida dos trairenses, deixando interessantes registros sobre o principal arraial do julgado:

Traíras tira seu nome do rio que a banha e do peixe que nele se apanha. Este peixe, uma espécie de bagre, pesa de 6 a 8 quilos, tem poucas espinhas e é muito saboroso. Tem o nome de traíra. O Rio Traíras corre de sul para norte, tem 17 metros aproximadamente de largura e desemboca no Rio Maranhão, 11 quilômetros ao nordeste da cidade. Sobre o rio, há uma ponte de madeira, que já foi muito sólida, mas se acha tão danificada que, durante a nossa estada, sempre que a atravessávamos, tínhamos seu desabamento. A localidade foi fundada em 1735. Fica em um agradável vale cercado de colinas e é uma das povoações mais bem conservadas. Conta umas duzentas e cinquenta casas todas térreas, construídas de madeira e barro, e caiadas. As janelas são feitas com a mica que ocorre na região. Fora da localidade, há várias casas em péssimo estado. As ruas são regulares e largas. O edifício do tribunal, assobradado, construído numa praça, oferece, apesar de sua simplicidade, gracioso aspecto no meio do verde luxuriante do jardim que o circunda. Há, em Traíras, três igrejas. A matriz está em quase completa decadência; a torre já desabou. Os ornatos dos altares são muito berrantes. A capela do Bom Jesus fica num morro, no extremo da localidade. Aqui também caiu o madeiramento e uma parede lateral, de modo que ela só é notável como ruína. Desta colina é muito linda a vista sobre o arraial e, a oeste, sobre a Serra das Araras, apenas a uma légua de distância e em cujas matas se encontra por vezes a onça preta. (POHL, 1976, p. 193 - 194).

A descrição de Pohl revela dados importantes. Mostra que, já em 1819, Traíras apresentava um processo de decadência, sinais de ruínas nas suas principais construções, como as igrejas e as casas. Nenhum desses edifícios permaneceu até os dias atuais, exceto por uma ou outra solitária parede. Pohl dá a entender também que parte de sua descrição foi baseada nos relatos dos trairenses, ao afirmar que "[...] há uma ponte de madeira, que já foi muito sólida... [...] de modo que ela só é notável como ruína...". Afirmação que corrobora a perspectiva de Chaul (op. cit.) de que havia em Goiás um discurso de vitimização, advindo de um passado cheio de opulência, criado por uma gente saudosa de um período aurífero de riquezas que jamais existiu como imaginava. Em contato com esse discurso, em vista da disparidade entre este passado suntuoso e aquilo que presenciavam, os viajantes não tinham outra alternativa a não ser declarar a situação de decadência da província. De fato, a Traíras que Pohl testemunhou era modesta, porém próspera dentro de seus limites, considerada pela circunstância local um dos mais importantes arraiais da capitania de Goiás. O viajante continua seu relato observando que

a igreja mais bem conservada é a capela de Nossa Senhora do Rosário, pertencente aos negros livres. Os moradores são na maioria negros e mulatos, que também se encontram em grande número nas circunvizinhanças. Vivem sobretudo da mineração do ouro; o terreno, apesar de excelente, é mal cultivado. De resto, são de boa índole, corteses e atenciosos e todos foram solícitos em atender os meus pedidos. Importante influência sobre os bons costumes exerce o diretor espiritual da comunidade,

um digno sacerdote que oficia o serviço divino com a devida compostura e orienta com a doutrina e o exemplo. É amado como um pai pelos seus paroquianos, entretanto, não é possível deixar de perceber certo grau de imoralidade desses negros e mulatos de ambos os sexos, que são vistos em toda parte com seus filhos gerados com escravos. Tanto na minha primeira estada, como na segunda, a cada domingo eram proclamados os casamentos de várias pessoas e sempre um ou outro dos nubentes era filho ilegítimo e nessa ocasião, era declarado sem constrangimento o nome do pai ou da mãe. (op. cit., p. 194).

Traíras, um povoado com cerca de duzentos e cinquenta casas, possuía três igrejas. Era comum, no Brasil colonial, que houvesse pelo menos duas igrejas, que separassem brancos de negros, mas aqui acontecia um caso curioso, havia duas igrejas para os brancos, mesmo que a maior parte da população fosse negra ou parda. É provável que a miscigenação em Traíras já fosse bem aceita, e as igrejas tivessem fronteiras étnicas e sociais difusas. De fato, esta mistura que chocou Pohl era inevitável, uma vez que a população masculina era a maioria, pelo menos nos primeiros anos da colonização em Goiás. Mas esta realidade já estava transformada no século seguinte, quando as raízes já começavam a ser estabelecidas na terra e a figura feminina, antes restritamente composta por escravas, começa a se expandir. O censo de 1804 revela que a população de 6501 habitantes no julgado de Traíras, segunda maior população da capitania (Vila Boa: 9477 e Meia Ponte: 6173), era constituída por uma maioria absoluta de negros e pardos (cerca de 95%), como foi comum, em diferentes proporções, nos primeiros séculos de colonização no Brasil. E é provável que toda essa gente não tenha se restringido somente à igreja de Nossa Senhora do Rosário, exigindo a criação de uma outra, possivelmente a do Bom Jesus, pois, como sugere as descrições de Pohl, as duas eram pequenas capelas. Outro detalhe importante daquela sociedade é que dificilmente tanta gente estaria abrigada nos arraiais. A população, mesmo não investindo na agricultura e devido ainda ao trabalho nas lavras espalhadas pelo julgado, era predominantemente rural, voltando às cidades ocasionalmente. Sobre isso o cronista conta que:

Aqui também é costume passarem os habitantes da povoação a maior parte do tempo nas suas fazendas e engenhos. Vem à aldeia somente no tempo das grandes festas religiosas, para se mostrarem com toda a pompa que ainda permite seu empobrecimento. Com o decréscimo da produção do ouro, aumentou cada vez mais a penúria. (op. cit., p. 194)

Mais a frente o autor descreve seu encontro com uma "multidão de moradores das fazendas circunvizinhas, famílias inteiras, crianças e escravos". Segundo ele, "estavam todos festivamente vestidos e voltavam da festa de Pentecostes [Divino], alegremente, para as suas casas. Estavam muito contentes" (Ibid., p. 197).

2.1.1 As festas ontem... a Festa do Divino

O relato anterior corrobora com as afirmações de que as festas eram importantes eventos para o agrupamento social, um ponto de contato entre pessoas de diferentes classes, gêneros, lugares e cores. Agrupamento que carregava a dualidade da alegria e da "solidariedade entre o estampido, o barulho [leia-se também a música], o brilho e as luzes", que significavam para as populações carentes "a vitória contra as forças hostis da natureza e a escuridão da noite". Isso, num contexto de contraposição ao "confronto de prestígio e rivalidades, a exaltação de posições e valores, de privilégios e poderes", onde "tudo é reforçado pela ostentação do luxo e distribuição de larguezas". Assim, "o indivíduo ou o grupo de família afirmavam com a sua participação nas festas públicas o seu lugar na cidade e na sociedade política" (PRIORE, 2000, p. 37-41). Outro fator que merece ser levantado, relacionado ao representacional, é que, possuindo tantas funções sociais, e por serem marcadas pelo deslocamento, as festas religioso-populares são "sistemas de sacralização de lugares" (BRANDÃO, 1989, p. 35). Desse modo, sair das fazendas para as vilas era buscar o sagrado eleito e territorializado nas igrejas e no seu entorno. Era também tornar sagrado o raro encontro, a comunhão entre humanos, para celebrarem o sonho da ruptura com o cotidiano, tantas vezes sofrido. E por isso a alegria. Era um momento especial: o tempo festivo. Pohl finalmente descreve as festas que assistira em 1819, a começar pela festa do Divino:

Durante a nossa estada em Traíras, tornamos a ter ensejo de assistir a várias solenidades religiosas, entre as quais a chamada Festa do Divino Espírito Santo, que transcorreu normalmente, despertando muito entusiasmo entre os habitantes da cidade. Desta vez, caiu a sorte num dos moradores mais pobres de Traíras. No dia dessa festa fizeram a outorga da dignidade imperial ao tal homem. Depois de celebrada a missa, aproximou-se ele do altar, colocaram-lhe uma coroa de folha à cabeça, puseram-lhe um cetro de madeira na mão, e o "imperador", ao rufar dos tambores, tendo à frente a bandeira do Espírito Santo, seguiu para casa acompanhado de grande multidão. Todos os acompanhantes da congregação levavam cajados dourados. Chegando a casa, o porta-bandeira imediatamente se ajoelhou e recebeu com toda a congregação a bênção do "imperador". Foram apostas as armas portuguesas à porta da casa e, com isso, terminou a solenidade.

Quando o sorteio dessa dignidade indica uma pessoa pobre, que não possa custear as indispensáveis solenidades, tem ele o direito de, com música e a bandeira, sair a solicitar esmolas pelas fazendas e dessa maneira conseguir o necessário ou até mais. (POHL, 1976, p. 202).

Pohl se refere exclusivamente aos festejos realizados no dia de Pentecostes, cinquenta dias após a Páscoa, relatando ter presenciado a missa, a coroação do imperador e seu "séquito", e a procissão para a casa do novo imperador. É provável que tenha havido ali um grande banquete para comemorar e encerrar todo aquele ciclo, mas o cronista estava atento somente ao que era mais solene, e dessa forma ignorara as folias, fonte maior da renda das esmolas. Apesar de não terem sido encontradas mais informações sobre elas, presume-se que percorriam toda a extensão rural do julgado, durando vários dias, afinal de contas, como o próprio Pohl atesta, a maioria dos habitantes vivia fora dos arraiais, para onde iam em ocasião do dia central da festa do Divino. As folias e os festejos relacionados a elas também deviam ser eventos muito importantes para a igreja, pois nelas os padres visitantes poderiam encontrar uma grande concentração de fiéis em situação irregular com os sacramentos da igreja, tais como: não terem se confessado, não estarem batizados ou devidamente casados. Aproveitavam o momento para realizarem campanhas para colocar o povo nos eixos da religião católica, como revela Silva (2000, p. 85) referindo-se a Pirenópolis, mas num contexto que pode ser transferido para essa realidade. Pohl cita também um "rufar de tambores" durante a coroação do imperador. Ainda que a designação seja vaga, parece apontar para o envolvimento direto dos escravos ou negros livres com seus instrumentos típicos da congada na música da festa do Divino, o que permitiria pensar em processos de circularidade e sincretismos já em efetivação nesta época. É também possível que seja uma referência ao toque de caixas, de tradição europeia. Se hoje este elemento possivelmente negro desapareceu, outros ocuparam seu lugar, como a presença do lundu, que será abordado sobretudo no capítulo 3 deste estudo.

Pohl continua sua narração mencionando uma história que ouvira do povo trairense:

Há vários anos foi sorteado um sujeito cuja indigência era quase proverbial. Apesar disso, ele aceitou a dignidade e, cheio de alegria, foi para casa. Sua mulher não participou do entusiasmo, pois vivia exposta às maiores necessidades. O marido sossegou-se dizendo: "Tudo vai dar certo. Ainda temos um saco de feijão, que plantaremos, e com o produto saldaremos as despesas da festa. Além do mais, vou pedir esmolas pelas fazendas e assim teremos a honra e talvez algum lucro". Dito e feito. O feijão foi plantado e deu não só uma boa e rápida colheita, mas observou-se que em cada caroço havia a imagem do Espírito Santo. A notícia desse milagre logo se espalhou

em toda a região. Invadiram a casa do pobre e compraram-lhe todo o feijão a enormes preços; e assim o venturoso mendigo se viu em condições de promover uma brilhante festa do Espírito Santo e até se tornou um homem abastado. Tive muita curiosidade de ver um desses feijões, pois me garantiram que se planta essa espécie em vários lugares, apenas para conservá-la, porque um respeitoso temor os impedia de comê-la. Dois dias depois consegui obter três caroços desse feijão e logo vi que só uma imaginação exaltada poderia reconhecer na alongada mancha branca que esse feijão tinha no hilo, a imagem do Espírito Santo. (op. cit., p. 202 - 203).

Este feijão (*Phaseolus vulgaris*) ainda é cultivado em detrimento de sua ligação mítico-religiosa com o Espírito Santo e, devido ainda não ter sido detalhado cientificamente, permanece misterioso. Segundo matéria publicada na seção online do jornal Estado de Minas, de autoria de Gustavo Werneck (2011)²⁵, os feijões cultivados pelo agricultor e devoto do Espírito Santo Geraldo Silvério de Moraes estão sendo estudados pela EMBRAPA, que acredita inicialmente que a espécie tenha surgido de cruzamentos naturais entre variedades branca e vermelha, ou mesmo que um de seus doadores genéticos tenha possuído casca vermelha. Tudo ainda incerto e, enquanto incerto, cai ainda mais nas graças do imaginário popular. Werneck revela ainda semelhanças entre as histórias envolvendo o feijão no município de Lamim-MG e a antiga história trairense. Na cidade mineira, crê-se que, em 1801, um homem muito pobre havia sido eleito imperador para a festa do Divino e, "envergonhado por não ter dinheiro para bancar as festividades, prometeu que, se tivesse um aumento na produção do feijão, venderia toda a safra para custear as homenagens aos padroeiros" (WERNECK, 2011). Sua promessa foi atendida e, mesmo tendo plantado grãos comuns, nasceu uma grande quantidade do feijão do Divino, o que atraiu a atenção de seus conterrâneos, que se uniram para ajudar o pobre homem a custear a sua festa. Guardadas as discrepâncias entre os relatos, sua essência é a mesma: um feijão milagroso do Espírito Santo que surge para o amparo de um pobre fiel. O feijão (figura 5) retornou à cidade de Niquelândia graças aos esforços do imperador da festa de 2015, Paulo Hélder, um intelectual conhecedor da história da cidade, que buscou os grãos em Minas Gerais. Segundo a tradição, não serve ao consumo alimentar, e pode atrair boa sorte se guardado um grão na carteira. Coisas de antiga crença. Suas funções parecem ter se ressignificado, uma vez que a ideia de um imperador pobre e indigente soa bem distante das práticas atuais.

²⁵WERNECK, Gustavo. Mancha em feijão é considerada símbolo do Espírito Santo no interior de Minas. **Estado de Minas**. 19 dez. 2011. Disponível em: <http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2011/12/19/interna_gerais,268151/mancha-em-feijao-e-considerada-simbolo-do-espírito-santo-no-interior-de-minas.shtml>. Acesso em: 24 dez. 2015.

Figura 6 - Feijão do Divino de propriedade de Paulo Hélder.



Fonte: Acervo do pesquisador.

2.1.2 As festas ontem... a Congada

Semanas mais tarde, em junho, Pohl testemunhou a realização da congada em Traíras. Diferentemente da festa anterior, esta parece ter despertado muito mais o interesse do cronista, seja por um possível restrito contato com a festa do Divino, ou devido uma estranheza em contato com os festejos. De todo modo, produziu um extenso relato que, por seu valor histórico e documental, será aqui reproduzido:

Outra festa com que se alegram o ano inteiro, celebram os negros livres em homenagem a uma negra africana de nome Ifigênia. Nessa ocasião fazem tudo o que podem para abrilhantarem a festa e **superarem os brancos em suas iniciativas semelhantes**. Foi celebrada esta festa no dia 24 de junho. (op. cit., p. 203). (Grifo Meu).

Neste pequeno trecho já é possível perceber porque as crônicas não são inteiramente confiáveis. De acordo com o austríaco, a festa em Traíras era comemorada pelos negros livres, o que contrariaria os dados históricos já levantados neste trabalho, que confirmam que as congadas e outras festas de negros também existiam em favor da manutenção do sistema escravocrata. Isso acontecia através da cooptação de aliados pelos senhores dentro do reduto dos próprios escravos e também com o intuito de ajudar na prevenção de revoltas dessa parcela da população que, por muito tempo, foi a maioria. Por outro lado, o mais correto é entender que a organização da festa ficasse a cargo da irmandade de Santa Efigênia, composta majoritariamente de negros livres. Da mesma forma, as datas que o autor apresenta não coincidem com as datas atuais da festa, parecem não estar claramente

organizadas nem mesmo dentro de sua descrição, como será colocado a seguir. Neste ponto, no entanto, a sensibilidade de Pohl fora capaz de verificar certo grau de rivalidade entre esta congada e a festa do Divino, o que pode ser percebido quando diz que os negros "fazem tudo o que podem para abrilhantarem a festa e superarem os brancos". Assim, o autor não deixa de expor os fortes embates simbólicos, as lutas de representações ocorridas naquele momento em que o grupo dos dominados e desfavorecidos se apropriava do palco autorizado pelos dominantes, o palco onde acontecia a congada. Nesse ato, este grupo explicitava a sua ambição de ocupar o lugar social dos abastados, superando as mazelas às quais estava encerrado no cotidiano. Pohl continua:

De acordo com o uso, duas semanas antes comparecem ao vigário os delegados dos negros solicitando a licença para a realização da festa. Foi-lhe concedida. Na tarde do mesmo dia, vários negros, vestidos de uniformes portugueses, a cavalo (ornados os animais de campainhas e fitas), primeiramente galoparam um pouco pelas ruas e depois dirigiram-se à igreja. Lá receberam uma bandeira com a imagem da sua Santa e içaram-na num alto mastro diante da porta da igreja como sinal da celebração da festa. Tudo aconteceu sob incessantes disparos de morteiros e mosquetas. Depois cavalgaram em redor da igreja e, em seguida, marchou o cortejo para a igreja paroquial, em cuja praça aberta foram feitas evoluções com grande destreza. E, de casa em casa, desejavam votos de felizes festas. (Ibid., p. 203).

Nesse trecho o autor descreve algumas etapas importantes dos festejos. O levantamento do mastro, os traslados do cortejo com bastante algazarra e o que chama de evoluções, que, apresentando parte do grupo montado a cavalo e com indumentária aparentemente militar, se constituíam em representações de batalhas típicas das festas do Divino e das congadas antigas e de algumas outras festas atuais espalhadas pelo Brasil. Destas três ações, somente as evoluções e suas representações deixaram de ser praticadas nas congadas niquelandenses contemporâneas. Sua existência pregressa encontra correspondência na memória de um dos congos mais antigos ainda vivo, seu Aldo Salvador, que, apesar da sua saúde frágil impossibilitar a sua atuação direta na festa, demonstra ser um grande conhecedor de suas tradições. Segundo ele, haveria na congada a realização das "embaixadas", onde os congos encenavam lutas. Embaixadas são também o nome que recebem as danças dramáticas da congada na Cidade de Goiás. Brandão (2011, p. 169-170), observa que nessa cidade os congos alternam "movimentos coreográficos de representação de desafios e de combates; cantorias de entrada, de embaixadas e de despedida; falas entre o rei, o secretário e o embaixador", fazendo interagir durante todo o conjunto de representações "dois grupos opostos [mouros e cristãos], inicialmente inimigos e reconciliados ao final da dança". A

memória de seu Salvador, no entanto, é coletiva, e a informação sobre as embaixadas chegou até ele por via oral, sem que jamais as tivesse presenciado. Isso demonstra uma atualização da matriz cultural que se efetivou em Niquelândia, cujas razões para o abandono desse elemento genérico só podem ser especuladas. Talvez o crescimento econômico da mineração de níquel no século XX e o domínio aparentemente universal da religião católica na cidade tenham contribuído para a invalidação da necessidade simbólica destas batalhas. A crônica prossegue, e, à partir daqui, Pohl concentra-se na música e nos instrumentos da congada:

Sob contínuo rufar de tambores, disparos de espingardas e o ressoar de vários instrumentos nativos do Congo, além de outros sons, seguem os participantes para a casa do imperador (nessa festa também se elege um), onde um negro grita continuamente "*Bambi*" e o coro responde "*Domina*". O que significa: *o rei tudo governa*. A horrível gritaria, que chegava até nós, não nos deixou pregar os olhos durante toda a noite. (op. cit., p. 203).

Pelo visto, assim como nas festas do Divino, nas congadas também se elegiam, em 1819, um imperador. Não um rei negro. Um Imperador, insígnia de igual reverência à festa rival, uma das principais características de estilo de índole individual que brotara na congada há tantos anos em Niquelândia (Traíras) e que acontece similarmente nos dias atuais. Dentro dos limites deste tempo de cabeça-para-baixo, era o negro que tudo governava.

A narrativa do cronista revela peculiaridades musicais básicas da congada. Pelo menos uma ou uma pequena parcela de músicas era cantada em latim, idioma obrigatório dos rituais católicos até a mudança efetivada pelo Concílio Vaticano II realizado entre os anos de 1962 e 1965. O canto responsorial, em que o coro responde o solista, é outro elemento que Pohl observou. Sua má impressão, denotativa de sua posição etnocêntrica, advém da estranheza dos sons que os negros produziam no canto e no toque de seus próprios instrumentos, os quais o autor pormenoriza a seguir:

Um dos instrumentos dos negros consiste em um bambu de quase um metro de comprimento, em que se abrem ranhuras, sobre as quais se esfregam outro bambu no sentido do comprimento, para a frente e para trás, o que produz um ruído característico, muito desagradável, que os negros entretanto ouvem com a maior delícia. Usam ainda o Tamborim, um grande instrumento quadrado de duas polegadas de espessura com couro distendido em ambos os lados, de cerca de 20 centímetros de lado, batido por meio de pedaço de uma madeira. O som se assemelha a de um tambor delgado. Usam ainda um instrumento redondo parecido com um tambor, de um pouco mais de 30 centímetro de comprimento e 15 de diâmetro. É coberto com um pano,

sobre o qual se toca levemente com os dedos, tirando um som peculiar, profundo, melancólico. No domingo seguinte o imperador eleito, acompanhado da esposa e de dois tocadores de tambor, saiu de casa pedindo esmola para a festa. À sua frente era conduzido um escrínio com uma pequena imagem da Santa, que era dada a beijar aos transeuntes. O rufar dos tambores, a cantoria e o barulho duraram a noite inteira até o romper do dia. (Ibid., p. 203).

Os instrumentos citados, em ordem, provavelmente são o ganzá, o tamborim e a cuíca, todos artesanais e ainda utilizados pelos congos. Há outros, e pelo menos o tambor era provavelmente utilizado no século XIX, visto sua importância ritual. As festas duravam a noite toda, como testemunha Pohl, e a prática, segundo relato dos próprios congos, ainda era comum a poucas décadas atrás, quando precisou se adaptar às políticas de silêncio da vida urbana moderna. Segue a crônica:

Finalmente, em 23 de junho, véspera da festa de São João, dia em que é celebrada a festa daquela Santa, diante de casa foi acesa uma fogueira. A igreja, do lado de fora estava toda iluminada com luzes e, na praça aberta sobre o qual devo dizer alguma coisa. São tão simples, que seria impossível adivinhar em que consistem. Por falta de vidro, empregam-se para esse fim, aqui no interior, cascas de laranjas esvaziadas de seu conteúdo. Enche-se de azeite e coloca-se um pavio, e eis a candeia pronta...

Dentro da igreja, cantavam e rezavam. A "imperatriz" teve a gentileza de oferecer-me um prato de frutas em conserva e, mais tarde, pediu-me para não ficar aborrecido se a gritaria dos negros à noite não fosse um tanto desenfreada. Assim preparado, esperei com alguma curiosidade o que viria. De fato, nessa noite, a barulheira foi inacreditável! Ao troar dos tambores e ao desagradável som dos outros instrumentos, vários bandos de negros percorreram as ruas das onze horas até o amanhecer. A gritaria e o contínuo disparar de morteiros e espingardas mais aumentavam a bulha, que era verdadeiramente ensurdecadora. Em todas as casas queimavam-se fogos de artifício, que ardiam no ar. Mais tarde, ainda por cima, os brancos e mulatos entraram na festa, somando-se ao barulho dos negros o som dos instrumentos europeus. Ai tudo se misturou numa algazarra caótica e indescritível. Até respiramos melhor quando o sol saiu e o barulho cessou. (Ibid., p. 203 - 204).

A festa era intensa e envolvia verdadeiramente a comunidade negra do julgado. Fogos, música, dança, movimentações e algazarra surpreenderam o austríaco, mas nada que o espantasse tanto quanto a mistura que se efetivara a altas horas de farra, quando aos negros se juntavam brancos e mestiços, evidenciando os processos de hibridação que ali ocorriam. Neste sentido, um dos instrumentos europeus de que fala provavelmente era a viola caipira, instrumento descendente da viola portuguesa e muito utilizado na música caipira e sertaneja,

atualmente presente em todos os momentos da festa. A citação à participação de brancos continua:

No dia 24 ao meio-dia, reuniram-se os brancos na casa da imperatriz, onde desde cedo já se achavam todos os participantes da festa e o cortejo seguiu para a igreja. Abriram-no uns 20 negros com seus instrumentos. Estavam vestidos à moda do país e penas de avestruz ornavam-lhe as cabeças. Tinham em volta do tronco cavaquinhos de veludo vermelho bordado a ouro e traziam nos braços correntes de ouro e joias. Ambos levavam numa das mãos um ramalhete e na outra um comprido junco com castão de prata, semelhante aos bastões de nossos mordomos. Vinham depois o imperador e a imperatriz. Ele, igualmente com uniforme português, ela também com um longo vestido bordado. Ambos traziam coroa de cetro e na outra mão o tal junco com castão de prata. Vinha, afinal, a corte, em colorida mistura, vestida à moda do país. (Ibid., p. 204).

Pohl apresenta aqui, além do casal de imperadores, mais uma figura real que compõe o cortejo da congada, o príncipe e a princesa. O autor também descreve a vestimenta dos congos, referindo-se "à moda do país", à moda específica dos moradores do julgado de Traíras. As penas, no entanto, não eram de avestruz, afinal de contas, como aquela gente poderia obter tão exótico produto tendo em vista todas as dificuldades de comunicação que cada julgado enfrentava na capitania de Goiás? As penas usadas pelos congos em suas cabeças provinham de um dos animais típicos do cerrado, a ema, ave de grande porte semelhante à avestruz. Essas penas continuam a compor seu uniforme. Referindo-se ainda às ações dos congos na festança o viajante europeu observa:

Ao som de música, cantando e exclamando continuamente "Bambi domina", marchava para a igreja, com aspecto muito pitoresco, o cortejo fantástico, dançando à sua maneira, os negros que iam à frente. Um canto lento e monótono acompanhava a dança em que eles cruzavam as pernas, estendendo-se para frente ou para trás, e curvavam o corpo em diversas e estranhas contorções. No interior da igreja, nos degraus do altar, estavam dispostos dois pálios para os monarcas do dia e dois tambores para o príncipe e a princesa. Ao penetrarem na igreja, por entre grandes cerimônias, o padre aspergia-lhes água benta e começava a missa cantada. De tempos em tempos essas altas personalidades eram incensadas. A música foi boa, acima de minha expectativa. No final da missa foram lidos diante do altar os nomes daqueles sobre os quais recaíra a sorte para exercer a dignidade no ano vindouro. Os troncos e tambores foram postos imediatamente na igreja e logo começaram a dançar e a cantar uma música africana. Ao terminar a dança, levantou-se o monarca negro e ordenou em voz alta que se comesse, com cantos e danças, a festa de Santa Ifigênia. Nesse momento surgiu um negro que representava o papel de general, e gritou, com muita ênfase e com o olhar feroz, que observara à distância um estrangeiro

suspeito, ao que o imperador ordenou que marchasse contra o inimigo e o enfrentasse, e para tanto pedia a proteção de Santa Ifigênia nesse combate. Então, com o cetro, concedeu a sua bênção ao general ajoelhado à sua frente. Este desembainhou a espada e, com gestos belicosos, passou por entre os negros presentes. Foi aí que chegou o anunciado forasteiro. Todos os negros se precipitaram sobre ele e ameaçaram matá-lo. Entretanto, ele ajoelhou-se diante do trono e pede audiência. Tranquilo declara ser o embaixador de um reino longínquo e que aqui não viera com más intenções ou para excitar rebeliões e hostilidade; mas que o senhor seu rei soubera que neste país se celebrava a festa de Santa Ifigênia e por isso o enviara para participar da solenidade. O pedido é deferido. São iniciados os cantos e danças; o imperador com o cetro concede a bênção ao vassalo ajoelhado; Santa Ifigênia é invocada várias vezes e, ao ecoar dos cantos e das músicas, por entre danças e as mesmas solenidades da entrada, efetua-se a saída. Chegando à casa, os dignitários ainda festejam o dia com um banquete em que as principais personagens passam a ser o feijão e a aguardente de cana. Depois da refeição, o mesmo cortejo visita todas as pessoas importantes da cidade e repete a já descrita representação pelo que se costuma receber uma contribuição. A mim também coube essa distinção, porém não me encontraram em casa; eu me achava em visita ao vigário, para onde depois se dirigiu o cortejo, repetindo a cena diante de mim e recebendo a minha dádiva. Por isso também fizeram-me um convite para a reunião que, à noite, haveria na casa do imperador. A função durou até meia-noite e foi muito ruidosa, o canto e a música não pararam um só instante. Foram oferecidos doces e cachaça. A representação era toda em versos portugueses muito medíocres de mistura com inúmeras palavras africanas. Do espírito de Camões nada se encontra nessa poesia. Os negros são grandes apreciadores desta festa, em que se exibem com grande ostentação, e não se poderia ferir e ofender mais esta população do que não lhes permitindo essa comemoração, que a tantos respeitos lhes recorda a pátria. (POHL, 1976, p. 204 - 205).

E assim Pohl termina o relato da congada que testemunhara naquele ano de 1819, um relato de suma importância no referente aos elementos residuais que integram o objeto de estudo desse trabalho. A descrição das representações em muito se assemelha àquelas descritas no primeiro capítulo. O estrangeiro que viera conhecer a santa venerada, e que a ela se torna devoto em nome do reino de quem é embaixador, substitui em igual simbologia a figura dos mouros enfrentados, vencidos e convertidos ao catolicismo nas encenações herdeiras da Canção de Roland. Impulsos bélicos envoltos em ofícios de fé, necessários para manter segura a linha tênue daquele sistema.

Interessante que a festa se dedicava exclusivamente à santa negra, tendo, em algum momento desconhecido, incorporado Nossa Senhora do Carmo. De fato, as congadas normalmente homenageiam um santo com algum tipo de ligação especial com a figura do escravo, seja por suas origens étnicas, como a africana Santa Efigênia, ou por suas histórias de caridade ao escravo, como Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. É provável que a

celebração de Nossa Senhora do Carmo tenha sido uma imposição da religião oficial, objetivando diminuir a evidência do material afro-brasileiro que regia a congada e que tanto impressionara Pohl. Muita comida, bebida, música e dança são descritos pelo cronista, elementos fundamentais para dar o colorido popular que preenche as festas católicas e agrega toda uma sociedade num mundo invertido, marcado pelo desejo de que o pobre enriqueça, que o preto possua distinção, a terra se fertilize, e que não falte comida na mesa e alegria nos corações daqueles que acreditam nas bênçãos de seu santo. Por um breve momento, portanto, esse sonho se realiza, e assim o tempo festivo coloca na boca dos desfavorecidos um sabor que, quando já estiver sumindo, será repetido. Esse tempo festivo mantém nessas pessoas uma satisfação artificial com a ordem social controlada pelos senhores, um controle de tudo e de todos e que é fundamental para a manutenção de um sistema de exploração. De baixo para cima, no entanto, de forma contraditória, esse tempo festivo se constitui também em um protesto do povo contra a rigidez do cotidiano. Uma diversidade de violências simbólicas, de lutas de representações que tomam forma desde os rituais até a música das festas, marcando a pluralidade de significados importantes para compreender como estes objetos criativos materiais e imateriais fizeram parte daquilo que foi a identidade do trairense do século XIX e de que maneira a atual sociedade niquelandense os herdou e atualizou. Pohl já percebera o sincretismo que se efetuava no texto das representações da congada, que combinava português e palavras de origem africana e que, por suposto, similarmente atingia as canções.

Depois de visitar algumas outras localidades do entorno, o autor retornou brevemente à Traíras, e, no dia 24 de novembro de 1819, partiu para sempre do julgado. Deixou o Brasil no ano seguinte em direção à Viena, onde publicou seus relatos em 1837²⁶, que foram de suma importância para o estabelecimento de elementos residuais nas festas do Divino e nas congadas que acontecem na atualidade, conforme já pôde ser observado.

2.2 Em direção ao Hoje... o atual

Antes de iniciar a análise das festas no tempo presente, no entanto, é necessário avançar um pouco mais na trajetória de Niquelândia, já que algumas outras transformações históricas vão levar também ao cenário sócio-histórico e cultural niquelandense da atualidade. Parte dessa história se refere à mudança da sede do julgado de Traíras para São José do Tocantins, o que aconteceu em consequência da decadência do ouro naquela região. Como já

²⁶Esses relatos foram traduzidos no Brasil pela primeira vez em 1951.

comentado, seguindo as mudanças que começaram a se instalar no Estado, a importância da mineração para a economia da região cedeu lugar à agropecuária, sendo o maior produto exportável o gado, que, de acordo com Chaul (op. cit.), se destacava em território goiano devido à sua facilidade de mobilidade, num período marcado por dificuldades de transportes e comunicação. Com a expansão da cultura paulista cafeeira e a criação da estrada carroçável que ligava São José ao Porto Nacional, os excedentes da produção de subsistência começaram a ser exportáveis, "como o fumo em rolo, rapaduras, farinha, toucinho, doces cristalizados e até mesmo café, cujas vendas realçam um pouco as rendas das humildes famílias de lavradores (BRANDÃO, op. cit., p. 152).

Com a valorização da agropecuária em Goiás, a figura do grande latifundiário entrou em cena. Herdeiros da distribuição de sesmarias no período colonial, sistema que incentivava a produção agrícola nas extensas faixas de terras ermas como as goianas, os grandes fazendeiros passaram a ser os principais exportadores de produtos, sobretudo de gado. De acordo com censo de 1920, citado por Palacín (op. cit., p. 142), que analisou 40% do território goiano, existiam 16000 propriedades, das quais somente 15% (ou seja, 2500) tinham menos de 40 hectares, sendo a extensão média das propriedades rurais recenseadas de 1344 hectares. Assim, a maior parte das terras do Estado estava nas mãos de poucas famílias, que concentravam a maior parte dos trabalhadores rurais na função de vaqueiros e lavradores. A partir da instauração da República, estes latifundiários ganharam força política. Segundo Palacín,

todo grande proprietário, por conseguinte, embora não pudesse ser considerado economicamente poderoso por carecer de capital líquido, era sempre politicamente poderoso. Era o "coronel", contava com tantos votos e tantas armas como homens e, com isto, num tempo em que o poder central aparecia como algo longínquo e inoperante, podia reivindicar o exercício da jurisdição política. (Ibid., p. 143-144).

Nesse cenário emergiriam as famosas oligarquias dos Caiados e Bulhões na Cidade de Goiás, "coronéis" políticos que alternavam o comando do Estado numa disputa marcada por métodos de controle popular, fraudes eleitorais e até mesmo uso de violência como forma de afastar seus rivais (CHAUL, op. cit.). Este quadro, que contribuiu para subsidiar certo isolamento econômico da região, fora reproduzido em São José do Tocantins, ainda mais isolada que as vilas do sul. Uma das principais figuras, surgidas ainda no Império, foi o tenente-coronel Antonio Nicolau da Silva, fundador da primeira sociedade formal do

arraial em 1837, da Casa de Negócios de Fazenda Seca, e presidente da câmara de São José por duas vezes na década de 1840. Esse coronel era sócio de quase todas as irmandades, inclusive a de negros, e um dos principais doadores de recursos para as igrejas. Já o coronel José Joaquim Francisco da Silva, primo de Antonio Nicolau, foi assim mencionado por Brandão: "chamado pelos inimigos de 'terror do norte', será um dos homens mais ricos e poderosos de Goiás durante o II Império" (BRANDÃO, op. cit., p. 146). Chegou em São José em 1842, deixando como o seu único herdeiro o coronel Paulo Francisco da Silva.

Controlada pelas oligarquias, São José do Tocantins viu seu crescimento estagnado por cerca de 50 anos, entre 1872 e 1920, com uma população estacionada em 5000 habitantes que desapareciam pelo seu extenso território. A situação só mudaria doravante a descoberta das reservas de níquel em 1906 que, depois de longos estudos e da construção das instalações das mineradoras, começariam a ser exploradas na década de 1980 por duas empresas de grande porte: a Níquel Tocantins (1981) e a Codemin (1982). Neste ínterim, São José veria sua população crescer exponencialmente para 8000 pessoas em 1940, 15700 em 1960, e 33300 entre 1970 e 1980, estando grande parte sediada na zona rural (7500, 13800 e 24000, respectivamente). Brandão revela, com certo exagero, que no campo aconteceram

mudanças importantes. As pouquíssimas 271 fazendas que havia em 1920 desdobravam-se nos 1031 estabelecimentos de 1960, e isso passaria até por ridículo diante do crescimento que se registrou nos seguintes 20 anos. O número de fazendas entre 1960 e 1980 se multiplicaria por 3, atingindo perto de 3000 estabelecimentos rurais em 1980! A produção agrícola aumenta espantosamente. Entre 1960 e 1980, a produção de arroz passa de 40 mil para mais de 300 mil sacas, a de milho, de 2 mil para 17 mil toneladas. O rebanho bovino praticamente triplica, passando de 36 mil a 95 mil cabeças. (Ibid., p. 169).

Desse modo, São José desenvolveu-se com base em dois modelos econômicos: agropecuária e mineração. Com a chegada das mineradoras, passou a acontecer um maior trânsito de veículos fazendo o transporte do níquel, o que demandou a construção e aprimoramento de estradas e da comunicação da vila com o resto do país. Isso favoreceu, por tabela, a exportação da produção agropecuária. Em 1938, São José do Tocantins foi elevada à categoria de cidade e, em 1943, já duas vezes centenária, foi rebatizada como Niquelândia, neologismo que elegia o níquel como símbolo da economia local. De 1980 até o presente, as cidade encontrou a sua maneira de combinar os elementos de passado com as demandas da modernidade, construiu um novo ciclo de mineração onde, ao redor do níquel, orbitam

agropecuária, urbanismo, tradição e religiosidade. Segundo censo de 2010²⁷, a população niquelandense é de 42361 habitantes, sendo que destes, 9018 (21,29%) pertencem à zona rural. Números que evidenciam o paradigma urbano de progresso sem deixar de revelar ainda a importância do campo como um dos vetores identitários da cidade, tendo em vista que sua parcela de residentes rurais é alta em comparação com outros municípios do Estado. Ao lado do grande fazendeiro, ingressaram na elite os empresários, os funcionários públicos e os membros de alto escalão das mineradoras. Por outro lado, as classes populares mostram diferentes tons de pele e lugares de ocupação, estão espalhadas pelo campo e pela cidade, revelam novos conflitos, novas tensões, novos diálogos e hibridismos, que não deixam de ressignificar os vários outros processos de hibridação que construíram sua história. Uma intrincada e complexa trama de relações sócio-histórico e culturais surge no interior das festas do Divino e congadas da atualidade, portanto, e ali, ritualizada, torna-se símbolo identitário celebrado e/ou repudiado. Estas festas, realizadas atualmente em Niquelândia, seus sentidos, significados residuais e atualizações, bem como a participação estrutural da música nos rituais e festejos, serão abordadas a seguir.

2.2.1 As festas hoje: a Festa do Divino

Já era tarde e a pequena igreja de São Sebastião, localizada a oeste no bairro Soares, estava vazia no dia da procissão e do levantamento do mastro. Mas aos poucos as primeiras pessoas foram chegando. Era uma senhora seguida de perto por duas crianças pequeninas, todos muito bem vestidos. Vieram acompanhar a procissão que antecede o levantamento do mastro, que se realizaria na igreja matriz de São José. A senhora revela então que em 2015 participou da festa para pagar uma promessa que fizera ao Divino Espírito Santo, a quem pediu que curasse o seu filho do alcoolismo, o que aconteceu, segundo ela, "com uma semaninha só". Com alegria concluiu que "foi um milagre e tanto", pois "Deus provou pra mim que ele pode tudo". O relato dessa senhora niquelandense denuncia logo de cara que a tradição promesqueira das festas católico-populares persiste com vigor em Niquelândia. Em sua maioria, as promessas são acordos entre o fiel e o sagrado para a obtenção de uma graça, uma dádiva. Em consequência do atendimento do pedido, a dádiva passa a ser compreendida pelo grupo como milagre, e este, como afirma Priore (2000), reitera os aspectos religiosos da festa, na medida em que aproxima a divindade festejada do povo,

²⁷Fonte: CENSO DEMOGRÁFICO 2010. IBGE, 2010. Disponível em: <www.censo2010.ibge.gov.br>. Acesso em: 6 jan. 2016.

conferindo-lhe feição humana. "Essa simbiose é que vai lhe dar [ao milagre] função prática na mentalidade das pessoas que festejam, tornando-o complemento dos vários eventos que se desenrolam durante a festa" (Ibid., p. 64). Em geral, na cidade pesquisada, as promessas estão relacionadas à saúde, ao emprego e às adversidades financeiras, muitas vezes projetadas em relações de parentesco, de mãe para filho, por exemplo, como no caso da senhora pagadora de promessa comentada. As promessas e milagres são um dos elementos que revestem a festa de legitimidade perante o grupo, tanto por aproximá-lo do sagrado, quanto por colocá-lo numa espécie de via tangível de trocas entre as duas partes, pois ao mesmo tempo em que o fiel pede por algo, oferece outra coisa em troca, imaginariamente equivalente. O pagamento da promessa passa a ser de igual importância, pois "o Divino vigia", e, assim como deus, pode tirar. Ele espera pelo agradecimento, pela generosidade, espera que o devoto cumpra com sua parte do acordo. O devoto está, portanto, no mesmo lugar que o sagrado, sagrado e povo festejam unidos, um em dependência do outro.

Aos poucos foram chegando algumas outras pessoas, dentre elas um dos filhos da senhora que deu o seu depoimento e sua esposa. O rapaz é um dos guias da folia, responsável pela procissão e transporte do mastro de São Sebastião naquele dia. A procissão contou com poucos participantes, e partiu daquela igreja rumo à matriz de São José, onde se encontraria com outros quatro grupos. Ao todo, são cinco procissões, referentes a cinco folias, cada uma com um santo patrono simbolizado no mastro: São Sebastião, Nossa Senhora D'Abadia, São José, Santa Efigênia, e, claro, Divino Espírito Santo. Durante os próximos dez dias, cada um destes grupos fará a folia em uma região da cidade, escolhida em sorteio. As procissões são caminhadas, e, durante o seu percurso, os grupos carregam as imagens dos santos, rezando e cantando cânticos do hinário oficial mais conhecido. A procissão está presente na abertura e no último dia de folia, bem como nas celebrações do dia principal da festa. Priore explica que as procissões são, simultaneamente, "fenômenos comunitários e hierárquicos", pois "exprimem a solidariedade de grupos sociais subordinados a uma paróquia, reforçando tanto os laços de obediência a uma Igreja e aos poderes metropolitanos quanto aqueles internos, entre os membros de uma comunidade" (Ibid., p. 23). As procissões então se reúnem no largo da matriz de São José, entrando na igreja para a celebração da missa em fila, liderada pelo casal de imperadores seguido pelo padre e pela bandeira, como pode ser observado na figura 7.

Figura 7 - O cortejo para a entrada na igreja na missa da abertura da Festa do Divino.



Fonte: Acervo do pesquisador.

Esta missa, chamada Missa dos Foliões, apesar de não se distinguir em nada de uma estrutura litúrgica comum, conta com um público numeroso, que mal se acomoda dentro da igreja. Nesta abertura, realizada no dia 06 de maio de 2015, a maioria dos símbolos que farão parte de toda a festa se anunciavam: as bandeiras, o império, os foliões, a cor vermelha predominante, as vestes manufaturadas e as imagens de realza. Era o dia do ritual concentrado no aspecto religioso oficial, mas o povo viera testemunhar a esperada abertura do tempo festivo de fartura, graças e risos e... de inversão²⁸. Ao fim da missa, houve o levantamento dos cinco mastros, assistido e aplaudido pela multidão, o que aconteceu no largo, entre a torre e a igreja. Mais que a missa, o que marca o início da festividade é o levantamento dos mastros, ritual que se repete, de um modo geral, nas festas que acontecem por todo o Brasil. Neste ponto, onde os símbolos dos santos são celebrados em si, com aplausos e risos das dificuldades que os homens tinham em eriçá-los, os elementos profanos davam seus sinais através da solidariedade para a realização da tarefa e dos estrondos dos fogos de artifício. De fato, desde as procissões, esses elementos estiveram presentes, pois, como já citado, a festa é movimento, cujo palco mais dinâmico é a rua. Ir em busca das graças desde aquele momento já é se aproximar intimamente do sagrado, e, por isto, as procissões já contavam com devotos agradecidos pelos pedidos atendidos. Ao fim do levantamento dos mastros, o povo se encaminhou para o salão paroquial, onde aconteceu o jantar e as

²⁸A inversão, como abordada no primeiro capítulo, é o fenômeno de oposição aos valores e normas do cotidiano que o tempo de festa fomenta.

apresentações de catira, permanecendo até cerca de 23h00. O fim da abertura da festa se deu com aquilo que estará constantemente presente até o seu final: música e comida.

O segundo dia de eventos começou logo cedo. Era a alvorada das folias, ou seja, o primeiro dia de uma etapa que se seguirá por mais nove dias. Segundo os foliões, com o crescimento da cidade, uma única folia passou a ser incapaz de cobrir toda a região, tanto pelo esforço físico que exige, quanto pelo limite do tempo previsto para a sua duração. A solução que encontraram foi dividir grupos de folia responsáveis por partes específicas da cidade. Num primeiro momento foram escalados três grupos, depois quatro, e hoje, sorteadas anualmente, são cinco as folias que acontecem, respectivamente, na região do Machadinho, Lava-Pés, João Paulo II, Barrado e Jardim Atlântico. Essa circunstância demonstra que as transformações ocorridas no contexto tiveram implicações diretas na própria estrutura do festejo. O giro da folia do Jardim Atlântico está exemplificado na figura 8.

Figura 8 - Giro da folia do Jardim Atlântico.



Fonte: Acervo do pesquisador.

A alvorada é a chegada da folia na primeira casa do giro, onde será realizado o almoço. Os foliões se agrupam nas dependências do imóvel, na entrada e, quando todos estão prontos, marcham para dentro da casa executando uma conhecida música do hinário, chamada "À Nós Descei, Divina Luz". Logo depois inicia-se o canto de chegada, improvisado, anunciando e rezando ao Divino que chega. Vale ressaltar que, excetuando-se a Alvorada, todas as etapas rituais agora descritas, a começar pela chegada, se repetem até o último dia de

giro das folias. É um momento solene, que captura a concentração dos presentes e dos foliões, afinal pedidos estão sendo feitos, bênçãos estão sendo agradecidas, promessas estão sendo pagas. Os foliões pedem licença em nome do Divino, para que este, que permanecerá no altar por algum tempo, faça o seu trabalho. O altar é um dos símbolos que marcam a sua presença nas casas que receberão os foliões, e nele estão depositados não somente as imagens do Divino Espírito Santo, ou de outros santos e santas de quem o morador é devoto, mas também símbolos da fé católica, como terços e crucifixos. Pela casa se espalham fitas e bandeiras vermelhas, imagens da pomba branca com seu resplendor dos dons, símbolo mais comum do Divino. A todos os detalhes os foliões devem estar atentos, pois, em seu improviso cantado, esses detalhes deverão aparecer. Quanto mais existirem imagens, enfeites e conhecimento sobre o morador e sua família, maior tempo de duração terá a chegada, que pode variar de quarenta minutos até mais de duas horas. Alguns comandos também são realizados nesta etapa, sendo os principais: tremular a bandeira no altar e nos presentes; passar a bandeira para as mãos do dono da casa; se ajoelhar em reverência. Finda a cantoria, os músicos deixam seus instrumentos aos cuidados do anfitrião, ou os guardam ao lado do altar, principalmente a caixa. Realizam então uma pequena oração, seguidos pelos moradores e seus convidados. As figuras 9 e 10 ilustram a chegada dos foliões na casa e na frente do altar.

Figuras 9 e 10 - Alvorada na casa (chácara) e Chegada no altar da sala.



Fonte: Acervo do pesquisador.

Ao fim da chegada, o grupo se reúne na mesa preparada pelo morador, destinada exclusivamente a eles, e a solenidade se dissipa na agitação e bom humor que antecedem o banquete que está por vir. Quando a mesa está posta, os líderes dos foliões fazem um discurso de cumprimentos e agradecimentos ao anfitrião e demais presentes, seguido de uma oração e de uma pequena cantiga tradicional da folia, o *Bendito de Mesa*. A mesa, que pode ser

observada na figura 11, mesmo com as proporções demasiado grandes para comportar todos os foliões, é preenchida de comida de uma extremidade à outra, e o grupo faz jus à tradição de fartura, banquetecendo com verdadeiro entusiasmo. O cardápio parece ser tabelado, pois se repete quase integralmente em todas as casas: arroz (branco, galinhada), feijão (de caldo, tropeiro, tutu de feijão), farinha, macarronada, quibebe (carne com mandioca), frango com gueroba (ou gueroba pura), salada de repolho e tomate, outras carnes e legumes cozidos, além de doces caseiros, como doce de leite e mamão.

Figura 11 - Almoço na folia – variedade e participação de todos



Fonte: Acervo do pesquisador.

Após o almoço o grupo realiza o *Agradecimento de Mesa*, um ritual cantado que acontece em um momento em que os convidados fazem um círculo ao redor da mesa e, liderados pelo dono da casa, se movimentam em sentido horário ou contrário. Em determinado momento iniciam outro canto, agora o *Bendito de mesa*, quando o dono da casa para numa das extremidades da mesa e posiciona espaçosamente a bandeira, de modo que os demais possam passar por baixo dela, tomar as bênçãos brevemente, beijando e tocando a bandeira, muitas vezes de joelhos. Os foliões então começam a cantar a *Despedida de mesa*, e se direcionam para o altar, onde continuam a cantoria até que o guia a finalize. Quando isto acontece pedem vivas ao Divino, ao dono da casa e a si mesmos, iniciando imediatamente o lundu, gênero musical de origens afro-brasileiras, ligado ao desenvolvimento da música popular urbana no Brasil. Este é o clímax da festa, em seu sentido mais popular, quando todos

se reúnem fora da casa, explodindo através da música alegre e dos passos hábeis do lundu as emoções contidas na severidade dos rituais sagrados. É um momento em que os sorrisos se estampam nos rostos e gargalhadas satisfeitas emanam da plateia que assiste os dançarinos mais ousados. Dividindo o clímax segue-se a execução da catira, gênero que também engloba música e dança, resultante de um processo de hibridação das três matrizes brasileiras (europeia, africana e indígena), relacionado ao universo da música caipira. A catira é realizada a pedidos do dono da casa, porém, de tão tradicional, é quase sempre realizada automaticamente na sequência do lundu. Os foliões formam duas fileiras, uma de frente para a outra, liderados numa das pontas por dois cantores. O grupo alterna o canto com a coreografia baseada em palmas e sapateados, conforme exemplificado na figura 12, assistido pelos convidados. Muita gente ainda está comendo neste momento, e as bebidas alcóolicas já circulam entre os presentes. As músicas cantadas na catira, clássicos da música caipira de Tônico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, André e Andrade, etc., dão os últimos toques no divertimento que contagia a todos. É esse o pagamento pela hospitalidade.

Figura 12 - Apresentação de catira depois do almoço.



Fonte: Acervo do pesquisador

E assim termina o almoço. O grupo se despede, não sem muita cerimônia e cumprimentos de ambas as partes, e inicia o giro da folia propriamente dito. Durante toda a tarde os foliões andarão pelas ruas da cidade, liderados pelo alferes, que carrega a bandeira, e pelo caixeiro. É o som da caixa que anuncia aos moradores que a folia está passando em suas portas, e assim pode-se dizer que a caixa é a voz do Divino durante a festa. Algumas casas

possuem lenços vermelhos amarrados nas janelas ou portas, sinalizando que esperam receber a visita da comitiva. Essa visita é chamada de esmolação. Os foliões fazem a cantoria (mesma estrutura musical do canto de chegada), improvisando versos de acordo com as informações que percebem na casa, como imagens e quadros católicos, fotos de família, diplomas, e as condições econômicas dos moradores que se revelam no conjunto da casa. Estas informações, que podem ser acrescidas em caso do guia conhecer a família, integram o canto em forma de agradecimentos e pedidos ao Divino Espírito Santo ou de comando para que o alferes passe a bandeira para o dono da casa. A bandeira é levada então para cada aposento, de forma que o Divino benza toda a residência. Através deste canto os foliões pedem também uma contribuição ao caixa da folia, uma "esmola" para o Divino e, se houver intimidade com a família, pedem até mesmo agrados como lanches e cachaça. Esse momento dura de quinze a trinta minutos e, quando terminado, é oferecido ao grupo um café e um lanche. Crê-se que o café ajuda a limpar as cordas vocais, órgãos tão importantes aos cantores, utilizados incansavelmente por tantos dias. O agrado pode ser seguido do pedido pela catira e, neste caso, não importa o cansaço, deverá ser atendido. O pequeno foco de festa atrai vizinhos e amigos, mas a visita deve ser breve, pois a cidade já não é mais tão pequena, e o giro continua. Deveras, a maioria das casas não recebe a bandeira, conforme relato dos foliões, seja pelo fato de que o giro se realiza durante o dia, e assim muitas casas estão vazias nos dias úteis, ou porque já existe uma grande população praticante de outras religiões, ou mesmo porque algumas pessoas, moradores mais recentes que cresceram afastados da prática, podem considerar a folia um evento desinteressante, obsoleto, ou até desconhecido. E, destarte, os foliões se queixam do pouco envolvimento dos cidadãos, muito diferente do passado, segundo acusam, quando era raro uma casa não pedir pela visita. Ainda assim, quando o tempo do giro se esgota e é chegada a hora da próxima etapa da folia, o pouso, é comum o grupo não poder atender aos pedidos, prometendo muitas vezes voltar na casa no dia seguinte.

O pouso é um dos palcos dos principais rituais e festejos da folia. No final de tarde e início da noite o grupo se aproxima da casa tocando a caixa, de modo que os moradores, apercebidos de sua chegada, vão esperá-los no arco (adornado com caules de cana-de-açúcar e folhas de bananeira), que confeccionaram e depositaram na entrada da residência. Logo, os foliões se posicionam contra o arco, bandeira e caixa na frente, os cantores ao seu lado, e os demais integrantes atrás. Iniciam a cantoria de chegada, já exposta, com pequenas diferenças na estrutura poética, pois agora devem pedir licença para que o Divino "durma" naquela casa. O arco acrescenta novas estruturas (a forma e com que material

está adornado) e comandos (retirada do arco; depósito do arco sobre o altar). As figuras 13 e 14 ilustram o arco e o altar do pouso.

Figuras 13 e 14 - A folia com o arco na entrada e o altar do pouso recebendo o arco.



Fonte: Acervo do pesquisador

A chegada nos pousos, que costuma ser longa, aproximando-se de três horas, é realizada em três partes da casa, no arco, na porta e no altar, todas sempre com muita reverência. A casa já está cheia quando os foliões chegam. Familiares e amigos ajudam nos preparos do banquete. Aqueles que oferecem almoço ou pouso para a folia são chamados festeiros, pois são eles quem fomentam a festa com aquilo que lhe é mais caro, comida e um lugar para o sagrado, materializado tanto na bandeira quanto nos foliões, nos seus instrumentos, que são cuidadosamente colocados no altar depois da cantoria, e na sua música, ouvida com muita atenção. O pouso está sempre muito enfeitado, não importa o nível socioeconômico dos moradores. Ricos ou pobres, as casas estão repletas de bandeiras, fitas, laços e imagens sagradas, marcados pela tonalidade vermelha. Em geral o festeiro recebe doações de alimentos, como foi o caso da senhora que foi mencionada no início desse item, pessoa humilde que ganhou uma vaca como ajuda para o cumprimento da sua promessa de oferecer um almoço. A ajuda vem de todos os lados, para os enfeites, para a limpeza, preparo da comida e até para orientações aos menos experientes, pois cada detalhe é fundamental para o sucesso dos rituais. Quando a chegada se encerra, todos se preparam para o jantar, e logo os foliões são convidados para sentar-se à mesa (o que não farão caso o convite não seja devidamente feito). Em poucos instantes as panelas são colocadas na mesa especial dos foliões e, assim como no almoço, oram, agradecem à hospitalidade e invocam graças do Divino. Cantam o *Bendito de Mesa*. As filas do jantar dos convidados nos pousos, que comem

em lugares separados, geralmente espalhados pelas dependências da casa, são longas e parecem jamais terminarem, pois todos podem comer o quanto quiserem. Nunca falta comida. É melhor sobrar do que faltar, dizem com severidade. A fartura é mais que uma tradição - é uma regra, um elemento importante do ritual de interação do homem comum com o mundo, o que remete às reflexões de Bakhtin (2013) já mencionadas no primeiro capítulo. A comezaina é sonorizada pela conversa alta, pelas risadas e brincadeiras, pelos talheres, pratos, copos e panelas em movimento. Muita gente que não se via há muito tempo coloca a conversa em dia. Laços são feitos ou atualizados. Celebra-se a alteridade, e este rito demanda alegria, pois naquele tempo festivo, sob proteção do Divino, os males do mundo não conseguem penetrar. É hora de rir e se fartar, pois, como afirma Bakhtin, é comendo o alimento que o homem efetiva sua vitória às durezas do mundo.

As etapas que se seguem ao jantar são as mesmas que acontecem no almoço. Realizam-se as cantorias da mesa, o lundu e a catira. Como o evento é noturno, as casas estão mais cheias, logo a festança é maior. A depender da animação dos moradores e convidados, a folia pode até converter-se num arrasta-pé comandado pelo sanfoneiro, regrado à música caipira dançante. Estes bailes, no entanto, são raros e, em geral, curtos, uma vez que a vida moderna não permite, por lei ou disposição dos envolvidos, que se faça festa noite adentro nos dias úteis. Na memória dos foliões, eram muito mais comuns no passado e só acabavam quando o sol nascia. Não foram encontrados fotos ou documentos que confirmem estes relatos, mas, com base nas pesquisas levantadas no primeiro capítulo, como os bailes das festas do Divino no Campo de Santana no Rio de Janeiro, e os bailes das festas do Divino no Vale do Guaporé em Rondônia, a ideia de uma festa espontânea em Niquelândia, que sucede os eventos principais da noite, é perfeitamente plausível. Isso tendo-se em vista também um passado onde as responsabilidades cotidianas dos trabalhos agropecuários no campo eram mais maleáveis quanto a horários.

Na manhã do dia seguinte os foliões chegam para fazer a despedida do pouso. Antes disso, os moradores oferecem um farto café da manhã, regrado a café, leite, suco, pão de queijo, e bolos caseiros de fubá e de mandioca. Encerrado, foliões, moradores e convidados interessados se acomodam na sala de estar, onde o altar está posto com a bandeira, e iniciam o *Canto de Despedida*. Este canto possui estrutura musical distinta da chegada, uma balada lenta, mais solene, beirando a melancolia de uma verdadeira despedida. O canto também é improvisado. Despede-se dos moradores, da casa, do altar, do arco e das imagens sagradas dispostas no altar. Agradecem as esmolas e a hospitalidade oferecida ao Divino, que em troca trará prosperidade e bonança por todo o ano. Tão longo quanto a

chegada, esse ritual pode ultrapassar as duas horas de duração. O guia executa comandos para todos se ajoelharem, para o morador devolver a bandeira ao alferes, para se retirarem, etc. A cantoria acaba na entrada da casa, onde antes havia o arco completo. Agora a despedida é informal, apertos de mãos e abraços, com sorrisos alegres e saudosos. O grupo parte para o giro matinal, até chegar a hora do almoço na casa do próximo festeiro.

As etapas descritas se repetem por todos os dias em que a folia irá girar, com exceção da alvorada, que só se realiza na manhã do primeiro dia e na manhã da festa de Pentecostes. Assim, em resumo, o ciclo da folia (após a procissão e missa dos foliões, levantamento dos mastros e alvorada) organiza-se em chegada, esmolação, despedida, refeições, cantorias da mesa, bem como a realização do lundu e catira. O encerramento da folia se dá com a entrega das bandeiras nas igrejas de onde saíram na procissão rumo à missa dos foliões. Quando lá chega, o grupo inicia o *Canto de Entrega*, cuja estrutura musical se difere ligeiramente das chegadas e despedidas, mas mantendo o improviso, que deve relatar toda a trajetória da folia naquele ano. Deve falar sobre os festeiros, as casas, as comidas, os foliões, pedir mais bênçãos ao Divino para cada um deles e agradecer por todas aquelas alcançadas. Há pouca participação popular, contando principalmente com os próprios foliões, e nem por isso menos estimada. Segundo Joaquim Francisco, um dos guias, é um dos cantos mais tocantes, pelo conteúdo do texto (OLIVEIRA, guia de folia, 2015).

A folia encerra-se no mesmo dia em que a novena do Divino Espírito Santo se inicia. A novena é uma sequência diária de nove missas dedicadas a uma divindade católica específica. Costumava ser celebrada nos mesmos dias da folia. Porém, por iniciativa de um pároco novo da paróquia São José, responsável pela festa, foi separada cronologicamente, pois, de acordo com esse pároco, os devotos trocavam as missas pelos pousos. A atitude evidencia os conflitos existentes entre igreja e povo, presentes no bojo das festas católico-populares desde os primeiros séculos de colonização do Brasil, lutas de representações, portanto. Desde o período de romanização da Igreja Católica, várias medidas foram tomadas por parte da igreja na tentativa de cercear ou diminuir as manifestações mais excedentes, como os jogos de azar, bailes e bebidas alcoólicas, como é citado no primeiro capítulo. A separação entre novena e folia em Niquelândia tem como objetivo fortalecer a participação dos fiéis nos rituais que se considera oficiais, e é interessante observar que tanto na igreja quanto nos pousos da folia a participação do povo é grande. De fato, os festeiros, seus amigos e familiares, não podiam participar da missa no dia em que a bandeira pousa em suas casas, e, como giram cinco folias numa cidade pequena, muitas pessoas estão conectadas de alguma forma a mais de um pouso. Os foliões, de outro lado e obviamente, se ocupam da folia todos

os dias, sendo impossibilitados de ir às novenas caso ainda fossem feitas concomitantemente. Além dessa dicotomia, a igreja combate veementemente os excessos de bebidas alcoólicas e os exageros que a festa pode incitar, como possíveis brigas e os namoros às escondidas. A dualidade sacro-profana é, portanto, conflituosa, carregada de lutas de representações que caracterizam a relação da religião oficial com a apropriação da festa pelo povo. As missas da novena, apesar de dedicadas especialmente à festa do Divino, não possuem, em sua estrutura, algo que as diferenciem dos rituais dos variados tempos litúrgicos comuns. Diferente do que acontece em Pirenópolis, não são executadas músicas tradicionais locais, compostas tanto no passado como no presente, por compositores niquelandenses. Até o momento, qualquer repertório deste tipo que possa ter sido composto em Niquelândia está perdido materialmente e na memória do povo. A novena, no entanto, acentua o caráter religioso da festa, pois conta com adesão popular, revelando a importância da igreja como mola da cultura niquelandense, construída desde os tempos de ciclo do ouro.

Prosseguindo o relato da festa do Divino niquelandense, segue a descrição da festa de pentecostes que finaliza a folia, momento em que acontece a segunda Alvorada. Aos poucos a multidão vai aderindo à procissão, à medida que vai passando pelas ruas da cidade. Na casa do juiz da alvorada, devidamente enfeitada, é servido um farto café da manhã, cheio de quitutes típicos como pães de queijo, premonindo o almoço que em breve se realizará. Dentre os devotos camuflam-se autoridades da cidade, como o prefeito e a secretária de cultura. A maioria dos rostos são brancos e de famílias importantes. Muitos já foram imperadores em outras edições. Algumas horas depois, na frente da casa do imperador, organiza-se a saída do cortejo, outra procissão repleta de alegorias. Cada imperador planeja o cortejo de acordo com o seu gosto. De todo modo, assemelha-se a um desfile de carnaval, dividindo-se em diferentes alas temáticas. Em 2015 havia alas do império, das folias, dos dons do Divino Espírito Santo, do globo da paz (representado pela pomba branca), das virgens, dos anjos, dos imperadores perpétuos, das bandas de música, etc. A figura 15 mostra a “ala dos dons”.

Figura 15 - Cortejo da festa do Divino, ala dos dons.



Fonte: Página oficial do prefeito Luiz Teixeira Chavez.
Disponível em: <www.facebook.com/luizteixeirachavez>. Acesso em 28 de jul. 2015.

O cortejo, ilustrado também pela figura 16, é um dos momentos em que a atuação do imperador se torna mais evidente. É sua responsabilidade tanto planejá-lo quanto produzi-lo. Todas as roupas, enfeites, símbolos, faixas, fantasias e alegorias são confeccionadas por ele e seus familiares. Por um ano, sua casa se transforma numa verdadeira oficina, de onde sairão diversas peças artesanais. Assim, o cortejo é também um momento em que o imperador consagra sua posição social através da opulência que o evento apresenta. Neste dia, o casal de imperadores ostenta todos os símbolos de realeza que a festa possui, fantasiados como reis e carregando a exuberante coroa do Divino.

Figura 16 - Imperador Paulo Hélder e representante da imperatriz Ana Matilde, de 2015.



Fonte: Página oficial do prefeito Luiz Teixeira Chavez.
Disponível em: <www.facebook.com/luizteixeirachavez>. Acesso em 28 de jul. 2015.

A foto evidencia representações, portanto. O olhar, o porte e a vestimenta do imperador, que não deixam de evidenciar soberba, representativos também da ciência do que está fazendo e do seu papel importante na sociedade, revelam a circunstância de um homem que transita com o poder instituído na capital (é ligado ao governador de Goiás), e que representa a elite cultural na sociedade niquelandense.

Assim, a festa no dia de Pentecostes ajuda muito a demarcar e reiterar o lugar ocupado pelo imperador. Sua posição é sempre de destaque, dentro e fora da igreja. Sua festa ecoará por muito tempo, a depender da intensidade com que assume seu papel de imperador, e será comparada com as festas passadas e vindouras promovidas por outros homens da elite niquelandense. Ao redor do cortejo, na missa e no almoço, o público das classes populares testemunha a opulência e o poder do imperador. Quando o fim do tempo festivo de inversões dos papéis sociais se aproxima, resta ao povo admirar o brilho de seu líder e desejar o retorno do tempo em que a realidade de desigualdades novamente se inverta. A ligação da figura do imperador com cidadãos da elite de Niquelândia fica evidente quando se observa a lista de nomes para o sorteio do cargo. Dos vinte e nove inscritos em 2016, vinte e oito são de empresários, servidores públicos, fazendeiros, políticos ou colaboradores de alta patente das mineradoras da cidade. A exceção fica apenas com um folião, que é pedreiro. Dessa forma, a festa é o palco para os duelos representacionais, assegurando os lugares sociais ocupados por seus atores, ao mesmo tempo em que carrega em seu bojo o protesto dos desfavorecidos que, no final das contas, satisfazem-se com o descanso do cotidiano oportunizado pela surrealidade do tempo festivo. Os vencedores são aqueles que possuem o poder de representar. Ao comandar a festa, o imperador, que já tem status fora dela, potencializa este poder, penetrando ainda mais fundo no imaginário popular pelo fio da religiosidade, podendo então agir pela manipulação das percepções que o grupo tem de si mesmo. E é por isso que o cargo pode beneficiar a atuação política de seus ocupantes. Alguns políticos, por exemplo, já foram imperadores, como o atual prefeito da cidade, reeleito diversas vezes. Uma situação interessante se configuraria caso um folião fosse sorteado para a função. É certo que a festa se realizaria, uma vez que isso seria possível com o dinheiro arrecadado dos patrocinadores e das doações dos devotos. Seria um momento exponencial de inversão da realidade no tempo festivo, bem como de forte solavanco quando do retorno ao cotidiano. Essa circunstância poderia se constituir em outra rica fonte de dados na observação da festa do Divino de Niquelândia.

Voltando à descrição dos momentos finais da festa, o cortejo sai da casa do imperador e termina na igreja matriz de São José, onde será celebrada a missa do Divino. A

missa, por sua vez, conta com uma multidão, durando horas. Membros do cortejo ocupam lugares próximos ao altar. Novamente, a missa, apesar de especial, não tem mudanças em sua estrutura litúrgica. Não são executadas músicas niquelandenses. Ao final, acontece o sorteio do imperador do próximo ano, sendo coroado desta vez como imperador um fazendeiro. Recebe a coroa das mãos do sacerdote, conforme a tradição, que evidencia o gosto pelas cerimônias reais. Mais representações de poder se colocam nesse ato, portanto. O gesto é carregado de poder simbólico, pois toda a sociedade, alta ou baixa, é atestante, e a imagem que veem é de alguém que acaba de receber um poder real outorgado pela divindade devotada.

Quando esta etapa termina, todos são convidados para o almoço oferecido pelo recém ex-imperador, num último fôlego para afirmar-se frente ao grupo, afinal não é tarefa fácil preparar uma refeição para tanta gente, muito menos depois de horas de missa. A tarefa exige a colaboração de familiares, amigos e qualquer mão amiga disposta à caridade. O cardápio principal de 2015 reúne salada de repolho e tomate, arroz, feijão, farofa de carne desfiada e um gigantesco churrasco feito com carne de dez vacas doadas por devotos. A água e refrigerantes foram patrocinados pela empresa de saneamento local (SANEAGO). De sobremesa, foram preparados doces de leite, mamão, amendoim em pasta, amendoim confeitado, batata-doce comum, marrom glacê, abóbora com coco, pau-de-mamão, geleia, banana e ambrosia, resultantes do projeto "Divinos Sabores", desenvolvido pelo imperador²⁹. Por fim, foi distribuído um licor de leite feito por senhoras ex-moradoras da cidade, hoje residentes em Brasília, que, segundo Paulo Hélder, havia sido servido na década de 1940 na festa do Divino comandada por Teófilo Taveira. O sucesso do licor fizera com que as trinta garrafas encomendadas desaparecessem quase que instantaneamente, forçando Paulo a esconder uma delas, antes que fosse tarde. Uma cena do almoço descrito pode ser observada na figura 17.

²⁹Esse projeto, idealizado e realizado pelo imperador de 2015, Paulo Hélder, ofereceu cursos de confeitaria de doces considerados típicos de festas do Divino em Niquelândia.

Figura 17 - Almoço da festa do Divino no dia de Pentecostes.



Fonte: Página oficial do prefeito Luiz Teixeira Chavez.
Disponível em: <www.facebook.com/luizteixeirachavez>. Acesso em 28 de jul. 2015.

Durante o almoço, foram realizadas apresentações de grupos de música e catira, que mal conseguiam competir com a barulheira de pratos, risadas e conversas acaloradas. O ambiente geral foi marcado pela alegria e satisfação. Constituiu-se um espaço de reencontros, brincadeiras e fraternidade, protegido da austeridade do cotidiano, triturado e vencido como o alimento engolido pelo homem. Ali, no banquete, todos foram considerados iguais, sentaram juntos e partilharam da mesma comida (que parece não ter fim) cidadãos ricos e pobres, brancos e negros, católicos ou não. A inversão da realidade é tão saborosa quanto o alimento e, como ele, logo se esvai, pois este tempo de igualdade só existe durante a festa, e, mesmo aí, não deixa de guardar os devidos distanciamentos que garantem o relevo dos membros da elite.

O almoço acaba, e, com ele, a festa daquele ano. Um império termina para a chegada de outro. Suas imagens, o ritual que dramatiza a inversão comentada, no entanto, permanecerão vivas na memória popular, espectadora dinâmica dessa dramatização comandada pelo imperador e abençoada pelo Divino Espírito Santo. O santo recebeu seus devidos préstimos, legando ao povo o direito a um ano de proteção e graças. As esperanças foram renovadas, mas as agruras da ordem estabelecida e reafirmada nesse ritual continuarão como realidade, fazendo emergir novos pedidos, novas promessas, lembrando aos fiéis que precisam continuar a ter fé naquele que traz os sete dons, que instaura o tempo festivo. Alguns deverão esperar mais um ano para ter a oportunidade de escapar do cotidiano, outros já se preparam para a próxima festa. Em um mês, os primeiros rituais da congada vão começar. Mas como a congada acontece nesse contexto? Lembrando que, em Niquelândia, diferente de

outras realidades comentadas no primeiro capítulo, essa festa é realizada separada da festa do Divino.

2.2.2 As festas de hoje: a Congada

Realizada anualmente em data fixa, dias 25 e 26 de julho, a congada em Niquelândia possui uma sequência de pequenos eventos rituais e ensaios que se iniciam um mês antes dos dias de festa oficial. No dia 24 de junho, dia de São João, acontece a Capina do Largo. Os devotos assistem a missa matinal na igreja de Santa Efigênia (sede da irmandade e da festa), em seguida pegam suas enxadas e vão capinar a vegetação que se acumula durante todo o ano na lateral externa da igreja, o que pode ser observado nas figuras 18 e 19. À frente da multidão de fiéis trabalhadores, um grupo de músicos executa algumas canções da congada, estimulando a labuta dos demais, o que lembra as funções da música de trabalho relacionada ao universo afro-brasileiro.

Figura 18 e 19 - Capina do Largo.



Fonte: Acervo do pesquisador.

Entre a cantoria e a labuta, circula uma garrafa de cachaça. Aqueles sem enxada, sobretudo as mulheres e idosos, se encarregam de depositar o mato cortado num monte. Por acreditarem possuir poderes sagrados, muitas pessoas tocam partes do próprio corpo com o mato. Em caso de dores de cabeça crônicas, encostam o mato na cabeça; já problemas gastrointestinais, tocam o estômago; problemas de coluna, nas costas, e assim por diante. É costume levarem um bocado para casa, onde será utilizado de diversas maneiras, como em chás e tópicos, mantendo, assim, o estoque de ervas por mais um ano. Segundo os congos

mais antigos, como seu Aldo Salvador (LIMA, 2015a), no passado a vegetação crescia no grande espaço aberto ao redor da igreja. Nesta época, a capina durava o dia todo, e as mulheres preparavam um almoço para o grupo. Com a urbanização, a área de chão batido deu lugar a uma praça com pista de *skate*, palmeiras imperiais e estacionamento, a prefeitura manteve intacto apenas o espaço da capina atual, negociando com os congos a continuidade do ritual. Logo, com menos trabalho, a capina termina por volta de meio-dia, quando é servido pela prefeitura um lanche para os presentes. Aparentemente um evento secundário, esse ritual tem importância central para os fiéis, principalmente para os doentes, além de atrair tanto o poder público como movimentos culturais independentes. A Secretaria de Cultura, além de oferecer a refeição, aproveita para promover seus investimentos, trazendo peças de artesanato local para venda. Por sua vez, líderes de movimentos contra o racismo fazem exposições de objetos antigos relacionados à congada e distribuem panfletos de conscientização (ver anexo 2 A), o que mais uma vez aponta para lutas de representações. Ostentando uma fotografia dos congos em dança na frente da igreja, com o título *Igreja e Praça de Santa Efigênia, Nossos Tesouros, Nosso Patrimônio*, o panfleto contém os dizeres:

A Igreja de Santa Efigênia é o **nosso maior tesouro patrimonial negro**, construído a mais de dois séculos e preservado, por isso é obrigação nossa, de todo povo negro e não negro mantê-la de pé, linda e restaurada. A praça Santa Efigênia faz parte do mesmo contexto por isso vamos revitalizá-la, vamos construir nossa história Negra, vamos expandir nosso espaço negro, nossa Congada. Vamos resgatar nosso patrimônio. EU AMO A IGREJA E A PRAÇA SANTA EFIGÊNIA E VOCÊ? (Grifo meu).

O documento, transcrito integralmente, junto ao posicionamento do poder público, revela a consciência destes grupos acerca dos valores históricos e culturais da festa, como bem expõe o uso das palavras "tesouro" e "patrimônio". Manifestam o receio de que este patrimônio se extinga, receio que está nas bases das políticas patrimonialistas brasileiras. Revelam também a apropriação da festa como palco para lutas sociais (a dizer, lutas de representações), tendo em vista a visibilidade que o festejo alcançou desde o século XX frente aos movimentos políticos de valorização da cultura, tradição e patrimônio. Por isso, não é sem sentido a insistência da mensagem no panfleto em asseverar o pertencimento desse evento à igreja e o pertencimento da praça à "história Negra".

É com base nesta visão patrimonialista que, em 1987, a prefeitura de Niquelândia encaminhou à Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, hoje IPHAN) uma proposta para o tombamento da Igreja de Santa Efigênia. O documento, que reúne fotos

da festa da Congada, igrejas e monumentos históricos da cidade, plantas das áreas históricas e assinaturas da população, constrói, com base principalmente nos estudos de Bertran (fonte importante deste trabalho), um breve perfil histórico de Niquelândia e da congada, defendendo a proposta de tombamento com base na relevância histórica da cidade e da tradição relacionada à festa e à igreja de Santa Efigênia. O texto afirma que o pedido de tombamento passa pela necessidade de proteger um importante patrimônio niquelandense, que está em vias de ruir, uma vez que as reformas comunitárias dos congos não estão mais sendo capazes de segurar as estruturas da igreja. Finaliza com um sensível discurso de autenticidade:

A pequena Igreja ou Capela de Santa Efigênia, Santa de origem africana, assemelha-se a tantas outras encontradas no interior do Estado de Goiás e Minas Gerais. Quando nos decidimos a preparar este dossiê solicitando o seu tombamento, procuramos nos basear sobretudo na sua importância histórica. Como sabemos é o último testemunho dos edifícios religiosos da região, incluindo-se aí os antigos arraiais de Traíras e São José do Tocantins, pois que a igreja tombada de Traíras encontra-se atualmente em ruínas e sem possibilidades, a nosso ver, de se reerguer. Por outro lado, Santa Efigênia é talvez a última igreja pertencente a irmandades negras brasileiras que se mantem até os dias de hoje. Todas as obras geridas no edifício até o ano de 1978, foram geridas pela própria irmandade, até que chegaram os frades franciscanos naquele ano. Descobre-se portanto que os negros deixaram traços indelévels com respeito a gostos e tecnologia. (SECRETARIA DE CULTURA, 1987).

Apesar das estratégias de convencimento direcionadas ao órgão federal, que incluem manipulação (ou desconhecimento) de fatos, quando afirma que a igreja de Santa Efigênia é o último edifício religioso antigo da região (a matriz de São José remonta ao mesmo período), o pedido não foi aprovado. Não obstante, legou um importante documento que mostra, dentre outras coisas, que a congada é percebida pelo poder público muito mais como uma manifestação cultural do que por seu aspecto religioso, como uma tradição local que precisa ser preservada, uma vez que remete à história e aos diferentes processos identitários da cidade de Niquelândia. Aos olhos dos cidadãos niquelandenses, pelo menos daqueles que não participam diretamente da congada, a festa do Divino é um evento religioso, e a congada é manifestação folclórica.

A etapa seguinte da festa ocorre no dia 29 de junho, quando os foliões se reúnem para o levantamento do mastro e para a realização do primeiro dos três ensaios gerais, o que foi exemplificado pela figura 20. Saem da casa do capitão do mastro no final da tarde,

levando as bandeiras e o mastro de Santa Efigênia e de Nossa Senhora do Carmo, veneradas no festejo.

Figura 20 - Caminhada para o levantamento do mastro.



Fonte: Acervo do pesquisador.

O grupo é pequeno, pois é segunda-feira, em horário de trabalho. É possível que haja um déficit de congos também devido as funções deste momento não incluírem refeição. Aqueles que aparecem mostram que o seu vestuário é semelhante ao vestuário dos foliões do Divino: camisa de manga comprida, calça, chapéu e botina. O caixeiro vai à frente do time, seguido pelo capitão do mastro (este ano uma mulher, tratada por capitão, quando referida na sua função) e pelas bandeiras. A caixa é um dos instrumentos centrais na congada e, como na festa do Divino, atua como uma voz do sagrado, anunciando os rituais. A casa de onde o grupo saiu se localiza num dos bairros mais pobres da cidade, Colina Park, surgido a poucos anos e ainda sem pavimentação. Além do calor, os congos enfrentam a poeira que os carros levantam, vários congos e devotos moram nesta região. De fato, os três principais bairros em que vivem são de classe média baixa ou inferior (Colina Park, Santa Efigênia e Vila Mutirão), conhecidos pelos altos índices de pobreza e criminalidade, onde também se concentra a maior parte da população afrodescendente. São estas pessoas os principais atores da congada.

Ao chegar à igreja, o grupo inicia os preparativos do mastro e enfeita a sua haste com fitas vermelhas e brancas. A imagem da santa, já adornada pelo capitão, é colocada na ponta. Com muito esforço os congos erguem-no e o encaminham para a igreja, local em que fazem uma pequena oração, sem maiores cerimônias. Logo após dirigem-se para suas casas, com o intuito de esperar a hora do ensaio geral, realizado à noite na casa do capitão do

mastro. Esses festeiros têm um bom trânsito com a igreja, e, por isso, tem liberdade de abri-la sem a presença de um sacerdote. Diferente do que ocorre no levantamento da festa do Divino, não há missa e, quando acontece, é encomendada ao padre, ou seja, tem que ser paga. Ao anoitecer os congos se reúnem novamente na frente da casa do capitão do mastro e o grupo agora é numeroso. Lá dentro espera uma multidão de parentes e amigos do capitão (no ano observado por essa pesquisa era uma mulher), que ajudaram a preparar a comida do festejo. O capitão revela ter aceito o cargo em cumprimento a uma promessa, quando pedira a Santa Efigênia que curasse um câncer de cólon de útero que sofria. Este é um dos inúmeros exemplos de promessas que pululam pela congada. Os congos estão em sua formação completa, os grupos se organizam em duas filas lideradas, de um lado, pelo tamborim (guia), e do outro, pela cuíca. Entre os dois grupos localiza-se a viola, único instrumento harmônico-melódico utilizado na formação, os demais trazem algumas outras cuícas e vários ganzás (reco-recos). Todos fazem música e dançam, e quem não possui instrumento está na fila só para dançar. Iniciam a cantoria do lado de fora da casa, pedindo licença para a dona. As músicas da congada não são improvisadas, foram compostas por congos no passado e transmitidas por via oral, escolhidas de acordo com a necessidade do momento, sendo utilizadas para a chegada na casa, no momento de louvor às santas, de diversão (depois do banquete) e no momento da despedida. O repertório é vasto, e, segundo os relatos colhidos nas entrevistas, muito já se perdeu desse repertório (sobre a música, ver mais detalhes no terceiro capítulo).

À medida que cantam, os participantes da congada vão entrando na casa até chegarem ao terraço, o palco principal, local onde iniciam a dança característica. Essa dança se baseia na sequência dos trajetos que as duas filas fazem no terraço, lideradas pelo tamborim, pela viola e pela cuíca. O capitão do mastro senta-se numa extremidade desse cômodo da casa, e junto dele está o caixeiro, único instrumentista que não participa da dança. Os líderes dos congos conduzem as filas de uma ponta à outra, enquanto tocam, cantam e dançam compassadamente com os pés e com movimentos sutis de cintura. Repetem o processo várias vezes até que o guia finaliza frente ao festeiro, quando se inicia a próxima música. Outras danças incluem a formação de uma roda, para a qual os congos se encaminham aos pares, escolhidos aleatoriamente pelo violeiro. No centro dessa roda dançam por alguns segundos, fazendo volteios e movimentos mais livres que nas demais danças. Cantam por cerca de uma hora, até serem convidados pelo capitão do mastro para a refeição. Neste mesmo dia foram oferecidos aos congos vários bolos e doces, carregados por todos os lados em enormes bacias. Como se espera de uma festa religioso-popular, a fartura de comida

é regra, junto à sonorização das conversas altas e das risadas. Depois do banquete, se organizaram novamente no terraço para mais uma longa performance, dessa vez com a entrada das músicas para divertimento. Finalizaram com músicas de despedida, que executaram até se retirarem dos aposentos do anfitrião. Lá fora, despediram-se até o próximo encontro, que acontecerá no segundo ensaio geral, cerca de duas semanas à frente.

O segundo ensaio não necessita de maiores detalhes. Em tudo se assemelha ao primeiro, exceto que o anfitrião pode ser qualquer pessoa que se disponha a ceder sua casa e a refeição. O terceiro e último ensaio, no entanto, possui suas peculiaridades. Realizado dois dias antes dos festejos principais, no dia 23 de julho, os congos deverão visitar a casa de todos os festeiros do ano, num tempo relativamente curto para a empreitada. Os festeiros são as figuras centrais do reinado, em sua maioria promesseiros, que deverão receber os congos em suas casas nos dias 25 e 26, oferecendo-lhes uma refeição. São homenageados na festa, carregando títulos de nobreza, num total de cinco para cada santa. Os títulos utilizados são: imperatriz, príncipe, princesa, juiz e juíza para Santa Efigênia e imperador, príncipe, princesa, juiz e juíza para Nossa Senhora do Carmo. Neste terceiro ensaio geral, a ordem das visitas é combinada com antecedência, estando o último festeiro encarregado de dar um jantar. Entretanto, há comida em todas as visitas. Assim, entre o anoitecer até cerca de meia-noite, o grupo chega a comer dez vezes. A comida pode parecer excessiva, mas o gasto calórico dos congos é alto, pois dançam entre trinta minutos e uma hora em cada casa, além dos longos percursos que fazem a pé de uma casa à outra. Com fome ou não, recusar comida oferecida pelo festeiro é um ato de mau tom, assim como o é por parte do festeiro caso não a ofereça, circunstância que interfere na felicidade de uma gente que, fora desse tempo festivo, desconhece a fartura. A sequência de música e dança segue a mesma lógica já comentada no primeiro ensaio. No início da madrugada, quando a última visita chega ao fim, os congos estão exauridos, e não terão tempo suficiente para se recuperar, pois em breve deverão se apresentar para a festa propriamente dita. O ensaio geral na casa de um dos festeiros está exemplificado na figura 21.

Figura 21 - Ensaio Geral na casa de um festeiro.



Fonte: Acervo do pesquisador.

Os ensaios promovem a prática musical, a dança e os demais elementos estruturantes dos rituais que configuram os festejos principais. Permitem que o grupo "relembre" os detalhes da congada, além de oportunizar o aprendizado dos mais jovens. Entretanto, os ensaios são muito mais que isso. Já estão carregados de funções rituais, sentidos e significados centrais para a construção simbólica do festejo, pois cada música, cada movimento da dança, deve acontecer junto à crença de que suas ações geram impacto na realidade, o que não deixa de implicar também em “festas dentro da festa”, se Priore (2000) for lembrada.

Assim, de um lado, as divindades recebem a devoção materializada nas promessas sendo pagas e nas homenagens que o canto oficializa, de outro lado, o tempo festivo se instaura na abundância de comida, nas performances que celebram a diversão, no riso constante, na cooperação e fraternidade, pois os congos, acima de tudo, são membros da irmandade, são "irmãos" em Santa Efigênia em busca de uma vida melhor. É provável que estas sensibilidades sejam muito mais a floradas justamente nos ensaios, que, por serem entendidos na superficialidade que o significado da palavra sugere, são ignorados pelo poder público, pela mídia, pelos curiosos e pelos movimentos sociais. Nos ensaios, os congos compartilham o espaço apenas entre os seus, ritualizam os seus símbolos com aqueles que realmente compreendem seus significados, estão livres para viver sua experiência com o sagrado sem expectativas e pressões de um mundo exterior que, muitas vezes, reduz sua religiosidade a folclore, a uma manifestação cristalizada pela tradição niquelandense. Por três dias, estão livres da necessidade de negociação com esse mundo de "forasteiros". O dia 25 de

julho, o dia esperado, finalmente chega, se colocando como o primeiro dia da festa. Neste e no dia seguinte, os congos usam sua vestimenta tradicional, o que pode ser conferido na figura 22: calça, camisa, paletó, gravata e saiote brancos, anágua vermelha enfeitada com fitas coloridas e desenhadas, botina preta, penacho de penas de ema com adereços coloridos feitos à mão e longas fitas presas escorrendo pelas costas.

Figura 22 - Congo uniformizado.



Fonte: Acervo do pesquisador.

A maior parte da indumentária atualmente é doada por patrocínio via prefeitura, mineradoras e comerciantes locais. Quando, por quaisquer motivos, perdem algum dos itens, que não são renovados anualmente, não conseguem repor com o próprio dinheiro. Apesar dos pesares, os congos conhecem bem e querem estar com o uniforme correto. A peça mais valiosa, e de maior estima dos integrantes, é o penacho, um resíduo que remete à interação com os índios Avá-Canoeiros, Pelo menos segundo o imaginário do grupo. Como as penas são extraídas de emas, não podem ser compradas pelos patrocinadores, visto que seu comércio é proibido, e isso traz um problema, fazendo surgir uma situação que os deixa com duas alternativas: ou comprem as penas ou saem à caça. As duas alternativas são igualmente dispendiosas. Nesse mercado negro, cada pena custa cerca de R\$ 50,00. E se quiserem caçar, passarão por dificuldades para encontrar o animal e pegá-lo, além de correrem o risco legal pela caça proibida. De todo modo, o mais comum são penachos antigos, passados de pai para

filho, o que agrega valor sentimental ao objeto, legando um dos conhecimentos mais valiosos que um congo possui: a arte de manter seu penacho conservado. Quanto mais antigo e bonito, mais imponente e admirado. Os penachos são tão importantes que existe a crença de que, se o congo deixá-lo cair, morrerá dentro em breve. Durante toda a festa, só retiram os penachos para comer, depositando-os com cuidado num único lugar, sobre o qual mantém intensa vigilância.

Em 2015, por sorte, os dias de festa caíram justamente no sábado e domingo, o que facilitou a presença dos integrantes que trabalham nos dias úteis. Numerosos, os congos dividiram-se em dois grupos para buscar os festeiros em suas casas. Não havia ordem específica, o mais importante era uma logística que diminuísse as andanças da turma. Depois de buscarem os festeiros, se encontraram na casa de um dos irmãos, situada no bairro Soares, nas proximidades da rodoviária da cidade. De lá saiu o reinado, o cortejo composto pelos festeiros e pelos congos, liderados pela zabumba (bumbo) e pela caixa, conforme exemplificado na figura 23. Atrás deles a formação normal dos congos, em duas filas, trazendo o violeiro no centro. Os festeiros, protegidos entre as duas filas, vestem-se a caráter, bem apresentáveis, portando símbolos de acordo com seu cargo. O imperador e a imperatriz carregam bastões nas mãos e coroas nas cabeças, enquanto a princesa traz uma almofada com uma flor. Além disso, contam com mordomos que lhes seguram guarda-chuvas, protegendo-os dos raios solares. Apesar dos festeiros não terem funções de liderança dos festejos e dos rituais da congada, são tratados com verdadeira dignidade, fazendo jus aos títulos que carregam.

Figura 23 - Reinado da Congada.



Fonte: Acervo do pesquisador.

Os congos revelam que a sua formação visa a proteção dos nobres festeiros, considerando-se guardas no exato sentido militar que o termo sugere. Reflexões sobre essa circunstância trouxeram uma pergunta: a formação do cortejo no reinado poderia remeter a uma possível necessidade real de proteção contra ataques de qualquer espécie, talvez de membros da sociedade, intolerantes às práticas religiosas dos escravos? Não seria de se espantar caso o fosse. A depender da animosidade com que alguns indivíduos tratam os congos atualmente, multiplicada num passado de total exclusão social do escravo, a resposta poderia ser positiva. Mas, por hora, a pergunta permanecerá sem resposta. O caixeiro, bem como os festeiros, não se veste com o uniforme dos congos. Nenhum entrevistado soube explicar a razão deste costume, curioso demais para passar despercebido. Durante as etapas da congada, pode-se notar que o caixeiro permanece sempre a certa distância do terno dos congos. Não dança e nem canta. É provável que, por isso, seja considerado um tipo de membro exterior, logo, não usa uniforme.

Continuando a narrativa da congada, o reinado caminha em direção à igreja de Santa Efigênia, percorrendo um trajeto de cerca de um quilômetro e meio. Nesse ínterim, a caixa e a zabumba tocam constantemente. Quando o grupo chega na praça Silva Júnior, no centro da cidade e metade de sua rota, inicia a cantoria sem dança. Como o primeiro dia de festa é dedicado à Santa Efigênia, canta músicas que falam desta divindade até chegar à igreja. Lá os espera uma multidão de devotos, acomodados nas sombras das árvores e na tenda montada para a celebração da missa. Posiciona-se no espaço aberto frente à entrada da igreja (com exceção da zabumba e da caixa, estes afastados), formando uma grande roda. Os festeiros mantêm-se em fila na porta da igreja, conforme ilustrado pela figura 24. Os congos então começam a cantar *Benedito Inzanga Zanga*, fechando a roda, de tempos em tempos, a cada casal de festeiros, numa espécie de benzedura. Ao passarem pelo último casal, os festeiros entram na igreja e de lá vão ocupar seus lugares nos bancos da frente para assistirem a missa que se iniciará. Enquanto isso, o terno continua a mesma canção, iniciando a dança em duas filas, como descritas no primeiro ensaio. Logo terminam e vão ocupar seus lugares reservados na tenda, atrás dos festeiros.

Figura 24 - Congos dançam na frente da Igreja de Santa Efigênia, 2014.



Fonte: Página oficial do prefeito Luiz Teixeira Chavez.
Disponível em: <www.facebook.com/luizteixeirachavez>. Acesso em 28 de jul. 2015.

No altar estão depositadas as imagens de Santa Efigênia e Nossa Senhora do Carmo. Em alguns lugares do Brasil os congos cantam ou dançam dentro da igreja. Em Niquelândia isso não acontece, mas a celebração possui alguns momentos de interação com os congos, como prestação de homenagens a figuras idosas da irmandade, entrega de flores para os festeiros, dentre outros. Há inclusive uma preocupação em conscientizar os fiéis da "riqueza histórica" da congada. Em determinado momento, a imperatriz sobe ao altar para convidar os devotos para o almoço a ser realizado em sua casa. Assim, apesar da missa não possuir uma estrutura litúrgica que se difere do cotidiano, estes detalhes tornam a celebração, de algum modo, especial, ao ceder seu espaço e dar voz aos congos. Isto certamente não aconteceu sem que antes houvesse lutas de representações. Com efeito, os conflitos entre o povo e a igreja continuam a existir. Nesta missa, por exemplo, diversos congos permanecem do lado de fora da tenda, andando, conversando, comendo, e, em alguns casos, bebendo. Ciente disso, o ministro, lá do altar, chama a atenção dos dispersos, e reitera qual a conduta de um congo respeitável. Ao final da celebração os congos direcionam-se novamente para a entrada da igreja. Neste momento, cantam e dançam diversas músicas, de teor religioso e profano, rodeados por uma plateia constituída pelos devotos que estavam na missa e por turistas, por membros da imprensa local e curiosos em geral. É um dos momentos em que os congos são mais expostos e, na expectativa de ganharem visibilidade e, por conseguinte, mais apoio financeiro, todos os membros se apresentam com seriedade e vigor.

Terminado o espetáculo, os congos preparam o cortejo em direção à casa da imperatriz, onde será realizado o almoço. É o primeiro evento de uma série de entregas de festeiros às suas respectivas casas por todo o dia. Ao chegar perto de sua casa, o festeiro é entregue com a pompa que pressupõe seu título nobre, e os congos o fazem com música e dança que começam ainda na rua, nas proximidades da residência. Nesta primeira entrega, todos os festeiros participam do almoço, mas nas nove seguintes não há refeição na sequência do ato da entrega. Nos demais casos, os congos deixam o festeiro em sua residência cantando e dançando, e partem diretamente para a entrega dos próximos, que esperam sua vez pacientemente junto ao grupo. Quando a entrega acaba, retornam às casas dos festeiros do dia para homenageá-los, e só aí serão agraciados com novas refeições, que seguem sequências rituais semelhantes às realizadas no almoço. O grupo executa diversas músicas, sobretudo aquelas que homenageiam o festeiro e o santo do dia, e então se reúne numa mesa de refeição separada para ele, como acontece na festa do Divino, o que pode ser observado na figura 25. A diferença é que, na congada, há refeições de toda espécie, desde lanches até o jantar, enquanto naquela há, no máximo, três. Após a refeição, os congos cantam uma música de agradecimento ao festeiro, seguida por uma longa performance de várias outras músicas de teor profano, agora voltadas mais ao divertimento. Uma canção de adeus finaliza o ritual.

Figura 25 - Almoço na casa da Imperatriz de Santa Efigênia



Fonte: Acervo do pesquisador.

Esta estrutura ritual/performativa da passagem dos congos pelas casas dos festeiros se repete durante todo o dia, variando somente em duração quando da passagem pelo grupo por casas de devotos e promesseiros que não fazem parte da lista de festeiros. Mas até mesmo nestas ocasiões, mais informais, há uma refeição. Ninguém come tanto quanto um congo nos dois dias da congada, mas ninguém gasta tanta energia quanto eles. São horas de danças e cantorias, começadas desde muito cedo e terminadas no início da madrugada do dia seguinte, exigindo grande esforço. Não há uma ordem específica para a entrega dos festeiros posteriores à imperatriz (ou o imperador no dia seguinte), e assim o grupo decide pela melhor logística, que possa economizar a caminhada. É com esse mesmo intuito que se divide em dois, para terminar a entrega com menos esforço e em menor tempo hábil. Seu Deusinho, um dos membros mais antigos dos congos, comenta a influência do aumento do tamanho da cidade na festa:

E a cidade era mais pequena também. Hoje nós anda mais. Leva o tempo mais de andar do que dançar. É muito longe as casa. Então a cidade era pequenininha. Então nós dançava muito pros festeiro, eles ficava satisfeito. Nós cansava menos. Hoje nós cansa mais de andar. (LIMA, 2015b).

O desgaste dos congos é mesmo notável, fazendo necessária cada caloria adquirida nas numerosas refeições que fazem durante os dois dias. O longo tempo gasto caminhando impede que o grupo dance em um número maior de casas de devotos, algo que, de acordo com eles, não era problema no passado. O desgaste também se evidencia nas roupas dos congos. No final da festas as barras das calças estão se rasgando e as solas das botinas se desprendendo, isso quando eles suportam calçá-las até o fim. Penitências que a religiosidade da festa exige.

No dia seguinte, dedicado à Nossa Senhora do Rosário, a festa basicamente se repete, com a única diferença referente ao almoço, desta vez sob responsabilidade do imperador. A referência à Santa Efigênia nas canções, por seu turno, é substituída pela santa do dia, chamada então, muitas vezes, de Senhora do Carmo, para equiparar-se à outra em número de sílabas. De fato, a presença de Nossa Senhora do Carmo parece estranha, uma vez que, em qualquer congada no Brasil, o santo homenageado possui alguma ligação direta com negros/escravos, como é o caso de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Dessa maneira, é possível pressupor que a entrada de Nossa Senhora do Carmo na congada niquelandense seja uma iniciativa tardia da igreja católica, pois, sendo uma santa branca cuja devoção é muito popular em Portugal, viria contrastar à rainha etíope Efigênia. São dois os dados que

reiteram esta afirmação. Em primeiro lugar, com base na historiografia levantada na primeira parte deste capítulo, não há qualquer referência à Nossa Senhora do Carmo nas observações feitas por Pohl em 1819, sendo a festa comandada pela irmandade de Santa Efigênia e dedicada a esta mesma santa. Em segundo, no discurso dos entrevistados e até mesmo nas conversas informais durante a congada, há uma clara predominância da devoção à santa negra, a quem são destinadas, inclusive, todas as promessas, como é o caso de Antonia D'Abadia, ex-conga e hoje promotora da festa, que conta:

A minha mãe sempre foi... minha família, tanto do lado da minha mãe como do meu pai, sempre foram muito devotos de Santa Efigênia. E a minha mãe estava grávida, e a minha gravidez foi muito difícil. E minha mãe fez promessa pra Santa Efigênia que quando eu nascesse, eu ia dançar doze anos Congo. No primeiro ano, em julho, eu ia tá com seis meses, eu já ia vestida de Congo. Eu dancei doze anos, e desde então, na minha gestação até agora, eu nunca fiquei fora da festa de Santa Efigênia. (MACHADO, 2015a).

Assim, é no discurso que reitera o valor cultural da congada que emerge Santa Efigênia como representação desse valor, como revela seu Valdivino, outro congo que se envolveu na festa por promessa:

A cultura raiz em Niquelândia hoje chama-se Santa Efigênia. Existe a folia do Divino Espírito Santo, existe. Mas antes veio Santa Efigênia. Significa como a festa de Muquém, Nossa Senhora D'Abadia. Então seria as duas tradições mais antigas que existe de Niquelândia, pelo meu conhecimento, Santa Efigênia e Nossa Senhora D'Abadia. O Espírito Santo é o nosso, assim, nós não vamos dizer nosso pai, mas essa folia já veio depois de Santa Efigênia. Porque, por mais de, vamos dizer, três séculos que existe a congada e existe Santa Efigênia. Então eu acho que a cultura, hoje, a cultura viva de Niquelândia chama-se a congada. (PIMENTEL, 2015).

Para eles, portanto, uma das distinções essenciais entre a congada e a festa do Divino é sua relevância histórica. Trata-se de uma festa e de uma santa ligadas à "raiz" cultural, tão ou mais antiga quanto a própria cidade. A fala de seu Valdivino aponta também para a relação da congada com a festa do Divino, considerada importante, mas em menor grau, uma vez que a congada é mais antiga, é a cultura viva. Entretanto, esta não é a única instância em que a relação entre as duas festas revela lutas de representações. Estas operam principalmente a níveis de classe e de raça, fundamentadas na percepção histórica que os grupos tem de si mesmo e de sua existência na atual sociedade niquelandense. É sobre essa intrincada trama de lutas de representações que a próxima seção tratará.

2.3 Lutas de representações nas festas em Niquelândia

Nas páginas anteriores, através de uma descrição densa fundamentada em Geertz (1989), foram traçadas algumas séries de eventos e rituais que compõem a festa do Divino e a congada realizadas anualmente em Niquelândia, que revelaram diversas características contextuais ligadas à sua construção enquanto gênero discursivo, bem como outras características peculiares, sentidos e significados relacionados de forma peculiar àquele contexto. De todo modo, desde os relatos de Pohl (1976) que estas festas se desenvolveram numa relação muito próxima (e nem por isso pacífica), que reverbera ainda nas práticas atuais, inclusive na música, como será abordado no capítulo seguinte. Um dos pontos que apresenta mais nitidamente esse diálogo é a presença do casal de imperadores nas duas festas. A figura nobre é uma tradição portuguesa da festa do Divino, trazida ao Brasil colônia, e que se popularizou num contexto já acostumado à exploração e à distinção de uma elite dominante contra o resto da população. No entanto, a congada, que geralmente faz menção a reis, em Niquelândia apropria-se da denominação usual da outra festa. O primeiro a fazer essa observação foi o próprio Pohl, quando afirma que os negros "fazem tudo o que podem para abrilhantarem a festa e superarem os brancos em suas iniciativas semelhantes" (POHL, 1976, p. 203). Desta forma, pode-se assumir que, na busca por equivalente distinção que possuía o imperador na festa do Divino, conferindo maior pompa à congada, os negros tomaram de empréstimo o título nobre, resignificando-o.

Nesse sentido, o imperador da festa de origem nobre portuguesa, para além do próprio poder dado pelo sagrado, portador escolhido da coroa e dono da festa, representa o homem branco e rico, revelando as esferas de raça e classe que perpassam toda a dinâmica da construção da identidade brasileira. Nesse contexto, é também Pohl quem percebe a predominância do negro na congada em 1819, quando comenta que:

Os negros são grandes apreciadores desta festa, em que se exibem com grande ostentação, e não se poderia ferir e ofender mais esta população do que não lhes permitindo essa comemoração, que a tantos respeitos lhes recorda a pátria. (Ibid., p. 205).

A dinâmica que acontece entre estes dois polos, a distinção simbólica do imperador, são elementos que ainda marcam forte presença nas festas de Niquelândia na atualidade. Quando perguntado sobre a relação entre as duas festividades, o padre Nazareno, líder espiritual da Paróquia São José, revelou que

a festa de Santa Efigênia, a congada, ela expressa muito a realidade dos afrodescendentes que aqui estiveram em período, vamos dizer assim, no bairro de Santa Efigênia, que deu origem, né? A própria Santa Efigênia, de tradição africana e tudo. E, como a gente pode dizer, não é que há uma acepção de classes, nessa questão, desses dois eventos, mas a gente percebe que a festa de Santa Efigênia focaliza mais os pobres. E, para aqueles que muitas vezes entenderem palavra império, coroa. E, de fato, assim, a festa do Divino ela é oriunda de Portugal. Então tem a questão dos gastos do cortejo. Um pouco imperial que mostra, né? O imperador e a imperatriz são embaixadores do Divino Espírito Santo. Então é um título de ascensão. A pessoa que leva Jesus, qualquer um de nós podemos levar, mas quem se tornou embaixador, embaixatriz, numa missão como levar a mensagem de Deus, acaba um pouquinho, mostrando um pouco dessa dimensão do tempo do império, da realeza, né? Então aí as pessoas falam assim: "Mas, ah, o imperador tem que ter dinheiro pra fazer a festa". Tem gente que nem põe o nome por medo de ter que bancar a festa. Mas a verdade é que a festa do Divino, como a congada, sempre tem a participação popular. Todos ajudam. Mas o que eu posso perceber é assim, que o público que participa da festa de Santa Efigênia não é... não é que não seja o mesmo. Até porque se trata de uma paróquia, a gente fomenta que é evento paroquial, então todos estão convidados. Não é que a igreja seleciona: "vocês são só lá da festa do Divino, e vocês são aqui". Mas o próprio povo revela isto, né? Aquelas pessoas que vão lá pra capina de Santa Efigênia, que acontece no dia 24 de junho, dia de São João, é um povo que faz uma lembrança dos escravos, tirando o mato, trabalhando a lavoura. A festa do Divino não tem esse tipo de evento. Não há esse evento. Mas a festa do Divino tem essa realidade, por exemplo, que o promesseiro, rico ou pobre, ele serve o almoço. E é muito bonito quando uma família é pobre e todo o cortejo vai àquela casa levar o Divino. Então, se a gente for falar: "ah, é uma festa de rico ou de pobre?" Não, não é bem assim, mas as pessoas se misturam. Mas o foco que eu vejo na congada é que tem muitos irmão hoje, pessoas que envolvem-se na festa, que vem de classes mais baixas, né? Porque lembram como foram suas origens, seus sofrimentos, suas dores. E, não dizendo que a festa do Divino selecione classes e destaca pessoas, mas ela acontece assim, dentro desse espírito de realeza. De uma festa com um pouco mais de esplendor, né, de esplendor. (SANTOS, 2015)

A longa citação se justifica pela sua riqueza de informações. Em primeiro lugar, até mesmo no discurso de um representante da igreja prevalece a figura de Santa Efigênia como a padroeira da congada, com base no grande cultivo da santa nas práticas dos devotos. Em segundo, que a festa do Divino, apesar de misturar pessoas de diferentes dimensões culturais, tem uma origem que remete à nobreza portuguesa, sendo o casal de imperadores a representação máxima da distinção através de uma opulência ligada a um passado de realeza. Distinção tão subliminarmente revelada, a ponto de, no imaginário popular, não haver a possibilidade de um pobre tornar-se imperador. Como foi visto, e como diz o padre, nem tudo na festa do Divino é opulência, mas o seu centro tem um poder simbólico bastante acentuado ligado a essa realidade, que se difere das diversas festas que acontecem ao seu redor, em que é

mais natural os pobres serem festeiros e líderes de folia, numa circunstância que fortalece a distância e a imagem do imperador para o homem comum. Esse núcleo de poder na festa do Divino, as relações de classes e raças implicadas nesta festa na sua relação com a congada, é também percebido pelos congos. Na verdade, a maior parte dos relatos colhidos nas entrevistas realizadas em 2015, que faz reflexões nesse sentido, veio dos próprios congos, dentre eles seu João Santana. Segundo ele, a diferença entre as duas festas reside justamente nas categorias de classe e raça. Para ele:

Tem uma diferença pelo seguinte. Tem uma diferença porque a festa do Divino, ela mais o congo ela é uma festa mais ou menos igual de idade. Só que a festa do congo, ela é uma festa assim. Hoje a gente... diz que num pode falar preto, mas tem que falar, que a gente é preto. Ela é festa de preto, só que ela é uma festa de gente humilde. Assim, não tô ofendendo ninguém. Eu tô falando a verdade. Ela é uma festa de pobre porque ela quase não entra gente rico na irmandade. Que a festa do Divino, ela é uma festa alumiada. Quer dizer que é alumiada de sorte. E a nossa não. A nossa a sorte quem faz é nós. Nós olha lá e fala assim, fulano de tal, se tem condição de fazer a festa ele gosta, ele é o imperador. A imperatriz até que tá entrando mais é por promessa. Quer dizer, às vezes você chega e fala assim: "ó, eu quero ser o imperador", mas você é humilde, porque não tem ninguém pobre, tem humilde. "Ah, mas o Felipe é pobre". Então nós fala assim: "não, ele é pobre, mas ele tem a promessa pra fazer, ele vai fazer". Então a diferença do Divino é só essa. [...] Sempre quando cai o imperador ele... A festa do Divino quando cai o imperador lá ele no mínimo pra ele não ganhar nada cê vai mexer lá, cê vai ficar sabendo. Quando ele não ganha nada, ele ganha sete vacas. E nós não. [...] E outra coisa. O nosso congo não tem, ninguém pensa em material, em dinheiro. Nós pensa é em servir os companheiros do congo. (MACHADO, 2015b).

Baseado em sua percepção, a congada é uma festa de negros e pobres, que não conta com o suporte financeiro que a festa do Divino tem, seja por iniciativa do poder público ou de devotos em maiores condições financeiras. Para seu Valdivino, essa relação também é explicada espiritualmente, graças à devoção dos congos à Santa Efigênia. Segundo ele:

Existia, eu não sei se era preconceito, porque, eu ontem mesmo estive na casa de um padrinho meu, chama Antonio Sergipano, conversando com um velho antigo dessa congada, ele falou pra mim assim: "ô Valdivino, por que que na época de finado Noé, que era um líder antigo do congo, o congo era tudo preto, tudo negro, não tinha congo branco?". Aí o quê que eu respondi pra ele? Falei: "olha, é porque eu acho que era só o preto que tinha fê de Santa Efigênia". Por Santa Efigênia ser uma negra, então eu acho que o preto confiava no negro. E outra coisa, os líder não aceitava o branco. Branco era Divino Espírito Santo. É. E o preto de Santa Efigênia. (PIMENTEL, 2015).

De acordo com seu Valdivino, no passado a congada era bastante restrita a quase exclusivamente homens negros, e que as coisas começaram a mudar graças à sua atuação e à de seu João Santana. No entanto, apesar da abertura, a grande maioria dos congos são negros e mulatos, geralmente ligados entre si em algum grau de parentesco. A congada era e continua a ser palco do homem negro, e por isso o reconhecimento da festa por parte de instituições ligadas a lutas contra o racismo. Esta relação também é acenada pelos foliões do Divino, como revela o guia Carlos de Souza:

Antigamente a congada... que nem eu, ocê, nós não passava. Que essa igreja aqui, quando ela... eu não sei nem que ano ela foi fundada, mas tem muito tempo... a igreja Santa Efigênia foi fundada dois anos após essa igreja aqui. Porque essa igreja aqui [matriz de São José], quando ela foi fundada, ela não... os negro num era muito bem-vindo. Num é que num era bem-vindo, eu acho. Eu acho que era porque eles pensava... eles chegou aqui e viu um bocado de branco com vergonha, deve ter sido assim, né? Aí que eles fez Santa Efigênia. Porque Santa Efigênia não aceitava. A igreja de Santa Efigênia não aceitava pessoa branca. Na festa nem nada não. Era eles que mandava. Hoje não. Hoje tá inté melhor. Hoje tem pessoa aí da minha cor [mulato] que já tá na festa. (FERNANDES, 2015).

Para ele, a igreja matriz, sede da festa do Divino, era uma igreja de brancos, fechada à participação de negros, enquanto os congos se protegiam ao não permitir a entrada de brancos na sua festa. Esta observação, mesmo que fundada numa percepção intuitiva, possui certa correspondência histórica, uma vez que, no passado, a oposição entre negros e brancos na sociedade geral fosse bem mais acentuada. Apesar das divisas serem menos sólidas hoje, a participação de congos nos grupos de folia do Divino é muito maior que o contrário. Seu Valdivino, seu João Santana e seu Aldo Salvador, três figuras importantes e admiradas por seus companheiros na congada, também participam da festa do Divino, em posições coadjuvantes. Participam nas folias, parte da festa que, por sua vez, também são consideradas coadjuvantes do núcleo principal. Ao ser perguntado se atua como músico na cidade, seu João Santana revela que atua somente "na festa. Só na festa do Divino, e só assim, no congo. Do Divino, é porque os caras já me conhecem, eu gosto e canto, ajudo a cantar. Só que lá eu não sou nada. Agora no congo eu e o Valdivino, nós hoje é os dois chefes do congo" (MACHADO, 2015b). Assim, enquanto na congada seu João é um chefe querido e respeitado, homem negro e pobre dotado do conhecimento de suas tradições e memórias, na festa do Divino perde essa distinção. O status oportunizado pelo tempo festivo, pela inversão do cotidiano onde seu João é apenas um mero lavrador, de família humilde, morador da periferia, perde validade no contexto que é exterior à congada, sobretudo naquele que se coloca, nas

instâncias de raça e classe, como um oposto. Dessa maneira, a congada é também o palco que teatraliza a tentativa de um grupo social de buscar o reconhecimento e a distinção experimentados pelos membros da festa do Divino, percebidos pelos congos sobretudo nas figuras do imperador, dos alferes e festeiros. Nesta perspectiva, seu Deusinho, ao comentar sobre as passagens do terno de congos em diversas cidades e eventos culturais do Estado, afirmou que:

Ou, lá fora nós somos recebidos igual rei. Aqui de primeiro nós viajava Jaraguá, Ceres... nós já foi em muitas cidade, muitas, muitas. Goiânia, Brasília, num sei nem quantas vezes. Brasília nós já foi muitas vezes. Aqui em Alto Paraíso, São Jorge, lá em São Domingo. São Jorge todo ano vai. **[Então fora de Niquelândia você acha que tem mais respeito com congada?]** Muito mais. Muito mais respeitada que aqui mesmo. Aqui é só mesmo os festeiro e os mais velho. Mas, por exemplo, a política daqui num respeita, né? Hoje em dia eles ajuda, pinta a igreja e tal, mas eles devia receber os pessoal de fora igual nós somos recebidos lá fora. Que lá fora nós somos recebidos, nós é tratado como gente, às vezes melhor de que aqui. Uma vez cê viaja mais nós pra você ver. (LIMA, 2015b).

Ora, o que causa esse sentimento em seu Deusinho de má recepção dentro de sua própria cidade, que o faz acreditar que ele e seus companheiros da congada não são bem tratados e respeitados como deveriam? É justamente o referencial que tem da festa do Divino. Eles mesmos, como demonstrado nos relatos, observam ser a congada uma festa de negros pobres, percebendo a outra festa, "alumiada", como a festa dos ricos, como a festa opulenta que carrega uma conotação de esplendor que conquista a admiração e respeito dos niquelandenses. No entanto, a congada, tão ou mais antiga, de igual ou superior valor histórico-cultural, caminha aos tropeços nas próprias pernas, experimentando fausto semelhante somente quando o grupo viaja e se apresenta para outros povos. Os congos de Niquelândia estão numa busca constante por ocupar o lugar dos poderosos da festa do Divino, e o mais próximo que chegam dessa festa é sob o manto da congada, tornando-se imperadores e guardiões da memória, tendo cinco ou seis refeições num único dia. Criam, assim, estratégias na tentativa de ocupação do lugar do outro, segundo Certeau (1994)³⁰, ao mesmo tempo que continuam evidenciando circunstâncias que remetem a lutas de representações.

³⁰ De acordo com Certeau (1994), o "homem comum", que não é responsável de forma direta pelas instituições - o lugar do outro - busca sempre ocupar esse lugar através de uma "retórica estilística" que ressignifica o que a ordem estabelecida lhe impõe, mais precisamente, busca ocupar esse lugar através de "táticas criativas" de ocupação do "lugar do outro".

Se de um lado um grupo aproveita a sua inversão da realidade do cotidiano e se esforça na laboriosa tentativa de ocupar o lugar de prestígio que a elite local performatiza no palco da festa do Divino, essa elite busca se afirmar enquanto grupo dominante. E o status que o imperador possui nessa manifestação se evidencia no tratamento que recebe dos devotos e demais participantes da festa, como revela o imperador de 2015, Paulo Hélder, quando observa: "onde eu chegar, não sou eu, é o imperador, né? Onde ele chega é muito bem recebido, é reverenciado, tem música especial pra ele, tem tudo" (MARTINS, 2015). Segundo Helder, o tratamento que recebeu durante a festa estava

sendo uma maravilha. Todos com uma reverência grande, com muita participação, todo mundo desejando participar, se colocando à disposição. Então tenho sido muito bem tratado, acima do que eu merecia. Mas eu colho essas homenagens todas como para o imperador. Não é pra mim pessoalmente. É o imperador. Ano que vem é outro imperador e assim vai. (MARTINS, 2015).

Nas palavras do padre Nazareno, um dos motivos que justificam o relevo que o imperador conquista é sua representatividade enquanto "embaixador" do Divino, divindade que compõe, junto ao Pai e ao Filho, a entidade máxima da devoção católica. Esse poder investido de sacralidade, no entanto, passa a ser potencializado na festa pelo poder terrestre dos homens ricos, políticos, fazendeiros e empresários niquelandenses que, por sua proeminência socioeconômica e institucional, são os únicos capazes de carregar o dispendioso cargo de imperador. Ocupam essa função, portanto, por diversos motivos, inclusive, aquele que favorece a circunstância de reconhecimento social do seu poder e prestígio na sociedade. Assim, com a festa do Divino, estes homens alcançam um duplo poder (sacro e profano) que, unidos, agem massivamente no imaginário popular. O homem comum é sempre um expectador atento ao fato dos homens de posse de sua cidade serem coroados num pomposo espetáculo sob a proteção e bênção divina. Com isso, além de reiterar sua posição social, o imperador tem a oportunidade, estando consciente disso ou não, de ampliar seu poder na sociedade fora da festa, e é aí que o cargo se torna precioso para aqueles que possuem ou almejam possuir posições políticas. E isso é fácil de ser constatado: o atual prefeito, exercendo seu quarto mandato, já foi imperador; o imperador da festa de 2016 foi vereador em Niquelândia diversas vezes e é candidato atual ao cargo de prefeito; vários membros da lista de candidatos a imperadores possuem cargos políticos, como Jesus França, vereador na cidade. Paulo Hélder, por sua vez, apesar de nunca ter exercido atividade política direta, trabalhou com grandes parlamentares goianos, como Marconi Perillo, e foi membro do

movimento peemidebista da década de setenta que alavancou nomes como Paulo Maluf e Ulysses Guimarães. Desse modo, o imperador faz uso da festa e da ampliação da credibilidade e destaque que sua figura alcança nesse papel para fortalecer sua posição na sociedade, o que inclui a instância política, conforme observado, explicitamente ligada a interesses e poderes.

Com base nestes fatos e nos relatos colhidos e cruzados com as observações em campo, é possível afirmar que a relação da congada com a festa do Divino abraça diversas lutas de representações importantes no sentido de definir as dinâmicas sociais que compõem o povo niquelandense. Estas lutas de representações são complexas e construídas historicamente, colocando em conflito opostos que, na verdade, estão sempre muito próximos, pois não existe dominante sem dominado, e as circularidades acontecem de um em direção ao outro. Este jogo revela uma herança de explorações e distinções sociais que se ressignificaram no transcurso do tempo, a partir de diversos encontros, mas que ainda hoje estruturam a trama de relações dos grupos, sobretudo, quando se referem a perspectivas de raças e classes.

Para terminar este capítulo, faço uso das palavras de Paulo Hélder, legítimo intelectual e entusiasta da cultura niquelandense que, ao ser perguntado sobre a relação entre a festa do Divino e a congada, reflete por caminhos semelhantes aos defendidos nesta pesquisa. Segundo ele, as duas festas:

Tem a relação. Tradicionalmente, o que eu já li, o Divino Espírito Santo era a festa da elite, tá certo? A elite branca se via representada, porque até o próprio cargo, império, imperador, vem dessa função, de dar ao branco um destaque. E o negro trabalhou lá a Santa Efigênia, São Benedito e outros santos negros, né? E de uma certa forma também lá tem o rei, tem os reisados, tem todo uns cargos que eles se colocaram lá. E eu acho que isso é fruto dessa sociedade dividida, dessa sociedade cingida aí que nós tivemos durante muitos anos aqui no Brasil, apesar de dizer que nós nunca tivemos racismo, nós temos racismo. Tá dentro do brasileiro, né? E essas duas festas são muito representativas disso. Nem o branco participava lá como líder. Se quisesse participar tinha que se pintar de preto pra participar. Às vezes tinha uma promessa, alguma coisa. E nem o preto participava aqui da festa do Divino Espírito Santo na posição de liderança. Participava como fiel católico, e tal. Então tem uma relação, e ela reflete bem o que era a nossa sociedade. (MARTINS, 2015).

Paulo Hélder, cidadão niquelandense, participe da festa do Divino, deixa claro a sua percepção das lutas de representações nesse contexto, que não podem ser abordadas sem reflexões também sobre o residual. Essas lutas de representações, a importância do residual

no contexto atual da festa do Divino e das congadas niquelandenses, estão presentes, de forma peculiar, na música que integra essas festas? É o que será abordado agora.

CAPÍTULO 3

MÚSICAS E REPRESENTAÇÕES: OS SONS DAS FESTAS EM NIQUELÂNDIA

Este capítulo centraliza a música no processo de estudo da festa do Divino e da congada niquelandense, partindo do princípio de que suas músicas são aqui percebidas como símbolos, observadas na sua capacidade de evidenciar representações, apreendidas como categorias criativas que também revelam a maneira como os grupos dão a perceber sua existência no mundo, bem como, suas lutas de representações. Estas representações estão ligadas às sonoridades musicais em si, suas funções para as danças, festanças e rituais, às hierarquias e atribuições individuais dos foliões e congos, e se efetivam na performance dos músicos nos contextos específicos que foram descritos no capítulo anterior.

A ideia de performance surge num sentido mais amplo, portanto, afinado com o “desempenho musical total” descrito por Seeger (1977), em que as realizações musicais tornam-se plenas de significados quando compreendidas a partir da interação entre atores, música e contexto. Nesta perspectiva, Seeger argumenta que “a maioria dos estudos contextuais da música vem enfocando a influência que o contexto tem sobre a performance, e a busca de influências extramusicais em sua prática”. Desse modo, “a performance musical é tão parte da criação da vida social quanto qualquer outro aspecto da vida, e que a criação e a recriação das relações por meio da cantoria cerimonial criam um contexto social que afeta os demais contextos” (2015, p. 173). Sobre cantoria cerimonial, o autor refere-se ao seu próprio objeto de estudo, no caso, os cantos da comunidade indígena brasileira Kisêdjê. Para uma análise da performance musical que abarque as instâncias que estão ligadas à ela, Seeger sugere procedimentos que tenham em vista responder também questões como: para quem, onde, o quê, quando, por quem e por quê? Noutro momento, o autor chama esta perspectiva de “desempenho musical total”, sendo este a “conjunção da tradição, da prática e da emergência de novas formas” (SEEGGER, 1977, p. 42). Segundo ele, “a música não deve ser pensada apenas como uma estrutura de sons”, mas, sobretudo, “como um acontecimento que se configura como desempenho e está inserido numa sociedade e numa situação dadas” (Ibid., p. 43). Mesmo que esta pesquisa não faça uso integral de suas propostas, manter estes

questionamentos e esta postura antropológica em mente pode ajudar a compreender mais amplamente os sentidos e significados das performances dos congos e foliões de Niquelândia.

A partir dessa abordagem, serão analisadas algumas músicas da congada e da festado Divino colhidas, gravadas e filmadas durante pesquisa de campo realizada em 2015, buscando, através das estruturas musicais integradas ao contexto em que emergem, representações sociais que revelem elementos constitutivos das identidades de seus atores. Para isso, serão também utilizados alguns elementos de uma análise fenomenológica da música, como proposta por Ferrara (1984), que intercala quatro etapas de análise que se alternam num processo imbricado, sem ordem específica. Num primeiro momento, uma *escuta aberta* visa absorver auditivamente os elementos musicais, de forma que o estudioso possa conhecer mais profundamente os sons antes mesmo de munir-se de sua erudição, evitando quaisquer juízos prévios. A partir daí, o pesquisador pode inferir-se por uma *análise sintática*, usando parâmetros de análise tradicional para destrinchar a organização sonora e os processos de criação da música em si, revelando formas, padrões de estilo e gênero que podem ser fundamentais para a compreensão das obras. Outro passo é uma *análise semântica*, onde os elementos desvelados na análise sintática podem ser percebidos como significantes que apontam para significados contextuais e, por fim, uma *análise ontológica*, que coloca a música e seus significados em contato com dados resultantes de pesquisa e estudo do cenário histórico e cultural e/ou biográfica ligados ao contexto de sua produção.

Nesse contexto de análise, Moscovici (1978, 2003) também foi consultado, já que está afinado com Ferrara, quando observa que o representacional, **que tem como suporte o simbólico**, pode ser considerado um instrumento de análise. Está se referindo à análise dimensional-temática das representações que apresenta três possibilidades de abordagem do objeto de estudo: **o campo de representação**, no qual se destacam as figuras, imagens e os conceitos; **a atitude**, julgamento de valor ou posição (positiva, negativa, ou neutra) do sujeito sobre o objeto da representação; e **a informação**, ou organização do conhecimento que um grupo social tem do objeto (MOSCOVICI, 1978). Segundo esse autor, ao se objetivarem através de processos ligados ao simbólico, as representações sociais podem evidenciar conceitos e conteúdos relacionados “às afirmações dos sujeitos sobre o objeto da representação, o que aponta as possibilidades colocadas pela análise dimensional-temática, para a percepção do conteúdo e do sentido”. Acrescenta:

As três dimensões – atitude, informação, campo de representação ou imagem – da representação social (...) fornecem-nos uma panorâmica de

seu conteúdo e do seu sentido. Pode-se formular legitimamente a utilidade dessa análise dimensional. (MOSCOVICI, 1978, p. 71)

Rangel, apoiando-se nas reflexões desse autor, afirma que o processo de análise que busca elementos do conteúdo das representações pode levar a “conceitos e imagens que se formam no curso das comunicações e interações, constituindo categorias explicativas do real, compartilhadas pelos sujeitos nos seus grupos sociais.” (MOSCOVICI, *apud* RANGEL, 1997, p. 25). No caso dessa investigação, portanto, tendo como referência as análises propostas por esses dois autores, as músicas observadas no contexto de seu “desempenho musical total” podem se constituir em suportes representativos das significações implicadas com o cenário relacionado às festas do Divino e às congadas niquelandenses. Os procedimentos de análise abordados entram em consonância tanto com as propostas de Seeger (1977, 2015), que ressalta o desempenho musical total observado na ligação intrincada que a música estabelece com a trama sociocultural em que se efetiva, quanto com as noções de gênero discursivo enfocadas por Bakhtin (2003), já comentadas, que levam em consideração uma forma composicional, seu conteúdo temático (forjado por um sistema de representações) e as características de estilo contextual e individual que se relacionam à atualização constante das matrizes culturais resultantes da sua interação com diferentes tempos e espaços.

Visando fortalecer as análises musicais, outra ferramenta metodológica se faz necessária, neste caso, as transcrições das peças selecionadas. É importante ressaltar que transcrever a música pode significar, em certo grau, e em casos mais graves, totalmente, retirar a música de seu contexto de performance, esvaziando-a de seus sentidos. No entanto, como já pôde ser constatado, este não é o intuito aqui, uma vez que as próprias correntes teóricas e analíticas que esta pesquisa utiliza, junto à intenção e cuidado do pesquisador, buscam evitar essa dicotomia. Apesar de alguns ramos de estudo da música rejeitarem veementemente a transcrição, como o fazem alguns etnomusicólogos, é um representante deste grupo que relembra as possibilidades que o uso dessa ferramenta oferece. Cito novamente Seeger (2015, p. 203-204), referindo-se ao seu estudo da música dos Kisêdjê, quando afirma que

uma transcrição musical cuidadosa pode revelar aspectos da performance que as categorias nativas não ressaltam. Uma boa transcrição musical pode revelar muitas perguntas. Estas perguntas podem levar ou não a uma compreensão maior da música, mas costuma ser proveitoso formulá-las. É justamente a partir do confronto entre nossos parâmetros musicais e os dos Kisêdjê, que divergem dos nossos, que podemos elaborar uma série de questões produtivas e uma abordagem comparativa da música.

O autor, no entanto, não deixa de observar os limites de uma transcrição, visto que ela não traduz elementos sonoros com fidelidade, como timbres mais específicos, por exemplo, diferenças nas vozes de adultos e idosos e instrumentos percussivos feitos com peles de animais variados. Conhecendo e levando em consideração estes limites, tentando superá-los, visando sempre a integração das transcrições com o contexto que dá vida às músicas, o recurso da transcrição pode possibilitar a percepção de detalhes e nuances muito sutis, ao mesmo tempo carregados de valores simbólicos fundamentais para a compreensão das performances e fenômenos musicais.

3.1 Músicas na Festa do Divino

A música na festa do Divino emerge como central para os rituais e para os momentos mais profanos da festa, como pôde ser constatado através da descrição densa das festas em questão. Quase todas as etapas da festa contam com músicas, adequadas às especificidades das situações demandadas. Nas folias este fato é ainda mais evidente, como mostra o relato de seu Joaquim Francisco de Oliveira, guia de folia em Niquelândia, quando perguntado sobre a importância da música:

É muito importante, porque sem o músico não faz a folia, né? Porque tem que ter a folia, e ela tem que ter a música, pra poder... Nós chega cantando. Depois que a gente janta, a gente tem um agradecimento da mesa, depois nós faz... depois desse agradecimento da janta, que nós falamos "esmolação". É do dono da casa. Aí depois vem o catira. É tudo cantando, né? Então a música é o mais importante. Mais importante é o Divino Espírito Santo, mas depois dele é a música, né? (OLIVEIRA, 2015).

Pode-se perceber nesta fala o lugar privilegiado que a música ocupa para os devotos, sejam elas voltadas para rituais ou para diversão, como é o caso da catira, afinal de contas, sagrado e profano compõem a festa de maneira imbricada, e a música é um dos fios condutores da interação entre os dois polos. Tanto que, como disse o entrevistado, depois do Divino, a música é o mais importante. Quanto a suas funções, podem ser associadas à evangelização ou à diversão. Neste sentido, outro folião, Carlos de Sousa Fernandes revela:

É porque é através do canto que chega a mensagem, né? Que nem uma reza. A gente chega, faz uma reza, mas o pessoal antigo, eles não considera. O pessoal antigo, eles quer ver a música. Eles não quer ver uma reza. Reza eles fala: "ah, reza eu rezo aqui, de todo o jeito, e pronto"(FERNANDES, 2015).

Desse modo, a música é uma reza cantada, que trás a mensagem do sagrado aos homens, de uma forma que eles só a recebem no tempo festivo graças aos músicos foliões, mensageiros e tradutores das vontades divinas em música. Logo, um dos aspectos principais a serem considerados ao estudar a música da festa do Divino em Niquelândia é o conteúdo do texto. Além de sons puramente organizados no tempo, a música é uma fala, onde homens afirmam suas crenças, ideais e desejos, e se reconhecem como um grupo que comunga destes sentidos. A música fala de seu passado, e por isso o grupo mantém viva sua memória musical, pois as tradições afirmam seu lugar no mundo, como afirma Carlos:

Praticamente nós gosta mais da tradicional mesmo. Essa recente é muito embalaiada, sei lá. Então essas tradicional é mais raiz, cultura, melhor de cê cantar, menos bobeira. Cê canta aqui uma música popular aí, todo mundo gosta, todo mundo arroteia. Agora cê vai cantar uma música dessa de hoje o povo corre da gente. (FERNANDES, 2015).

No discurso de Carlos, os conceitos se misturam. A "raiz" refere-se tanto às músicas dos rituais, de cunho mais religioso e solene, quanto às músicas populares, cantadas, sobretudo, na catira, que todos, principalmente os mais velhos, reconhecem estarem vinculadas ao cancionário caipira. Logo, um dos cerne das músicas da festa é o pertencimento a esta raiz de fé e tradição, elemento central também para todos os símbolos que os devotos celebram.

Em busca das nuances das performances musicais dos foliões na festa do Divino, é importante atentar para os locais de realização, pois se a festa, como afirma Brandão (1989), é um sistema de sacralização de lugares, cabe perguntar como os foliões ritualizam estes locais. Dessa maneira, são três os locais básicos nos eventos da festa do Divino em que a música aparece: a igreja, a rua e a casa. Na igreja os foliões assumem um papel coadjuvante, são espectadores das missas e das celebrações oficiais, onde a música é feita por grupos litúrgicos do cotidiano religioso. A igreja, por essência, já é um local sagrado, onde repousam Deus e os santos, e que centraliza o Divino Espírito Santo no tempo de sua festa. Na rua, os foliões caminham tocando a caixa que, com sua sonoridade, anuncia a passagem do Divino para aqueles que o quiserem receber em suas casas. Mas é nas casas que assume realmente seu aspecto de desempenho total, onde há cantoria e todos os instrumentos são tocados, fazendo acontecer um evento musical totalmente implicado com o contexto. Existem diferentes tipos de possibilidades rituais envolvendo a música, portanto, que variam conforme suas funções na festa, mas, independentemente disso, as performances musicais são realizadas basicamente nos mesmos lugares. Nas casas que recebem o Divino durante o giro de folia, na

circunstância em que percorrem as ruas da cidade, e em que os foliões cantam a “esmolação” na calçada, na porta e na sala de estar, onde a família geralmente guarda as imagens dos santos de quem são devotos, as fotos de família e outros objetos íntimos. Se o anfitrião desejar, o grupo pode fazer a catira no terraço. Na casa do festeiro que oferta o almoço, acrescentam-se performances musicais no altar e na mesa de refeições, assim como na casa do pouso da folia, em que acontecem no espaço que contem o arco, um espaço que substitui a calçada presentes em outros espaços. Nessa sequência, a mesa é o local que guarda o maior número de performances musicais que, embora não durem tanto tempo como a chegada e a despedida, são as mais variadas, totalizando três cantorias: agradecendo, bendizendo e despedindo-se da mesa. Esse dado revela a importância do alimento na festa, em que, como explica Bakhtin (2013), a abundância do tempo festivo opõe-se às restrições do dia-a-dia, e o povo, muitas vezes de poucas posses, celebra a vitória da vida sobre a morte através do gesto simbólico de destruição do alimento na boca. Afinal de contas, nas palavras de seu Joaquim Francisco, a comida é "muito importante, porque sem a comida nós não pode ir pra frente, né? Então, pra nós, é outra coisa muito importante na folia" (OLIVEIRA, 2015). Na festa do Divino, portanto, cada um desses locais demanda músicas específicas, que marcam os diferentes momentos dos rituais.

Por fim, antes de entrar nas análises musicais propriamente ditas, convém comentar as músicas observadas levando em consideração dois outros aspectos: com relação à maneira como são desempenhadas e ao conteúdo do texto. A partir das observações em campo das práticas dos foliões, as músicas dividem-se em *canto de chegada*, *canto de despedida*, *canto de entrega*, *cantos de mesa*, lundu e catira. Destas categorias, as quatro primeiras são cantorias improvisadas sobre estruturas musicais que os foliões conhecem de cor (ritmos, melodias, progressões harmônicas, etc.), transmitidas por tradição oral, sobretudo durante as próprias festividades. A improvisação se refere, portanto, ao texto, e por isso alguns foliões denominam o improviso de "repente", citando a tradição nordestina dos duelos de versos improvisados. Quem improvisa é unicamente o guia da folia, pois seu ajudante apenas o acompanha, observando os movimentos de sua boca e até já prevendo o que será dito. O contraguia e seu ajudante repetem o que é cantado pelo guia. Quando perguntado sobre isso, seu Joaquim Francisco revelou que:

Não, isso aí é o seguinte. A música nossa, as coisas que nós canta na folia, é instantaneamente. Nós vai vendo as coisa e vamo fazendo os verso. É improvisado. Nós improvisa os verso olhando... tudo o que você pôr aqui pra nós cantar, porque nós aqui, na chegada da folia, tanto aqui como a da roça,

tem o arco, um pé de banana, um pé de cana, que põe, e aí põe o arco. E nesse arco enfeita de fita, de flor, põe uma vez a cruz de Jesus Cristo, põe outras coisas, e aí nós é obrigado... estampa, que coloca de qualquer santo. Nós é obrigado a falar em tudo aquilo. Tudo. Aí põe um fio daí até no altar, do arco até no altar, nós tem que falar que é um telegrama que o Divino tá avisando pra Jesus Cristo que tá lá no altar que nós tâmo chegando. Mas é tudo feito assim, improvisado na cabeça. (OLIVEIRA, 2015).

Os improvisos, destarte, como a fala do entrevistado já parcialmente atesta, obedecem a alguns critérios normativos, a certas diretrizes de que os guias se munem no ato de cantar, às quais podem ser divididas da seguinte maneira:

1. **Reverência:** cumprimentos e agradecimentos aos festeiros, aos donos das casas, convidados e companheiros; laudações e agradecimentos às divindades; reverências aos santos e às imagens sagradas;
2. **Pedidos:** encaminhados ao Divino Espírito Santo e aos santos de devoção do festeiro. Pede-se bênçãos para a família, para os convidados e foliões, muitas vezes relacionadas à saúde e a bens materiais;
3. **Descrição:** dos adornos, das imagens, da casa, da mesa, do altar, do arco, dos membros da família anfitriã, do dia, horário, clima e até dos ânimos do grupo.
4. **Comandos:** são ordens geralmente direcionadas ao portador da bandeira e aos donos da casa. Exemplos: ajoelhar, trocar a bandeira de mãos, balançá-la, colocá-la no altar, acender velas, retirar o arco, colocá-lo no altar, etc.
5. **Textos bíblicos:** são citações que os guias fazem de acordo com as imagens dos santos colocados no altar, usando passagens sobre personagens como Cristo, Espírito Santo e Maria. Quanto mais conhecimento bíblico, mais respeitado e admirado é o guia, o que faz com que eles, algumas vezes, busquem cursos de formação nas igrejas, como revela Fernandes (Guia de folia, 2015) em entrevista. Nesse sentido, há ao final de cada canto uma doxologia (*E que assim seja, para sempre, amém, Jesus*), reiterando os valores religiosos cristãos da festa.

Estas categorias (relacionadas geralmente aos *cantos de chegada, de despedida, de entrega e de mesa*), estão mais próximas do universo religioso que compõe a festa,

representam as músicas mais solenes, dedicadas aos rituais principais da folia. Entretanto, existem outras duas categorias, referentes à catira e ao lundu, gêneros musicais realizados nos momentos em que a rigidez das solenidades se afrouxa, quando chega o fim da passagem pela casa. Na verdade, essa rigidez se afrouxa o tempo todo, quando uma música acaba, durante o almoço e em momentos de descanso, no entanto, é durante a catira e o lundu que a diversão é oficialmente reconhecida. O texto destes dois gêneros pode ser dividido entre divertimento e música caipira, sendo muitas vezes recortes variados do repertório caipira do século XX, cantados durante a catira. Entretanto, vai poder ser observado adiante que o universo cultural da música caipira, que atravessa a catira na folia do Divino de Niquelândia, perpassa várias outras instâncias da identidade local apresentadas na festa, como o próprio dialeto dos foliões. Após esta explicação mais ampla das performances musicais dos foliões, dos elementos exteriores ao material musical, mas que influenciam diretamente nele, a música na festa do Divino de Niquelândia pode ser esquematizada da seguinte forma:

Tabela 1 – Elementos do contexto relacionado à música na festa do Divino.

Quanto à música	Cometricidade; presença discreta do tresillo; elementos de música caipira; predomínio de instrumentos harmônicos .
Quanto à função	Cantos: de chegada; de despedida, de entrega, de mesa; de divertimento; Lundu; Música Caipira
Quanto ao texto	Reverência; descrição; comandos; citações bíblicas; pedidos
Quanto ao local	Na calçada, no arco, na porta da casa, no altar (sala de estar), na mesa, no terraço
Quanto à dança	Catira; Lundu

Fonte: elaborada pelo pesquisador

Vale notar que os únicos momentos em que acontece dança na festa do Divino são justamente os momentos de diversão, com a catira e o lundu. Em geral as performances são mais estáticas, à exceção dos movimentos comandados pelo guia e das passagens dos foliões pela casa, circunstância que caracteriza os cantos solenes pela importância do texto, cuja

compreensão poderia ser comprometida caso houvesse dança. Poderá ser observado mais adiante que, no caso da congada, a dança muitas vezes se sobrepõe ao texto, e que no seu contexto, os sinais de fé, devoção e alegria são expressos tanto ou mais pelo corpo do que pelas palavras. A tabela acima, no entanto, seguindo os princípios sugeridos por Seeger (2015), é capaz de revelar a riqueza e complexidade com relação às práticas musicais dentro da festa, demonstrando que os sons, no seu interior, estão imbuídos de sentidos e significados ligados à religiosidade, devoção, comunhão, desejos, dores e alegrias de um grupo social que, parafraseando Brandão (1989), transformam a si mesmos em símbolos. De todo modo, elucidadas estas questões, resta ainda pormenorizar os atores que dão vida aos sons da folia, suas funções e instrumentos musicais.

3.1.1 Foliões: os músicos e seus instrumentos

Apesar de este trabalho referir-se aos foliões também como músicos, afinal são eles os responsáveis por todas as músicas das folias da festa do Divino em Niquelândia, esta dupla denominação pode não fazer sentido para eles mesmos, uma vez que esta dualidade é essencialmente integrante da prática de ser folião. Não existe folia sem música, logo, um folião precisa saber executar estas músicas, seja cantando, tocando um instrumento ou sapateando na catira. Ser folião é, portanto, ser também músico, mesmo que sua atividade musical se restrinja ao contexto da festa. É por isso que alguns deles, quando questionados sobre essa sua atividade na festa do Divino, respondiam com certa dificuldade, pois, em sua concepção, é incomum se autodenominarem ou perceberem-se como tal. Não raro há foliões que conhecem somente as músicas da festa. São amadores, autodidatas ou aprendizes dos foliões mais velhos, aprendendo estritamente o suficiente para manter viva a tradição, poucas vezes atuando profissionalmente fora deste contexto. E, quando atuam, geralmente formam duplas caipiras. Foi novamente seu Joaquim Francisco que trouxe detalhes sobre essa circunstância:

Eu, como diz, já várias pessoas aprendeu comigo, como eu já dei muita instrução pra muita pessoa. Já comprei instrumento: violão, viola, sanfona. E já doeí pra poder, que o cara tinha aquela vontade de aprender, e eu precisava que aprendia pra poder formar aquele folião da maneira que eu queria. Então, é como diz, hoje eles fala pra mim: "eu aprendi cocê". Mas num é que eu sou professor.

[...]Aí tem eu, tem outros também, inclusive esse moço que tá aqui é meu primo. Nós é folião junto, nós é uma dupla de cantar música sertaneja, né? E

aí é de cantar folia junto também. Eu tenho um irmão, que canta muito bem comigo também, a folia do Divino, qualquer folia, né?(OLIVEIRA, 2015).

A fala de seu Joaquim remete aos processos de ensino e aprendizagem musical que objetivam a manutenção da festa, visto que seu futuro depende do aprendizado dos mais jovens sobre as tradições. Embora não seja o objetivo deste trabalho analisar estes processos ³¹, é válido ressaltar que são fundamentalmente informais e não-formais, atendendo às necessidades diretas do grupo, no caso, a manutenção da festa do Divino. Durante os festejos, podem ser observadas crianças espalhadas entre os foliões, experimentando sapateados, instrumentos como o pandeiro e até mesmo violas e violões. Elas estão ali vivenciando os símbolos e rituais que um dia deverão conhecer com propriedade, pois serão os porta-vozes das festas quando atingirem a idade certa. Seu Joaquim ensina os jovens com a intenção de "formar" um folião da maneira pretendida, ou seja, da maneira que um folião competente deve ser. A aprendizagem se efetiva tanto dentro do grupo de folia quanto dentro da própria família, como é o caso de Carlos, cujos dois filhos surpreendem pela destreza com que manuseiam viola, violão e pandeiro. Segundo ele, "dá um trabalho... mas tem que ensinar, né? Família, tem que crescer no ramo" (FERNANDES, 2015).

Além das músicas e rituais, esses jovens devem aprender a complexa configuração hierárquica e as diferentes atribuições de cada membro da folia. Dentre os músicos propriamente ditos, existem três atribuições que indicam os cargos mais elevados no grupo: o guia, o contraguia e seus ajudantes. O guia é o líder musical, profeta, evangelizador e mensageiro do Divino Espírito Santo, admirado por suas habilidades como instrumentista, cantor, improvisador e conhecedor dos rituais e símbolos sagrados da festa. Nem sempre é um homem mais velho, existem guias com menos de vinte anos de idade, competentes no exercício de suas responsabilidades. O instrumento do guia é a viola caipira, instrumento importante para a música caipira e para as festas religioso-populares espalhadas pelo país. O ajudante do guia canta paralelamente ao seu desempenho, numa terça acima, como fazem as duplas caipiras/sertanejas. Sua tarefa não é simples, pois o guia improvisa todos os seus versos, e então o ajudante deve acompanhá-lo em tempo real, observando diretamente os seus lábios e prevendo, por lógica e dedução, o que virá a ser dito nos momentos seguintes. O contraguia e seu ajudante basicamente repetem o que o guia e seu ajudante cantam, reiterando

³¹ Sobre isso, ver: VINHAL, Felipe; CLÍMACO, Magda. **Educação musical não-formal na festa do Divino Espírito Santo de Niquelândia-GO**. Goiânia, 2015. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, 15. 2015. **Anais eletrônicos...** Goiânia: UFG, 2015. Disponível em <<http://sempem2015.weebly.com/anais-do-xv-sempem.html>>. Acesso em 10 mar. 2016.

o conteúdo do texto para os devotos que acompanham as cantorias. Em certos casos, quando o guia exagera o tempo de cantoria, o contraguia pode começar a improvisar alguns versos, para adiantar, mas isso é apenas uma exceção. Com relação à catira e ao lundu, não há improviso, e o guia e seu ajudante são os principais cantores. Na catira, são os únicos.

Além destas atribuições específicas, faz-se necessário também elencar os instrumentos usados pelos foliões, uma vez que um grupo não é considerado completo, para sua produção sonora, na falta de qualquer um deles. Em primeiro lugar, a caixa emerge carregada de conteúdo simbólico que transcende sua existência como mero instrumento musical na festa do Divino de Niquelândia. Tocada nas ruas e nas casas dos festeiros, sua sonoridade funciona como a própria voz do Divino, verdadeira representação do sagrado. Nas ruas, o seu toque anuncia a passagem do ente sagrado, oferecendo as suas graças àqueles que desejam recebê-lo. Segundo Carlos (FERNANDES, 2015), "a caixa é pra chamar o povo. Pra falar que ali tá chegando. Quem querer receber sai lá fora". Nas casas, a caixa acompanha todas as músicas, exceto a catira, e, com seu toque marcado, acentua o andamento das cantorias. Além disso, é o caixeiro que convoca os foliões, após os momentos de descanso, para voltarem às atividades rituais, no que é atendido rapidamente, como se fosse o próprio Espírito Santo exigindo a ordem e a continuidade dos mesmos. O toque da caixa marca o contraste entre a algazarra das conversas, das risadas e das refeições e a seriedade no trato dos momentos mais sagrados, afinal ela é um dos objetos em que o Divino se torna símbolo e, diferente da bandeira ou das imagens da pomba branca, emite som, a "voz" do Espírito Santo.

Em planos menos simbólicos, a viola, o violão, o pandeiro e o acordeão, completam o grupo musical, que se aproxima de um grupo típico de bailes do interior. A viola, como já dito, é tocada principalmente pelo guia, figura que deve demonstrar maiores habilidades com ela. É o instrumento mais comum na folia, enquanto os outros geralmente aparecem sozinhos ou dobrados. O acordeão, por sua vez, aparece sempre sozinho e, mesmo que haja dois acordeonistas, apenas um toca enquanto o outro descansa, pois o instrumento é pesado e exige muito esforço físico para ser tocado durante todo o dia. O acordeão é um dos instrumentos mais próximos da alegria da festa, pude notar sua capacidade de levantar os ânimos dos devotos muito mais acentuadamente do que quando estava em falta no grupo. Nos intervalos, é comum uma sessão informal de música caipira começar pelas mãos do acordeonista, seguido de perto por um violeiro.

Esse grupo, responsável de forma mais direta ou indireta pela música na folia do Divino em Niquelândia, geralmente homens, ocupa seu lugar no espaço de uma forma pré-

estabelecida, sendo igual em todas as folhas. Essa distribuição pode ser observada na figura abaixo:

Figura 26 - Organização dos foliões nas casas dos devotos.



Fonte: Acervo do pesquisador.

Nesta formação, o alferes³² (que porta a bandeira) e os cantores estão em contato direto com a família moradora da casa, os receptores da mensagem do Divino. Os convidados que queiram compartilhar dessas palavras podem se acomodar nos espaços vagos, desde que o círculo imaginário entre a família e os cantores seja respeitado. Observando este esquema, é possível perceber que algumas figuras ocupam lugares de maior destaque, que são os mensageiros do sagrado (cantores) e o alferes. Eles são os nomes mais conhecidos do grupo, sobretudo o guia e o alferes, e são eles que ocupam os principais lugares da mesa do banquete. O alferes, mais evidentemente, senta-se na ponta da mesa, denotando uma imagem que apresenta certo status, o status de uma pessoa detentora de posses no grupo. Algumas vezes ele e o guia são servidos pelos moradores, enquanto os demais foliões servem a si mesmos nas panelas depositadas sobre a mesa. Esta relação do alferes e do guia revela de maneira bem clara a dualidade da festa, do tempo festivo, na medida em que certas figuras que, no tempo cotidiano, são os desfavorecidos da cultura popular (como o caso do guia), na festa invertem a realidade e ganham poder simbólico - tornam-se homens importantes; ao mesmo tempo, uma pessoa de posição elevada dentro e fora da festa (como é o caso do alferes) encontra condições de reafirmar ali o seu poder. Estas representações, como a maioria delas, não são sempre evidentes, mas às vezes estão tão expostas que podem ser

³²O alferes – geralmente um cidadão de boa condição financeira - é responsável também por financiar a manutenção e manter os instrumentos em perfeito estado de conservação, sobretudo, a viola.

racionalizadas pelos próprios foliões, como o caso em que um guia asseverou nunca mais ceder seus serviços para aquele alferes que, depois da festa, nunca mais trocou palavras com os foliões. No tempo festivo, quem precisa de ajuda é o alferes, e quem pode oferecê-la é um folião. Sobre essas relações de poder, um dos guias de folia mais antigos da cidade, seu João das Matas, revelou que:

Agora, a folia que eu giro ela é o seguinte, é eu que mando. [...] Qualquer folia que eu girar. Não é só a do Divino Espírito Santo que eu giro não. Se eu for o guia, é eu que mando nela. Quem diz que uma andorinha só não faz verão, mas eu faço verão. O povo tem um dizer, num tem? Uma andorinha só não faz verão. **Mas eu faço verão sozinho. Pode ser cinquenta folião que eu sozinho domino eles.** Na hora de alvorear a folia eu explico logo. (FREITAS, 2015).

Mais à frente seu João das Matas explica que o guia é uma pessoa muito importante, pois não é qualquer um que pode ocupar esse cargo, tem que saber tocar uma viola e improvisar os versos. Desse modo, é possível afirmar que as relações na folia não são gratuitas, nem tampouco desinteressadas, e que lutas e representações continuam sendo travadas no interior do tempo festivo.

Esta parte inicial tinha por finalidade analisar, numa esfera exterior à música, o contexto e os atores ligados à produção sonora da festa do Divino de Niquelândia, para que suas performances, segundo Seeger (2015), fossem compreendidas em sua totalidade de sentidos, o que não seria possível numa análise fragmentada e esvaziada da música. Nesse momento serão analisadas as músicas e, de acordo com a fundamentação teórica abordada, as representações que são capazes de evidenciar.

3.1.2 Algumas estruturas musicais da festa do Divino

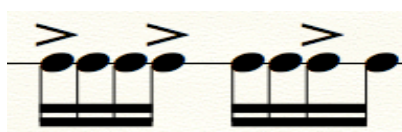
Em primeiro lugar, é preciso lembrar que todas as etapas da folia são musicadas, ou seja, num dia de folia, várias horas são gastas tocando e cantando, seja para a diversão ou para a ritualização. Entretanto, a maior parte da produção musical dos foliões é dedicada a aspectos mais religiosos, mesmo que, dentro da cantoria, o guia possa fazer alguma brincadeira ou comentário de teor profano. Além disso, o repertório não é tão vasto como se pode imaginar, pois o que importa mais é a duração das músicas. Os *cantos de chegada*, *despedida*, *entrega da folia*, voltados aos rituais, são longos e, a depender do guia, podem durar horas cada. As três *cantorias de mesa*, também rituais, são mais curtas, porém funcionam como uma unidade, e, somadas, podem ultrapassar uma hora de duração. A catira,

realizada depois dos rituais, costuma demorar bastante, pois alterna dança e recortes de diversas músicas do cancioneiro caipira. Já o lundu é bem curto, pois os foliões cantam apenas um, embora haja uma quantidade maior conhecida, e partem com pressa para a próxima casa. Por outro lado, os limites desse trabalho não permitiram que todas as músicas fossem analisadas separadamente, o que tornou necessário uma seleção das obras mais representativas da festa observadas durante a pesquisa de campo em 2015. Apesar disso, as demais serão mencionadas durante as análises, sobretudo, porque compartilham diversos elementos comuns, sonoros e representacionais. Por esse motivo, todas as transcrições realizadas pelo pesquisador estarão disponíveis nos anexos deste trabalho. Assim, serão analisadas a *Cantoria de Chegada e Agradecimento de Mesa*, o lundu *Sambaruê*, *Sambaruá* e a catira. Antes disso, porém, é preciso apresentar alguns paradigmas centrais para abordagem das músicas estudadas neste trabalho, colhidas tanto na festa do Divino quanto na congada: a contrametricidade brasileira, a linha-guia e o tresillo.

- **O tresillo, a linha-guia e a contrametricidade brasileira**

Ao acompanhar o primeiro dia de folia do ano de 2015, um dos elementos que mais chamou atenção foi o toque da caixa durante a passagem do terno pelas ruas da cidade. Algumas entrevistas realizadas já haviam apontado para a representação deste instrumento enquanto voz da própria divindade celebrada na festa, o que fez com que minha tarefa fosse, num primeiro momento, refletir sobre os significados de sua sonoridade. Este estudo, no entanto, precisou esperar até que, em julho, fosse observada a congada, pois, nesta festa, a caixa se revelou como um instrumento secundário, embora tocado da mesma forma que nos giros da folia do Divino. Este instrumento, portanto, foi um dos primeiros elos percebidos entre as músicas das duas festas, seu toque apresenta alguns dos elementos musicais mais importantes nesse cenário, conduzindo para outros. No giro de folia do Divino e na maioria das músicas da congada, a caixa é tocada seguindo o seguinte padrão rítmico:

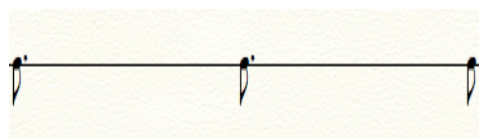
Figura 27- Transcrição do toque da caixa.



Fonte: Transcrição do pesquisador

Com a ajuda de duas baquetas, o caixeiro mantém este ritmo baseado em semicolcheias, marcando sempre a primeira e quarta do primeiro grupo, e a terceira do segundo. A transcrição foi pensada em compassos binários simples, portanto, os dois grupos encerram o conteúdo de um compasso completo. Apesar das oito semicolcheias, a acentuação rítmica é tão forte que pode ser percebida, muitas vezes, por si mesma e, no caso da congada é ainda mais sensível, uma vez que outros instrumentos a reforçam. Neste caso, o ritmo baseado nas acentuações traz uma estrutura exemplificada pela figura 28:

Figura 28- Transcrição da acentuação rítmica do toque da caixa.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

Neste exemplo, o caráter assimétrico do toque fica claro, o que remete à tradição musical afro-brasileira, levantando novas possibilidades de análise. Nesse sentido, Sandroni (2001) contribuiu para esta pesquisa com valiosas informações. Em seu trabalho, o autor discute as transformações do samba carioca na primeira metade do século XX e, para isso, regressou à discussão sobre as características consideradas peculiares à música brasileira e suas implicações com a herança africana. O primeiro destes elementos é a chamada contrametricidade brasileira, um fenômeno rítmico que acontece quando a regularidade das acentuações fortes do sistema métrico tradicional ocidental é quebrada, como, por exemplo, quando o primeiro tempo de um compasso é anexado ao tempo da última nota do compasso anterior, vindo a seguinte num tempo fraco. Uma contrametricidade básica foi percebida por Sandroni, a partir de diversos autores, como uma espécie de tempero típico da música brasileira, que anuncia a junção de elementos do sistema ritmo africano (contramétrico) com elementos do sistema ritmo europeu (cométrico). Essa contrametricidade básica veio junto do cultivo de uma estrutura rítmica denominada por musicólogos cubanos de *tresillo*, que apresenta três variantes rítmicas que incluem, neste contexto, a síncope característica³³ estudada por Mário de Andrade e um ritmo próximo da habanera que foi adotado pelo baião. Circunstância que revela um contexto especial para a percepção desses ritmos, que levou o autor a observar, depois de definir a síncope de acordo com as abordagens tradicionais:

³³"A presença desta figura rítmica na música da época em questão é tão marcante que levou Mário de Andrade a cunhar a expressão "síncope característica" para referir-se a ela, termo, como vimos, discutível, mas consagrado pelo uso" (SANDRONI, 2001, p. 29).

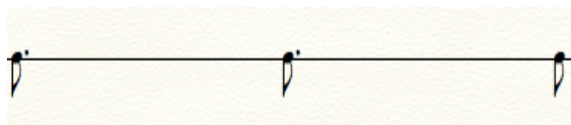
As definições de síncope que citei deixam clara sua ligação com a ideia de que o ritmo musical se estrutura com base na recorrência periódica de acentuações. Essa recorrência periódica, que os autores citados chamaram também de "normal", "esperada" etc., é conhecida como "compasso". Ora, o compasso, assim como a síncope, também não é um universal da música. Na verdade, dentro da própria música ocidental ele é uma invenção tardia, pois é só a partir do período barroco que seu emprego será sistematizado na Europa. (SANDRONI, 2001, p. 22).

Defende aí que a contrametricidade, que está na base da música brasileira, da própria síncope característica, vem da junção do sistema contramétrico africano com o sistema cométrico europeu, quando o *tresillo* básico é condicionado ao compasso, e que seu uso pode implicar também na noção de linhas guias. Essas linhas guias, comentadas na sua relação com a cultura africana, se consistem em ostinatos destinados a instrumentos de percussão com predileção por fórmulas assimétricas (que incluem as variantes do *tresillo*), embora se constituam numa base de apoio para a performance musical. As linhas-guias foram assim definidas por Sandroni:

Em muitos repertórios musicais da África Negra, "linhas-guias" representadas por palmas, ou por instrumentos de percussão de timbre agudo e penetrante (como idiofonos metálicos do tipo do nosso agogô), funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade. Fato é que essas "linhas-guias" tem especial predileção por fórmulas assimétricas [...] que são, então, repetidas em *ostinato* estrito, do início ao fim de certas peças. (Ibid., p. 25).

A estrutura rítmica básica denominada *tresillo*, palavra que será reproduzida no contexto deste trabalho, pode ser representada conforme ilustrado pela Figura 29:

Figura 29 – Estrutura rítmica básica do tresillo



Fonte: SANDRONI, 2001, p. 28.

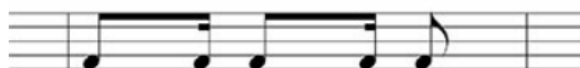
Como pode ser visto, a forma básica do *tresillo*, que trabalha o padrão rítmico 3+3+2, segundo Sandroni, a imparidade rítmica, portanto, é a mesma recorrente no toque da caixa da folia do Divino e nas músicas da congada em Niquelândia. Sobre esse padrão rítmico e sua relação com a música brasileira, Sandroni comenta:

O padrão rítmico 3+3+2 pode ser encontrado hoje na música brasileira de tradição oral, por exemplo, nas palmas que acompanham o samba de roda baiano, o coco nordestino e o partido-alto carioca; e também nos gonguês dos maracatus pernambucanos, em vários tipos de toques para divindades afro-brasileiras e assim por diante. (Ibid., p. 28).

Suas variantes, por sua vez, originadas do encontro da matriz cultural africana com a europeia, da adaptação do *tresillo* ao compasso da música ocidental, são esquematizadas por Sandroni da seguinte forma:

Figura 30 - Variantes do *tresillo* esquematizadas por Sandroni

Variação 1



Variação 2



Variação 3



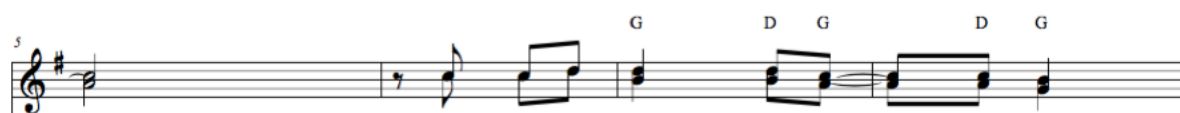
Fonte: SANDRONI, 2001, p. 29.

Estas estruturas rítmicas, o *tresillo* e as variações que apresenta, é tão comum à música brasileira, como no baião, por exemplo, além dos exemplos expostos por Sandroni, que me levou a utilizar este gênero nordestino, à título de lembrete, nas minhas notas no caderno de campo. De todo modo, estas três concepções, o *tresillo*, a linha-guia e a síncope (ou, no lugar desta última, simplesmente contrametricidade), são fundamentais à análise das músicas das duas festas que compreendem este trabalho e que serão apresentadas a seguir.

3.1.2.1 *Cantoria de Chegada*

A seleção desta obra se deve ao fato de ser ela a mais cantada durante toda a festa, sendo executada tanto na chegada na casa dos festeiros para o almoço ou jantar, quanto no momento do canto de esmolação, em que apenas o texto varia. Durante o improviso do texto, os cantores cumprimentam as pessoas, pedem a esmola, comentam os adornos, o arco, o altar, anunciam a chegada do Divino na casa, pedem suas bênçãos, o louvam e o agradecem pela passagem e dádivas garantidas. Quanto à música, esta é composta na tonalidade de sol maior, chamada *Rio Abaixo* na viola. A afinação é realizada por aqueles que dispõem de violas e/ou violões com afinador digital, e caso ninguém possua instrumentos com este aparelho, quem orienta a afinação é o acordeonista. Em todo caso, na maioria das vezes as afinações são bem claras, escapando esporadicamente, seja por acidente, ou por efeitos intencionais, como no uso comum de glissandos³⁴. É preciso ter consciência de que, no caso da música de tradição oral, a desafinação não pode ser observada segundo parâmetros eruditos de análise. A desafinação é parte integrante da própria performance musical nas festas, e deve ser analisada dentro desse contexto maior. No caso da festa do Divino de Niquelândia, o fato de todos os foliões serem músicos amadores, e das músicas serem transmitidas por via oral, dificulta a perpetuação fossilizada das melodias e favorece diferentes apreensões da mesma. Em certos casos, diferentes guias podem apresentar certas variações nas melodias, justamente pela abertura que a tradição oral oportuniza. Com a entrada da tecnologia no grupo, as desafinações passaram a ser mais sutis. É só lembrar como a viola pode ser difícil de afinar. O afinador facilita essa tarefa. Além disso, o alferes mantém os encordoamentos em bom estado de conservação, sendo sua atribuição financiar este tipo de material. A melodia da *Cantoria de Chegada* possui uma extensão curta, não ultrapassando uma quarta justa, é cantada em terças paralelas, sendo a voz mais grave entoada pelo guia. Conforme pode ser observado no recorte 1, o ritmo da melodia é métrico, na maior parte do tempo, com pequenas passagens sincopadas, como na passagem do compasso sete para o oito.

Recorte 1 - *Cantoria de Chegada*, voz, compassos 5 ao 8.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

³⁴ Glissando: fenômeno musical da passagem de uma nota a outra, que inclui sonoramente todas as alturas entre as duas notas.

O violão e o acordeão dobram estas duas linhas melódicas, podendo realizar contracantos ao final de algumas frases, como exemplificado no recorte 2, na linha do acordeão:

Recorte 2 - Cantoria de Chegada, acordeão, compassos 9 ao 11.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

A viola, então, é o único instrumento harmônico responsável pelo trabalho rítmico, não só da cantoria de chegada, como de todas as músicas da folia do Divino. A "batida", como popularmente é chamada a levada rítmica em instrumentos de cordas dedilhadas, é essencialmente métrica, não estimulando dança. Pelo contrário, sua condução reitera a solenidade dos cantos dos rituais sacros da folia, o que só vai ser invertido na catira e no lundu. A viola afirma também as progressões harmônicas, evidenciando cadências sempre focadas na relação tonal entre dominante (D) e tônica (G), com passagem, algumas vezes, pela subdominante (C), o que caracteriza cadências maiores perfeitas, como exemplificado no recorte 3.

Recorte 3 - Cantoria de Chegada, viola caipira, compassos 1 a 3.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

Nestas transcrições, a haste voltada para cima indica o movimento da mão direita saindo das cordas mais graves da viola em direção às mais agudas, e o contrário é indicado pela haste voltada para baixo. Os acordes, especificados no topo da transcrição, são indicados na linha da viola de acordo com a nota indicada. Nos dois compassos recortados as notas sol, nas duas oitavas, indicam o acorde de G, e a nota ré, que aparece uma vez em cada um dos compassos, indica o acorde de D.

Não foram registradas músicas em tonalidades menores ou em outras tonalidades maiores, o que leva a pressupor que a criação dessas músicas acontece na dependência da viola caipira, afinada tradicionalmente na festa do Divino niquelandense em sol maior. Essa

pressuposição, até o momento, não pode ser confirmada, pois mesmo os foliões mais velhos não foram capazes de comentar sobre o assunto, alegando que essas músicas são muito mais antigas que seus avós. Referente a documentos, manuscritos, edições, nada foi encontrado, o que leva ao problema citado no primeiro capítulo, aos desafios de se obter pistas mais concretas sobre as práticas musicais do passado, uma vez que a tradição oral, na cultura popular, é prática geralmente de povos iletrados. A documentação, manuscritos musicais, remete a uma atividade que partia, sobretudo, de intelectuais representantes de famílias nobres das cidades no passado. Apesar do problema, é interessante pensar na complexidade e nos limites da criatividade do popular, ao criar um repertório de uma importante festa baseado somente em uma posição na viola, a *Rio Abaixo*, que curiosamente tem o mesmo nome de um dos rios que corta o município de Niquelândia. Os instrumentos percussivos, por sua vez, executam padrões rítmicos invariáveis durante toda a peça, à exceção de curtos improvisos que surgem nos contracantos, sobretudo, no pandeiro. Os ritmos, que podem ser observados no recorte 4, são bem marcados, dando uma sensação de marcha, o que se adequa à seriedade objetivada pelos cantos sacros.

Recorte 4 - *Cantoria de Chegada*, caixa e pandeiro, compassos 2 e 3.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

Nas músicas da festa do Divino, os instrumentos percussivos funcionam como linhas-guias adaptadas, pois, apesar de não serem contramétricas, são feitas por instrumentos de timbre agudo e penetrante, além de manterem-se em *ostinato*, características citadas por Sandroni (2001) como peculiares a este fenômeno. Pode-se afirmar até que as linhas-guias foram mascaradas em acentuações tradicionais da música europeia, com o objetivo de regular práticas profanas na festa, uma vez que essas estruturas poderiam ser facilmente reelaboradas em versões contramétricas. De todo modo, são sutis elementos "negros" que essas músicas revelam - possíveis reminiscências que apontam para o diálogo entre europeus, os donos da festa, e africanos, na periferia da festa. Na verdade, a maior parte das características citadas

Recorte 6 - *Agradecimento de Mesa*, canto, compassos 5 e 6.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

Por outro lado, mesmo com as notas pontuadas, há o predomínio de uma regularidade, uma obediência aos limites e proporção do tempo e do compasso. Não aparecem síncope, o que, aliado aos instrumentos de percussão, evita os excessos de liberdade rítmica, afinal, esta ainda é uma música do repertório ritual da folia, o que exige contrição adequada. As percussões seguem a mesma ideia de linha-guia comentadas na análise anterior, assim como acontece com as características e peculiaridades da execução do violão e acordeão, que continuam realizando as suas funções. A tonalidade e a condução harmônica também seguem os mesmos padrões da Chegada. É preciso ressaltar que as estruturas musicais da festa do Divino são curtas, e o que torna as performances longas é o texto improvisado pelo guia, que é repetido, a cada estrofe, pelo contraguiá. No Agradecimento, a estrofe possui quatro versos de dois compassos, enquanto na Chegada são quatro versos de quatro compassos cada. Desse modo, a própria poesia do Agradecimento possibilita maior fluidez musical devido ao tamanho curto dos versos.

Por fim, graças ao maior trânsito entre elementos das esferas sacras e profanas possibilitados pelo contexto do banquete, o Agradecimento de Mesa revela-se um pouco mais recheado de elementos musicais característicos de matrizes populares, mantendo as linhas-guias e fortalecendo a melodia com uma rítmica acentuada. E é a própria relação entre a linha-guia e a melodia que vai impedir que a música se torne dançante, pois, através da repetição constante de ritmos cométricos, a música permanece estagnada, deixando de favorecer o movimento corporal. No entanto, este controle que os rituais da folia exigem sobre as músicas afrouxa parcialmente quando acabam as "obrigações", como diz seu João das Matas (Freitas, 2015), e chega enfim a hora da catira e do lundu.

3.1.2.3 A catira e a música caipira

As apresentações de catira cumprem funções importantes dentro das festa do Divino Espírito Santo brasileiras. Como foi demonstrado no primeiro capítulo, sua presença

no interior deste festejo não é exclusividade niquelandense, e em todos estes locais, está ligada aos eventos mais profanos e manifestações de uma memória e tradição local, aparecendo, muitas vezes, como apresentações folclóricas. Em Niquelândia, no entanto, apesar da ciência dos devotos com relação à catira enquanto manifestação cultural de um passado longínquo da festa do Divino, o discurso dos foliões geralmente coloca a catira como o centro de um momento de diversão, fortalecedor das relações afetivas dos participantes. Quando perguntado sobre a preferência musical dos fiéis, o guia Carlos Fernandes foi categórico ao afirmar que:

A maior força dos que prefere a música é o catira. Não sei por que, mas o povo sempre larga a bandeira e vai no catira. É o sapateado, né? É o convívio ali. O povo sente uma emoção melhor, porque ali, cê entra ali, fazer um catira aqui, eles põe um menino, eles põe uma família deles. E mistura, e vira aquele angu ali, fica bão. Mas o catira é mais divertido também, né? É divertido. Mas nós num deixa fluir muito pra esse lado também não. Nós só faz o catira depois da obrigação da festa. Antes da obrigação da festa não tem catira não. (FERNANDES, 2015).

Mais uma vez, elementos profanos competem diretamente em importância com elementos sacros. Ou melhor, eles simplesmente coexistem. Apesar da fala demonstrar uma preocupação com os excessos que a diversão pode tomar, pude observar, durante as folias, que o controle se limita ao término das obrigações. Quando acaba a última cantoria ritual, as bebidas começam a circular, e enquanto o chão treme com o sapateado da catira, os presentes conversam, riem e gritam animados com as apresentações dos catireiros. Fui informado inclusive que, nas fazendas, a catira é quase sempre o ponto de partida para uma festança que atravessa madrugada adentro, onde os músicos foliões transformam-se em verdadeiros conjuntos de bailes do interior.

Devido sua popularidade e a relevância que possui na festa do Divino de Niquelândia, cabe perguntar o que é, de fato, a catira. Assim, a literatura sobre o tema remete ao encontro entre portugueses e índios, a partir da ação jesuítica com os índios brasileiros, inserindo textos tupis nas suas melodias e danças, dando origem ao cateretê (VILELA, 2013), dança de onde vem a catira e que, em alguns lugares, pode até ser chamada das duas formas. Nesse sentido, Araújo, importante estudioso da cultura brasileira, observa que:

Pelas observações "in loco" das danças do Cateretê, quer sob o nome de Xiba ou Catira, comparando-as com as descrições colhidas nas tribos indígenas e pela cinegrafia que temos visto, levaram-nos à conclusão de que o Cateretê é de origem ameríndia. É a coreografia índia sabiamente

aproveitada pelo catequista, tal qual se fizera com a dança do Cururu e Santa Cruz. (ARAÚJO, 2004, p. 134).

Cascudo, por sua vez, revela que a catira é uma

dança rural do sul do Brasil, conhecida desde a época colonial, em São Paulo, Minas e Rio de Janeiro. Em que duas filas, uma de homens outra de mulheres, uma diante da outra evoluem, ao som de palmas e bate-pés (sapateados), guiados pelos violeiros que dirigem os bailados. (CASCUDO, 1988, p. 57).

A tentativa do autor de classificar, de maneira geral, a catira, tem por problema limitar seu local de produção e seus atores de maneira que não atende a realidade do gênero no país. A catira é realizada tanto em uma pluralidade de regiões como por uma pluralidade de formações, sejam elas masculinas, femininas e unissex. Em Niquelândia, por exemplo, dois grupos fixos de catira contrastam em suas formações. O grupo *Soberanos do Divino* é majoritariamente masculino, enquanto o grupo as *Catireiras do Divino* é majoritariamente feminino, aceitando homens somente em caráter de apoio.

Musicalmente, a catira da festa do Divino niquelandense mescla palmas e sapateados organizados em ritmos ligeiros de colcheias e semicolcheias (se pensados numa estrutura binária simples), alternando-se com o canto de modas de viola, em terças paralelas, feito por uma dupla. Nesta dupla, pelo menos um integrante toca viola, sendo este o único instrumento da catira. O violeiro geralmente também canta a primeira voz (mais grave). Além do sapateado coreografado, a dança inclui inversões variadas das duas filas, trocas de lugares dos integrantes e mudanças estáticas de posições, onde os catireiros podem se virar ou mudar de postura, mas sem sair do lugar. A catira começa com a alternância da cantoria da dupla com as palmas e os sapateados, até que, atingindo um clímax, as duas partes passam a ser realizadas conjuntamente. O canto é marcado por obras tradicionais e queridas da música caipira, como peças de Tião Carreiro e Pardinho, mestres das modas de viola e recortados, e Galvão e Galvãozinho. No entanto, a preferência é mesmo por canções da dupla André e Andrade que, curiosamente, possui modas dedicadas às festas religiosas, como a festa do Divino e à folia de Reis. Sua música não é tão conhecida como Tião Carreiro e Pardinho, e uma busca na gigante biblioteca virtual *YouTube* revela poucos resultados, mas é querida em Niquelândia, ao que tudo indica, por sua concentração em temas sobre natureza, festas populares, religiosidade e a vida no interior. Temáticas estas centrais na música caipira, de maneira geral. Waldenyr Caldas (1999), em seu estudo intitulado *O Que é Música Sertaneja*,

tentando estabelecer os limites que diferenciam música caipira de música sertaneja, ao buscar os pontos em que a segunda se afasta da primeira, revela que:

A importância dessa música, porém, é muito maior do que possa parecer. Até porque ela nunca aparece apenas enquanto música. Além da evidente função lúdica, de lazer, deve-se ainda destacar seu papel na produção econômica através do "mutirão", no ritual religioso das festas tradicionais da igreja e, principalmente, como elemento agregador da própria comunidade, mantendo-a coesa através da prática e da preservação de seus valores culturais. É justamente em torno das festas religiosas, dos "desafios" das "modas de viola" ou das "cantigas de roda" que o caipira mantém ainda intacta parte de sua cultura, resistindo, não se sabe por quanto tempo, à eficiente e avassaladora influência dos valores da cultura urbano-industrial. (Ibid., p. 15-16).

Apesar de sua visão essencialista relacionada à cristalização das culturas tradicionais, ao risco sempre iminente da sua destruição na contemporaneidade, o autor contribui ao destacar as funções sociais dessa música. Lembra que é sempre sinônimo de encontros de pessoas, o que inclui os encontros que acontecem em eventos sacro-profanos como as festas. A música caipira, portanto, está intrinsecamente relacionada à religiosidade, à festa, ao trabalho e à vida no campo/interior e, nesses casos, constituindo muitas vezes criações coletivas, afirma estes valores. Nessa circunstância, a festa do Divino aparece como um dos palcos principais desde os primeiros séculos do Brasil. Continua Caldas:

É interessante notar que, durante a passagem da folia, os fiéis espectadores retomam os cantos, contos, lendas, "puias" (advinhas) e danças populares, revivendo e reavivando tradicionais valores da cultura caipira. A festa, na verdade, transforma-se em autêntica congratulação popular, aproximando afetivamente as pessoas, despertando a coesão social, a cooperação e um clima de satisfação geral por estarem presenciando e participando da festa, ainda que indiretamente. (Ibid., p. 22).

Logo, para o autor, uma das expressões principais dessa música seria o aspecto que às vezes implica no anonimato de suas composições, criadas pelo grupo, e não individualmente, seu caráter funcional enquanto age pela agregação e coesão social. Refere-se também a uma tessitura melódica restrita, à diversidade rítmica, a uma forma anasalada de cantar e à importância que se dá à viola. Sobre o violeiro, Vilela (2013) revela que sua figura está sempre associada a uma aura de misticismo, toca bem por ação de Deus ou do Diabo, atraindo para si o respeito e a admiração do grupo. Músico das festas religiosas,

normalmente, esse violeiro tinha para si que o dom de tocar bem a viola é um trunfo que não deve ser ensinado a qualquer um. Assim, sempre foi comum o violeiro escolher um ou outro pupilo - e ninguém mais -, para quem passaria todos os conhecimentos que acumulou. Essa retenção do poder acabou por gerar um clima de rivalidade entre os violeiros que sempre se auto-intitularam "o maior do mundo". (VILELA, 2013, p. 46).

Vilela concorda com Caldas sobre as características da música caipira e sua forte ligação com as festas religioso-populares do interior, e acrescenta o canto em terças, bem como determinadas categorias temáticas com relação à sua poesia. Nesse sentido, nas modas, que poderiam ser muito longas, e na sua música, os caipiras sempre transmitiram seus valores. "Através dela rebateram críticas, narraram momentos de penúria, manifestaram sua fé, seu amor, levantaram-se contra a arrogância de outrem, celebraram seus animais, verdadeiros companheiros na lida diária" (Ibid., p. 124-125). Outro ponto importante da cultura caipira é o que Amaral chamou de "dialetto caipira" (1981). De acordo com esse autor e com Vilela, a maneira de falar do caipira, a sua fonética e as discrepâncias com relação às normas cultas do português, tem origem na ação do padre jesuíta José de Anchieta, que, apropriando-se da língua geral indígena brasileira, combinou-a a elementos de estruturação gramatical latino. Anchieta criou uma nova língua chamada *nheengatu*, que até meados do século XVIII fora mais falada que o português. Quando proibida, os grupos que a praticavam foram forçados a privilegiar o idioma oficial, o que aconteceu com resíduos da primeira. Exemplos do dialeto caipira é o som frouxo da letra "r", explicada por Vilela (op. cit.) pela dificuldade dos nativos tupis em pronunciá-la guturalmente, como sugeria a norma padrão. Esse "r" frouxo também costuma substituir a letra "l" (de difícil pronúncia para os índios) no final das palavras ou quando sucede uma consoante e precede uma vogal, como, por exemplo, *sardade* e *jornar*. Em outros casos, de acordo com Amaral (op. cit.), a letra "l" no final das palavras oxítonas pode deixar de ser pronunciada, como em *cantá* e *fazê*.

Diversos outros exemplos e elementos do dialeto e da cultura caipira poderiam ser citados, e não é atoa que existam diversos estudos extensos que dedicam-se exclusivamente ao tema. No entanto, esse breve levantamento bibliográfico tem por único objetivo fortalecer a tese de que a festa do Divino (e, adiante, também a congada) está recheada de elementos do universo simbólico e musical caipira. Desde a forte relação apontada pelos teóricos entre o caipira e as festas religiosas populares até a proeminência e afirmação de poder do violeiro dentro dos grupos de folia, a festa do Divino niquelandense é um campo cultural onde os costumes e práticas caipiras são revividos e atualizados constantemente. O canto penetrante em terças, a curta extensão melódica, a diversidade rítmica, o dialeto caipira, as modas de

viola e a catira, as músicas caipiras cantadas nos intervalos, a longa duração das cantorias, e a agregação e coesão social, são elementos que saltam aos olhos e ouvidos daqueles que assistem as folias niquelandenses. São representações que confirmam que parte da identidade dessa gente, a qual este trabalho objetiva alcançar, é caipira. E estas representações, de maneira geral, como constatado, penetram a música da congada e o lundu.

3.1.2.4 Lundu e hibridismos

Na festa do Divino em Niquelândia, a catira é uma festança particular que encerra os rituais e a passagem dos foliões pela casa. No entanto, antes dela, outra etapa é realizada, a mais breve de todas e, nem por isso, menos significativa: a performance do lundu. É assim que os niquelandenses se referem ao gênero que desempenham antes da Catira, que contrasta com as músicas rituais, já que o lundu serve aos momentos de diversão e é dançado. Em seu relato, Maria Aparecida, uma das foliãs do Divino, explica que:

O lundu, ele é uma dança diferenciada. É diferente do catira, porque o catira cê dança de pares. O lundu não. Cê pode dançar ele individual. Cê pode dançar ele sozinho, cê pode dançar com par, pode dançar com quatro. Depois que termina toda aquela tradição da festividade, agradecimento de mesa, chegada, aí eles vão cantar, uns fala "O Piriquitin" [um dos mais executados], outros falam lundu. É uma dança muito bonita. É uma dança mais rápida. Ela não é tocada em sanfona não. Ela é mais em pandeiro. Tem cantos que tem a ver com a folia, mas só que diferente. Diferente da catira, diferente dos agradecimentos de mesa, dos rituais de folia. Ele é diferente. O povo pede muito, na cidade, na fazenda, qualquer lugar. (PEIXOTO, 2015).

Segundo sua opinião, este é o gênero musical preferido dos participantes, sempre pedido pelos festeiros. No entanto, o lundu aparece aqui sem uma das suas principais e mais marcantes características - a contrametricidade - o que torna necessário, antes de detalhá-lo da forma como existe em Niquelândia, buscar informações num contexto mais amplo. Isso para constatar como o gênero aparece apropriado e diferente (cométrico, sem comicidade) na festa do Divino, o que, no cenário analisado, evidencia um momento de diferenciação do grupo das congadas, que apesar de não mencionarem a prática do lundu, mostra o todo de sua produção musical bem semelhante ao gênero que será descrito a seguir, sobretudo, no referente à contrametricidade, o que não deixa de evidenciar um aspecto das lutas de representações.

Assim, a partir de autores como Tinhorão (2012) e Sandroni (2001), pode-se afirmar que o lundu se constitui num gênero de música/dança de origem afro-brasileira, cujos

relatos de suas práticas entre escravos aparecem desde meados do século XVIII. Sua gênese é controversa, uma vez que não há registros primários sobre a música, e a maior parte dos estudos dos primórdios do lundu se baseia em relatos de cronistas que passaram pelo Brasil nos primeiros séculos da colônia. Esses relatos se voltam geralmente para a dança.

De acordo com Tinhorão (2012), o lundu, inicialmente também denominado quente lundu, calundu, landum, etc., estava ligado a rituais de reminiscências africanas, realizados nos terreiros abertos nos arredores das casas dos senhores. Aconteciam com música marcada por instrumentos de percussão e dança. Aquilo que viria a se estabelecer como lundu-canção, segundo o autor, apontaria para sua apropriação por brancos e homens livres, executado nos salões de dança das cidades. As principais características do gênero, enquanto dança, seriam as umbigadas, o castanholar de dedos, os volteios e requebros lascivos, que, por vezes chocavam os cronistas que tratavam de associar estas práticas à influência de espíritos malignos. Quanto à música, Tinhorão revela que o lundu compreenderia:

O repetido canto de um estribilho geralmente marcado pelo ritmo de palmas, ao qual, com o passar do tempo, se iriam acrescentar estrofes acompanhadas de viola, fazendo nascer o lundu-canção. (Ibid., p. 61).

Sandroni (2001), ao estudar o samba carioca na primeira metade do século XX, buscando a herança musical desse gênero em outros gêneros afro-brasileiros, dividiu o lundu em três tipos diferentes: uma dança popular, um gênero de canção de salão e, mais tarde, um tipo de canção folclórica. O autor, no entanto, não ofereceu maiores detalhes sobre as linhas que separam essa sua categorização, podendo-se assumir, com base no estudo de Tinhorão (op. cit.), que o lundu-canção refere-se à entrada do lundu nos salões e ao seu cultivo por parte dos brancos. Concentrando-se na penúltima categoria, que apresenta uma maior quantidade de evidências, como as composições escritas pelo padre Telles e por Domingos Caldas Barbosa, Sandroni revela que uma de suas principais características musicais seria a contrametricidade, sobretudo, o uso da fórmula do *tresillo* e de suas variantes. Para ele,

de qualquer forma, todos os lundus que examinei apresentam ou fórmulas de acompanhamento contramétricas, ou melodias sincopadas, ou ambas as coisas. A síncope melódica pode ser o traço mais generalizado. Ela pode acontecer na presença de um acompanhamento totalmente cométrico [...]. O caso contrário - **acompanhamento contramétrico e melodia cométrica - não foi encontrado por mim.** (SANDRONI, 2001, p. 59-60). [Grifo meu]

Ainda de acordo com o autor, o texto do lundu-canção seria predominantemente de conteúdo cômico e/ou sexual, ao falar do cotidiano, do negro, da mulata e até mesmo citações que utilizam comida como metáfora sexual. E seria por essas vias que o lundu conquistaria aceitação entre as classes dominantes.

A comicidade é explicada, em última análise, pela referência ao negro encontrada na origem do lundu. Este seria, em essência, uma canção que põe em cena o universo negro; em seguida, por uma espécie de distorção devida à pressão das condições sociais, seria uma canção cômica - mostrando não o duro cotidiano do trabalho escravo, mas o negro que dança e que sobretudo faz rir seus senhores brancos; finalmente, o lundu se estabelece como canção cômica *tout court*, dispensando qualquer referência à sua presumida fonte última, e por assim dizer autonomizando-se dela, como no caso de lá no *Largo da Sé*. Andrade³⁵ vê na comicidade do lundu o que a psicanálise chamaria de "sintoma", manifestação que expressa de maneira distorcida um conflito recalcado, no caso o conflito social latente entre senhores e escravos. (Ibid., p. 54).

Dessa maneira, com base nos autores levantados, o lundu pode ser classificado como um gênero de música e dança de origem afro-brasileira, marcado por elementos musicais contramétricos, pelo uso acentuado de percussões, inclusive palmas, e por letras sensuais e cômicas, que podem, muitas vezes, revelar lutas e conflitos sociais. Isso devido à sua penetração em diferentes camadas da sociedade, o que coloca em encontro grupos que possuem uma relação histórica de embates, como negros e brancos. Alguns destes elementos aparecem nos lundus da festa do Divino em Niquelândia, e outros parecem indicar ter havido transformações relacionadas ao gênero que apontam, a princípio, para o fato de que, nesse contexto, lutas de representações efetivaram processos de hibridação cultural. Antes de defender este pressuposto, no entanto, será realizada a análise de um lundu niquelandense.

Como já dito, o lundu surge no final de uma festa eminentemente religiosa, embora entrelaçada de elementos profanos característicos da relação da cultura popular com o sagrado. Seus significados, portanto, estão intimamente ligados à diversão que sucede a penitência das obrigações rituais. Dos lundus colhidos³⁶, com relação ao texto, todos possuem um caráter cômico, abordando a natureza e animais (*Piriquitin* e *Piabanha*), o cotidiano (*Piabanha* e *Sambaruê*, *Sambaruá*) e sexualidade (*Cabelo Loiro*). Em *Cabelo Loiro* o

³⁵ Autor que fundamentou Sandroni em muitos momentos de seu trabalho.

ANDRADE, Mario de. *Cândido Inácio da Silva e o lundu*. RBM, X (1944), p. 17-39.

³⁶ Durante a pesquisa, registrei apenas quatro lundus: *Cabelo Loiro*, *Piriquitin*, *Sambaruê*, *Sambaruá* e *Piabanha*. No entanto, de acordo com os próprios foliões, existem outros, e muitos deles se perderam na memória.

narrador conta as dores de suas paixões por uma mulher loira, às vezes ruiva, às vezes morena que, aparentemente, se exhibe para ele:

*Cabelo loiro, oi ai
 Qué me matá, oi ai ai
 Cabelo loiro, oi ai
 Vem me matá, oi ai ai*

Em *Sambaruê, Sambaruá*, o narrador protesta contra a repressão de sua vontade de dançar, e afirma não aceitar a imposição:

*Olerê, Sambaruê, olerê Sambaruá
 O povo aqui não qué que eu sambo
 Sambo aqui, sambo acolá*

Esta é uma poesia emblemática, que revela as implicações diretas entre as normas de conduta impostas pela religião oficial sobre o comportamento adequado à festa do Divino, sobre as manifestações populares e profanas que se apropriam do espaço e fazem novas festas dentro da festa principal. Partindo do princípio da criação coletiva, partilhada em situações concretas de relações sociais, é bem possível que esta música tenha realmente surgido como protesto às implicâncias contra as manifestações do lundu e da catira, que celebram a dança e a diversão geral, contra os bailes que sucedem os momentos de diversão da festa, e que eram mais comuns no passado. O uso de palavras variantes de *samba* nessa canção, por sua vez, revela a presença da cultura do negro desde o momento de sua criação, presença que será apontada também através da análise das estruturas musicais. De todo modo, *Sambaruê, Sambaruá* evidencia os conflitos de um grupo que tenta cercear a dança, ou seja, a diversão, contra aqueles que tradicionalmente fazem da festa religiosa uma festança popular. Metáfora semelhante pode ser percebida no texto de *Piriquitin*, que utiliza os movimentos do pássaro de maneira antropomorfizada, ao fazer, de forma sutil, uma referência à vontade de dançar:

*Piriquitin bunitin tá querendo avuá
 Os pezin tá no chão e as azinha no á
 Piriquitin bunitin tá querendo avuá
 Os pezin tá no chão e as azinha no á
 Oiê, oiá, piriquitin bunitin tá querendo avuá*

Logo, a referência a "pezin" e "azinha" pode ser interpretada como pernas e braços humanos que, "querendo avuá", desejam, na verdade, dançar e se divertir. Há aí uma aproximação aos sentidos de *Sambaruê*, *Sambaruá*, no momento em que a canção revela os anseios e as apropriações da cultura popular no contexto da festa religiosa. A poesia também apresenta elementos do dialeto caipira descritos anteriormente, como a supressão da letra "r" no final de palavras.

Com relação às estruturas musicais, a análise se concentrará em *Sambaruê*, *Sambaruá*. Foi selecionada pelo jogo que apresenta com a letra desde o título e a relação que permite com a cultura afro, já que em termos de estrutura, todos os lundus compartilham dos mesmos padrões rítmicos nos instrumentos e se assemelham rítmico e melodicamente no canto. As canções são curtas, e geralmente canta-se numa performance breve apenas uma, selecionada entre as quatro canções do repertório tradicional citado. O lundu funciona como uma conexão explícita entre a parte sagrada da festa e a profana, pois, para terminar as cantorias de mesa, os foliões seguem cantando para o altar, e, lá mesmo, iniciam o lundu, que termina no terraço da casa. É ali que abrem a roda e começam a dançar. Depois do lundu a festa se encerra com a catira.

No desempenho do lundu, a organização dos músicos mantém-se a mesma das cantorias, onde o guia, que agora não improvisa, canta a linha melódica mais grave acompanhado por seu ajudante numa terça acima, enquanto o contraguia e seu ajudante repetem os versos. Continuando na tonalidade de G, a melodia de *Sambaruê*, *Sambaruá* possui tessitura curta, de uma quinta, ritmos cométricos, que não apresentam síncope ou o *tresillo*, como pode ser observado no recorte 7:

Recorte 7 - Lundu *Sambaruê*, *Sambaruá*, voz, compassos 1 a 3.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

Acordeão e violão dobram as vozes do canto, inserindo pequenos improvisos, esporadicamente, nas intersecções das frases melódicas. Os instrumentos percussivos, por sua vez, permanecem exercendo função semelhante às cantorias, executando ritmos cométricos em *ostinato* que se assemelham à linha-guia adaptada exposta anteriormente. A diferença é

que, no lundu, os festeiros e os seus convidados tem uma abertura maior à participação, se aproveitam disso batendo palmas no ritmo dividido entre colcheias e semínimas, como exposto no recorte 8, marcando os tempos fortes do compasso binário simples.

Recorte 8 - Lundu *Sambaruê, Sambaruá*, voz, compassos 5 a 7.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

A viola, ainda responsável pelo acompanhamento harmônico, a "batida", faz um ritmo um pouco diferente, que estimula mais a sensação de dança de roda. A inversão da direção da levada da mão na quarta semicolcheia da subdivisão de um tempo (segunda de cada compasso), contribui para o efeito, conforme exposto no recorte 9. O resultado é uma aproximação, mesmo que limitada, de uma acentuação contramétrica no toque da viola.

Recorte 9 - Lundu *Sambaruê, Sambaruá*, viola caipira, compassos 5 a 7.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

Apesar dessa sutil acentuação que a segunda semicolcheia do compasso possibilita, os instrumentos percussivos e as melodias do canto, violão e acordeão, bem como a própria viola, executam ritmos essencialmente cométricos, o que vai na contramão de uma das principais características do lundu estudadas neste item, a contrametricidade. Entretanto, não se pode negar os indícios que apontam para o diálogo e consequente hibridação dessa música afro-brasileira com a tradição musical ocidental, tradição essa presente numa festa nascida na elite portuguesa e cultivada no Brasil pela sociedade dominante. De acordo com Canclini (2013), processos de hibridação cultural acontecem quando estruturas e/ou práticas que existiam de forma separada em determinado momento se combinam, gerando novas práticas. Esse processo, muitas vezes imprevisto e inconsciente, acontece através da criatividade individual e coletiva, revelando suas tensões e conflitos, já que a hibridação

nunca é pacífica. Afirmação que entra em concordância com a noção de lutas de representações de Chartier (1990).

Niquelândia, nascida no truncado período do ciclo do ouro, interagiu desde muito cedo com festas católicas e com uma forte presença do negro escravo, maioria populacional em determinado momento e dono de sua própria festa, a congada. Do mesmo modo que aconteceu nas festas de outras cidades coloniais brasileiras, como o Rio de Janeiro, o negro participava da festa nos seus bastidores e periferias, dividindo o cenário com outros representantes da cultura popular, onde as regras da igreja e as pressões dos grupos dominantes eram mais frouxas. A folia parece ser um destes terrenos férteis que favorecem o encontro e a circularidade cultural, onde os grupos populares, potencializados pelo tempo festivo, exercem sua ação criativa e povoam a festa religiosa com elementos profanos. Nesse caldeirão onde os negros se inseriam, é provável que o enfraquecimento do controle da igreja e da sociedade dominante tenha permitido que exercessem suas práticas. Apesar do arrefecimento dos mecanismos de controle, estes ainda funcionavam parcialmente, o que forçou o lundu a perder grande parte de sua contrametricidade característica e a sensualidade mais explícita da dança e da poesia. Como diria Carlo Ginzburg (2001), a circularidade não age verticalmente de um grupo sobre outro, e a música dos rituais, as cantorias da folia, receberam a influência da musicalidade afro-brasileira que se evidencia pelas linhas-guias e pelas passagens contramétricas do canto. Além disso, a própria prática do lundu no interior da festa do Divino, uma festa de tradição europeia, representante da elite branca, demonstra esse diálogo. Por outro lado, estes encontros fazem surgir músicas novas, carregadas de características que apontam para a combinação de diferentes matrizes culturais. Hibridismos que revelam um passado niquelandense cultivado no presente e lançado para o futuro. Revelam as lutas de representações que formaram aquela gente e conferiram os significados que até hoje são revividos e atualizados durante a festa. A própria festa em si é uma festa nova e única. Nela o caipira, o europeu e o negro se encontram. No lundu, o caipira mostra seu dialeto e sua relação quase mística com a natureza, mostra os toques de viola e as terças paralelas. Na festa do Divino, o negro e, conseqüentemente, a cultura popular, avisam que querem dançar, querem se divertir e apaziguar as durezas da vida, protestando contra proibições. As cantorias rituais apresentam ritmos cométricos e contramétricos, linhas-guias, síncope, terças paralelas e canto anasalado, através dos quais diferentes grupos exercem sua fé, e alguns indivíduos, como o guia violeiro e o alferes, afirmam sua posição. Diferentes grupos que se interagem formando um grupo maior: o povo niquelandense com suas múltiplas identidades.

3.2 - Músicas na Congada

Em diversos aspectos os sentidos das performances musicais dos congos se assemelham aos sentidos das performances musicais da festa do Divino, e um deles, é que o fazer musical é parte imprescindível de ser congo. A maioria deles não se percebem como músicos e, como amadores que aprenderam na tradição oral e através de experiências práticas dentro da festa, conhecem somente o repertório concernente à ela. Nesse sentido, apesar de todos os congos tocarem um instrumento nos dias de festa, aquilo que é considerado mais importante é a participação nos cantos, uma vez que, diferente da festa do Divino, na congada todos cantam. Sobre isso, em entrevista, seu Valdivino, um dos líderes do grupo, revelou que

a festa tem que ter o músico. O congo, sem cantar, ele não é um congo. Eu acho que ele tem que cantar, tem que tocar... Primeira coisa é fazer igual eu fiz, ouvir lá do finalzinho da fila, onde eu comecei. Ser curiosos, que nessa época tinha que ser curioso, que não poderia eu ir cortar uma fila e ouvir o quê que meu mestre tava falando, não. Cê tinha que ouvir lá de trás, e foi de lá que eu aprendi, foi da onde hoje eu tô na frente, assim, como nós acabamos de falar, como líder, por curiosidade. Então eu acredito que todos os congo tem que ser músico. Ele tem que ter um tom de voz, um tom de aprender, porque não adianta eu tocar um reco-reco, tocar uma viola, tocar um violão ou um tamborim sem eu cantar. (PIMENTEL, 2015).

A fala de seu Valdivino mostra o caráter de aprendizagem musical informal, circunstância em que os membros do grupo devem "prestar" atenção nos seus mestres na expectativa de aprender os cantos. Os cantos da congada são fixos, memorizados, nascidos num tempo que o grupo já desconhece. São reminiscências de um passado que remonta à escravidão, ao início da festa em Niquelândia, percebidos pelos congos como cristalizações de sua tradição. Isso os torna centrais na festa, não exatamente pelo conteúdo de seu texto, mas pela ponte que liga os congos ao seu passado. Eles compreendem muito bem a ideia de tradição e cultura, principalmente com relação à visão essencialista da comunidade externa, que concebe a congada mais como folclore do que como festa religiosa. Sobre isso, seu João Santana, outro líder do grupo, ao lado de Valdivino, afirmou que

essa música ela é relíquia. Vai passando de pai pra filho, pra neto. É relíquia. Nós não faz música. Nós aprendeu a música e nós segue ela do jeito que nós achou nós tá seguindo. E desse tipo nós tem que passar. [...] Nós tá mostrando uma tradição que nós achou, nós não tá mudando nada. Nós tá só fazendo afirmação, cantando a mesma música que nós recebeu que os outros chefes passou pra nós, nós tá passando pros outros. Quer dizer, nós não tá mudando nada. Nós tá afirmando. (PIMENTEL, 2015).

Assim, enquanto a música na festa do Divino é percebida como criação contínua, graças ao improviso do texto nas canções rituais feito pelos guias, a música da congada é uma memória. De maneira mais ampla, congos e foliões entendem que suas respectivas festas são manifestações culturais que remontam a um passado secular. Mas a música, especialmente o canto, assume especificidades distintas que apontam para a dinâmica do canto na cultura popular. Apesar da perspectiva de que os textos das canções da congada são memórias fossilizadas, os indícios colhidos durante a pesquisa de campo constataam que a atualização e a criação continuam a agir sobre as práticas musicais. Enquanto colhia os textos dos cantos, percebi que cada congo sabia as letras com algumas variações, que podiam ser sutis, como uma letra numa palavra, um artigo ou preposição, até a substituição de palavras inteiras. Em alguns casos, certos indivíduos desconheciam completamente determinados cantos. Essas nuances, como foi discutido no primeiro capítulo, são comuns às práticas transmitidas via tradição oral na cultura popular, geralmente iletrada, muito suscetível a transformações no decorrer do tempo em face da criatividade de seus atores e da dinâmica das experiências musicas nas atualizações das performances. Ou seja, se todo gênero está sujeito a atualizações a cada nova performance, como sugere Bakhtin (2003), esse fenômeno é ainda potencializado em contextos como a congada em Niquelândia. Aqui ainda há um elemento agravante. Antigamente, de acordo com os congos, os líderes do grupo não gostavam que os outros aprendessem os cantos, e faziam o possível para impedir que isso acontecesse. Desse modo, cantavam com a "língua enrolada", baixinho, impedindo a compreensão dos demais participantes. Como a própria fala de seu Valdivino transcrita acima demonstra, aprender os cantos da congada era uma tarefa que exigia esforço, atenção e disciplina. Hoje isto mudou, como revela Antonia D'Abadia, promotora da congada:

Eu digo que hoje, a nossa festa é uma festa aberta devido essas pessoas que fez... foi importante pra abertura dessa festa. Até mesmo musicalmente, porque os congos antigo não ensinava pros novo. E hoje não. Hoje o João entrega o tamborim, o Divino entrega a viola pra outro. Hoje, assim, todos os Congo tocam e cantam. Sabe o que canta. (MACHADO, 2015a).

A participação dos jovens passa então a ser aceita como mecanismo de sobrevivência da festa, como afirma seu Valdivino:

Eu, voltando lá atrás, no passado, eu tinha uns mestre, que eles era contra mim de tudo, porque disse que as criança fazia atrapalhar. E eu sempre

batendo na tecla, dizendo pra eles: "olha Luiz, as criança de hoje são o congo do futuro. Nós vamos acabar, nós vamos indo pro final, e eles tão se renascendo pra o futuro". "Ah, mas a meninada vai acabar ela". "Moço, num é assim". Então, se eu não tivesse começado como criança, eu num sabia... talvez o congo hoje não existiria, porque... Aí morreu os velho, eu num aprendi, João Santana num aprendeu... Aonde tava a congada hoje? Teria acabado. Então por isso, pra mim, seria suma importância os jovem e criança hoje no congo, que eles seria o congo de amanhã. (PIMENTEL, 2015).

E este é mais um exemplo de ações individuais que geram consequências profundas na festa. Durante minhas observações, notei a presença de muitas crianças e jovens, mas normalmente são eles os que menos compreendem as letras dos cantos. A maioria entende somente as respostas aos versos principais, feitas pelo coro, e vão aprendendo à medida que vão se interessando, buscando a ajuda dos mais velhos.

A partir da abordagem proposta por Seeger (2015), pode-se analisar a performance musical dos congos por diferentes ângulos. Com relação à dança, existem dois tipos gerais, em que o grupo se posiciona em roda e em fila. Nas danças em fila os congos se movimentam de uma direção à outra no espaço, seguindo os guias e o contraguia (denominação que recebem os líderes). Já nas danças de roda, quando cantam *Kazumba*, o violeiro escolhe os participantes em posições opostas para dançarem no centro da roda. Ali fazem volteios e passos de aproximação e distanciamento de seu par. Quando terminam, vão dançando para o lugar que era antes ocupado por ele, e então o violeiro recomeça a seleção. A música só acaba quando todos tiverem dançado no centro da roda. Em ambas as danças, enquanto caminham ou esperam sua vez, além de tocarem e cantarem, fazem movimentos de quadris e volteios sobre as passadas ritmadas de acordo com a música. Nas danças de roda, menos comuns, os congos podem dançar aos pares ou individualmente.

Note-se que na congada niquelandense, música e dança são dois lados da mesma moeda - uma inexiste sem a outra. Estas performances musicais podem ser realizadas em diversos locais, e em cada um deles existem canções específicas e outras mais versáteis. Na rua, durante o reinado (cortejo), quando chegam na metade do caminho em direção à igreja de Santa Efigênia e até a chegada em seu destino, cantam *Rainha de Congombira*. Já no pátio em frente ao templo, no momento da entrega dos festeiros para a missa, cantam *Benedito Inzanga, Zanga*. Depois da missa, voltam para o pátio e executam peças gerais do repertório, seja de teor mais sacro, como *Ô, Efigênia no Céu*, ou mais profano, como *Dor de Canela*. Nas casas dos festeiros, desempenham cantos dedicados a figuras masculinas e femininas, assim como são adaptados os mesmos textos e música a novas atribuições. Neste caso, as atribuições de príncipe, princesa, imperador, imperatriz, juiz e juíza são trocadas no texto da

mesma música. Ainda na casa há cantos a serem realizados na mesa depois das refeições, como *Ô Bem Viá*. Desse modo a congada, como na festa do Divino, revela a importância do banquete ao consagrar performances musicais centralizadas na mesa, palco emblemático onde o tempo festivo faz suas maiores distinções ao tempo cotidiano. A maior parte das performances da congada é realizada nas casas dos festeiros e, além da mesa, os outros lugares são escolhidos com base em sua capacidade de acomodar o grande número de congos, podendo ser o terraço, o quintal, ou até mesmo a rua na frente da casa. O festeiro também atua diretamente na escolha das músicas que serão cantadas em sua casa, como explica seu Valdivino:

Tem um festeiro que talvez goste que ocê chegue, começa a cantar e fala assim: "ó, eu quero uma música fulana", no caso. A princesa, seria a princesa, no caso. A princesa ela quer dizer assim: "eu quero *Quem Festeja os Anjos*". Então essa *Festa dos Anjos*, quase todas as casas que a gente chega pra cantar, sem cantar isso aí é difícil nós sair. Aí vem o *Fogo na Cana*, que é uma música corrida, é um coreto bem corrido. Vem *O Samba é do Homem*, igual, acho que Deusinho te adiantou, então também é um coreto bem corrido. Vem o *Mixirim*... Também tudo é... (PIMENTEL, 2015).

Ao se falar de músicas "mais corridas", seu Valdivino está se referindo diretamente às características musicais do repertório da congada. A partir das minhas observações, quanto às estruturas musicais gerais, este repertório pode ser dividido levando-se em consideração três andamentos na execução do *tresillo* (lento, normal e acelerado) e cantos que, ritmicamente, podem ser classificados como marchas. Estas estruturas serão melhor abordadas nos itens seguintes.

Por fim, com relação ao conteúdo do texto, os cantos possuem funções rituais menos claras que na festa do Divino. De acordo com o observado na festa de 2015, eles podem ser categorizados de duas maneiras gerais:

1. **Cantos de reverência.** São músicas dedicadas aos festeiros e aos santos. São cantos de agradecimento, cumprimentos e de exaltação/louvor aos santos. As divindades abordadas são Santa Efigênia, Nossa Senhora do Carmo e Jesus Cristo, sendo a predominância de cantos em homenagem à primeira. Nesse sentido, são cantos de teor mais religioso;
2. **Cantos de divertimento.** Esta é uma categoria de carga mais profana, em que a poesia trata, predominantemente, de situações do cotidiano, como uma "contação de causos" essencialmente cômica, por exemplo. As

músicas desse tipo costumam gerar risadas dos congos e participantes, e levantar os ânimos quando o cansaço já é grande.

3.

Estas categorizações concernentes às performances musicais dos congos quanto às diferentes esferas apresentadas podem ser observadas na tabela abaixo. Elas revelam que à música implica uma diversidade de fatores que, mesmo não sendo diretamente ligados às estruturas sonoras em si, são necessários para que elas ganhem os sentidos como representações de uma festa que é, acima de tudo, complexa e multifacetada.

Tabela 2 – Elementos do contexto relacionado à música nas Congadas.

Quanto à música	Tresillo; Tresillo acelerado; Tresillo lento; contrametricidade; elementos de música caipira; predominância de instrumentos percussivos; estrutura do canto em chamada-resposta.
Quanto à função	Cantos de Reverência; Cantos de Divertimento; Cantos de trabalho
Quanto ao texto	Laudações aos santos e festeiros; comicidade
Quanto ao local	Cantos de rua, cantos na casa, cantos na igreja, cantos na mesa
Quanto à dança	Danças em fila; danças de roda

Fonte: elaborada pelo pesquisador

Há também outra esfera da qual depende a música, os congos, músicos que participam sempre das performances musicais. Na próxima seção, sua organização no grupo e as características materiais e simbólicas de cada um de seus instrumentos serão abordados, assim como as posições que podem apontar para lutas de representações.

3.2.1 - Congos: os músicos e seus instrumentos

Existem duas instâncias que atuam de maneira quase independente sobre a congada, a irmandade de Santa Efigênia e o terno de congo em si. Na primeira, os líderes são

o presidente e a secretária, que, dentre outras coisas, gerenciam o dinheiro colhido com a anuidade dos congos, comandam as duas reuniões dos irmãos que acontecem antes e depois da festa, e organizam a lista de festeiros do ano seguinte. Já no terno, os líderes são seu Valdivino e seu João Santana, que em diversas ocasiões são chamados de chefes e até mesmo presidentes. Sua liderança age sobre a conduta moral e religiosa do grupo, interfere nas decisões que podem afetar diretamente os rituais e as tradições da festa. Além disso, sua liderança parte principalmente da função que exercem como músicos. Ambos cantam e são capazes de tocar todos os instrumentos da congada. Na frente do grupo, são os guias dos congos, cada um responsável por uma das vozes cantadas em terças paralelas, e seus instrumentos são a viola e o tamborim. Sua posição também implica na escolha das músicas a serem executadas na festa, o que conota outra responsabilidade, o cuidado com a memória musical da congada. Como seus cargos são vitalícios, deixar de lado alguma canção do repertório, seja por gosto pessoal ou por insegurança quanto à correta maneira de cantá-la, significa o seu esquecimento pelo grupo. É preciso lembrar que estes músicos são amadores, e suas práticas acontecem necessariamente ligadas à festa anualmente. Não há ensaios regulares, muito menos gravações de discos ou edições de partituras que possam preservar suas obras, o que faz dos guias da congada os guardiões da memória (GOFF, 2013) coletiva, das obras que nasceram da criatividade do grupo num passado que remonta à escravidão em Niquelândia.

Os instrumentos dos guias, por sua vez, são paradigmáticos ao apontar para o prestígio de seus executantes. De um lado, o tamborim, o principal instrumento da congada, se constitui numa pequena peça quadrada feita à mão, de madeira e couro de vaca, tocada com a ajuda de uma baqueta. Sua sonoridade pungente pode ser ouvida claramente entre todos os outros instrumentos, e, por isso, seu toque é usado para a chamada do grupo. Depois dos intervalos das refeições ou das curtas respirações entre cada música, momento onde os congos estão geralmente distraídos rindo e conversando, é o primeiro guia que, ao começar a tocar o tamborim, está solicitando o retorno do grupo à concentração. Ao mesmo tempo, já comunica o andamento e o tipo de música que será executada a seguir, o que permite a entrada dos outros instrumentos antes mesmo do canto. Segundo seu Salvador, "não tem um que não tem o som do tamborim, uma pecinha pequena daquela ali, aos olhos das grandes indústrias é pequeno, minúsculo, né? Mas não tem um que não tem o som daquele tamborim no seu consciente ou subconsciente". Mais adiante, já falando como integrante também da festa do Divino, seu Salvador complementa dizendo que "quando termina uma folia, cê fica com aquela melodia da caixa na sua cabeça muito tempo aí" (LIMA, 2015a). Esta colocação é

interessante, pois a caixa é tocada na festa do Divino e na congada, onde possui valores simbólicos menos diretamente relacionados às divindades que naquela. Portanto, se na festa do Divino a caixa representa a voz do próprio Espírito Santo, na congada é o tamborim que se coloca como ponto de encontro entre os devotos/congos e Santa Efigênia. Logo, é um instrumento feito por escravos, presente na congada desde pelo menos antes do século XIX - quando Pohl (1976), ao descrever a festa que assiste em 1819 o cita - que representa nos dias de hoje a "voz" de Santa Efigênia para os seus fiéis.

A viola, por sua vez, é emblemática, ao evidenciar o contraste de sua posição de instrumento do guia, com a sua pouca relevância musical, por assim dizer, em termos sonoros. O violeiro ocupa um lugar isolado entre as duas filas do terno, à frente de todos. Poucos são os congos que sabem tocar este instrumento, tornando raros os descansos do guia. Além disso, é o único instrumento melódico-harmônico tocado na festa, o que confere ao guia maior destaque através de sua habilidade no domínio da viola. Entretanto, é justamente este destaque, no meio de tanta percussão, que desfavorecerá sonoramente a viola dentre todos os outros instrumentos. Em meio a tantas percussões, é quase impossível ouvir o seu toque, que serve, aparentemente, para orientar a afinação do guia e, conseqüentemente, do grupo. Neste sentido, a viola parece uma forasteira portuguesa entre instrumentos de origem africana, o que remete aos relatos de Pohl, quando observou em 1819:

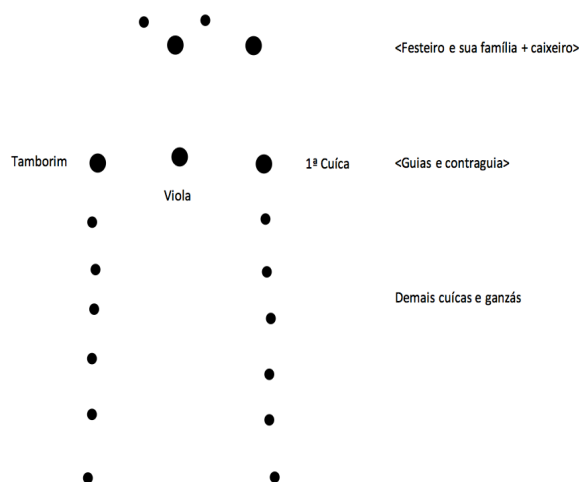
Mais tarde, ainda por cima, os brancos e mulatos entraram na festa, somando-se ao barulho dos negros o som dos instrumentos europeus. Aí tudo se misturou numa algazarra caótica e indescritível. Até respiramos melhor quando o sol saiu e o barulho cessou. (POHL, 1976, p. 203 - 204).

É bem provável que um destes instrumentos europeus de que fala o autor fosse a viola, presente no Brasil desde o século XVI, início da colonização, como revelado por Vilela (2013). Ganhou força na cultura popular e, só mais tarde, no universo caipira. Assim, este instrumento penetrou na congada pela via da festança, no lugar do tempo festivo de inversões, onde as regras sociais e religiosas se afrouxam, recebendo aceitação por parte dos negros e, mais tarde, tornando-se instrumento adjunto desta festa. Mais provável ainda é que estes primeiros violeiros que se meteram na congada fossem foliões, tendo em vista também as marcas deixadas pelos negros na música da festa do Divino, reveladores de sua presença nesta festa.

Outro instrumento que indica este fenômeno é a caixa. Na congada niquelandense, o caixeiro é sempre uma figura separada do resto do grupo. Nas ruas ele caminha passos à

frente; nas casas, ele se senta ao lado dos festeiros, tocando e observando os congos dançarem; no pátio da igreja de Santa Efigênia, ele se posiciona junto ao tamboreiro na porta da igreja. É o único congo que não dança, logo, o único que não ocupa um lugar nas duas filas. Seu timbre agudo e penetrante, no entanto, garante seu espaço, mesmo que tímido, na massa sonora do grupo. Isso faz com que seja percebida como outro instrumento forasteiro, haja vista seu distanciamento físico do terno. Outro dado que dá suporte a esta afirmação é o seu toque, que é o mesmo, em todas as músicas, além de ser o mesmo toque que acontece durante os giros da folia do Divino, que ajudou a chegar à interpretação da caixa como a "voz" do Espírito Santo naquela festa. Por fim, a intensa circularidade entre os atores das duas festividades pode ter promovido a entrada da caixa na congada, embora seja mais difícil precisar em qual das duas festas o *tresillo* característico do seu ritmo tenha se efetivado, o que provavelmente ocorrera concomitantemente. Fato é que a viola e a caixa materializam processos de circularidade que resultam em hibridações destes dois universos culturais distintos, com implicações diretas para o material musical.

Além dos dois guias da congada, há também o contraguia, que ocupa um lugar de certo prestígio entre os guias e o restante do grupo. Seu instrumento é a cuíca, objeto artesanal cilíndrico de madeira de buriti, com pele de vaca presa em uma das extremidades, onde se amarra, por dentro do instrumento, uma vara de madeira. Essa vara, ao ser friccionada com a ajuda de um tecido úmido, produz uma sonoridade grave e seca chamada popularmente de "berro" ou "ronco". O contraguia é o líder do coro, que canta versos específicos em resposta aos versos feitos pelos guias. A maioria dos demais congos que integram as filas e formam o coro responsorial, além de cantar e dançar, executa um instrumento artesanal cilíndrico chamado ganzá, feito de bambu, que apresenta sulcos horizontais desenhados uniformemente em uma de suas laterais. Nessas laterais é friccionada uma vareta de madeira, que produz intensa sonoridade aguda e áspera. Também conhecido como reco-reco, o ganzá prevalece incansavelmente na massa sonora, devido à sua grande quantidade no grupo, explicada, de um lado, pela sua facilidade de fabricação e, por outro lado, pela facilidade de ser tocado, por ser pequeno e leve, o que permite ao seu executante dançar. Sua intensidade é seguida pela cuíca, que também pode ser dobrada no terno, contando, geralmente, com cerca de três cuiqueiros. A organização dos congos, liderados pelos guias e contraguias, assim como o posicionamento dos instrumentos, está representada na figura abaixo:

Figura 31 - Organização dos congos em Niquelândia.

Fonte: Elaboração do pesquisador.

Através deste diagrama, é possível notar a proximidade entre os guias, contraguias e os festeiros. Pode-se dizer que, em sentido semelhante ao da "palavra" que evangeliza na folia do Divino, a congada evangeliza a memória musical sacra e profana ao revivê-la aos olhos e ouvidos dos devotos de Santa Efigênia. Neste sentido, portanto, os líderes da congada assumem o poder sobre a festa enquanto guardiões da memória do grupo, onde suas escolhas individuais terão implicações diretas nas transformações e, possivelmente, no desaparecimento do repertório e da festa como um todo. Eles são admirados e respeitados pelos congos e devotos a partir do seu poder sobre as representações que configuram suas identidades, ou seja, um poder de representar e agir sobre a realidade imaginada naquele contexto, que, por sua vez, só é oportunizado pelo tempo festivo. Quando perguntado sobre como se sentia com relação às mudanças que a festa sofrera nas últimas décadas, Valdivino respondera:

Uai, eu num vou dizer que eu sinto vitorioso, porque num foi eu que quis fazer isso, mas hoje alguém chega em mim, chega no João Santana e fala: "vocês estão de parabéns, por, além de continuar com essa cultura viva, e tá tocando a festa pra não deixar morrer a origem". E eu me sinto... pra mim é vitória. Eu num vou dizer que num sou um vitorioso. Sou. Tem falha? Tem. tem algum erro? Tem. Mas eu tento fazer o melhor. Mudar eu não posso, mas tento fazer o melhor pra ver se o amanhã, o que chegar, aprender comigo, não vim fazer o erro que eu talvez já fiz no passado. E não vim fazer o erro que eu aprendi errando com os outro também. (PIMENTEL, 2015).

Apesar de dizer que não pode mudar nada na festa, todas as mudanças citadas em suas entrevistas foram proporcionadas por sua própria ação, em parceria com João Santana, como a abertura para mulheres e crianças, sua abertura para ensinar pacientemente os cantos aos membros interessados e abertura quanto ao número limite de congos (no passado cerca de 25, hoje, cerca de 100). Quando, no começo dessa fala, seu Valdivino disse não ter sido ele quem "quis fazer isso", está se referindo à criação da congada e às composições musicais, que são, de fato, obras coletivas. Porém, ao tomar novas decisões, ou mesmo atitudes “despropositais”, dar seus toques criativos (re)compondo dinamicamente as representações da congada em Niquelândia, interfere no festejo de maneira a transformá-lo, inserindo novas características de estilo individuais ao gênero (BAKHTIN, 2003). As estruturas musicais que integram a festa, evidenciando também as complexidades representacionais que permeiam os processos identitários que dão sentido à percepção que o grupo tem de si mesmo no mundo real e imaginado, serão abordadas a seguir.

3.2.2 - Algumas estruturas musicais da congada

Dançar e cantar são façanhas intrinsecamente ligadas às performances das músicas da congada. Seja para louvar Santa Efigênia ou contar uma história cômica, os congos o fazem através dos sons e do corpo, dos volteios, requebros e passadas ritmadas. A dança, apesar de ter sido mencionada anteriormente fazendo parte essencial das performances, cederá um lugar maior neste momento para análises formais das estruturas sonoras que compõem o vasto universo musical da congada. Durante conversas informais com João Santana, anotei a existência de pelo menos vinte e oito cantos diferentes. Este número, no entanto, crescera durante as observações da festa de 2015, onde percebi a existência de pelo menos trinta e cinco cantos. É provável que existam diversos outros que não foram lembrados pelos guias e nem pedidos pelos festeiros, uma vez que, como já explicado, a memória é volátil e as obras estão sujeitas constantemente a transformações e, em último nível, ao esquecimento. Neste processo, é claro, permanecem aquelas que se mantêm significativas para os seus atores, da mesma maneira que a própria festa perdurará enquanto fizer sentido para o grupo.

Obviamente, os limites deste trabalho não permitem que as trinta e cinco obras observadas e registradas sejam analisadas separadamente, o que levou a uma escolha das peças mais significativas e recorrentes do repertório, baseada nas categorizações elaboradas nos itens anteriores. Sendo assim, as análises se concentrarão em *Iemanjá* (tresillo), *Canaviá* (tresillo acelerado), *Dor de Canela* (tresillo lento) e *O Gosto Que Tem é Nós Festejá*

(marcha), levando em consideração, sobretudo, serem representantes das três categorias de *tresillo* apontadas na tabela 2. Apesar da restrição, outras obras serão citadas, principalmente ao tratar do texto, aspecto em que se revelam verdadeiramente férteis. É esperado, porém, que este trabalho seja uma pesquisa inicial que abra possibilidades para novos estudos, que possam contribuir também para a compreensão e registro destes campos de produção musical que são a congada e a festa do Divino em Niquelândia.

3.2.2.1 - *Iemanjá*

Iemanjá é exemplo de uma das músicas versáteis da congada e, por ser muito cultivada entre os congos e os devotos, é sempre cantada nas casas ou no pátio da igreja. Pode-se dizer que é a música mais popular do repertório, e seu apreço por parte dos devotos chama ainda mais atenção pela pluralidade de representações que seu texto evidencia. Num primeiro momento, costuma ser chamada também de *Manjá*, o que leva alguns congos a acreditarem que a poesia trate do doce típico brasileiro. Para João Santana:

Eu por exemplo, pra mim, a música que mais marca, que eu acho mais bonita é o "Manjá". Porque o Manjá, ela é uma música que chama muita atenção do público. Nós tem "Efigênia do Céu", nós tem "Vou para o Céu". Mas no meu ponto de vista o que marca mais é o Manjá. Porque o Manjá nós canta ele rodando tipo do índio. Então na hora que nós canta chama atenção do público todinho. Se tiver mil pessoas ali, chama atenção. Quer dizer, pra mim, ela é uma música que mais chama atenção. (MACHADO, 2015b).

Nesse sentido, é no mínimo curioso que a divindade originária de matrizes africanas seja substituída por comida, o que aponta para a importância do banquete para a festa e para a cultura popular. A fala de seu João ainda associa a dança de roda com o "tipo do índio". Na congada, o discurso dos atores está sempre relacionando a festa ao índio, desde o mito de origem até certas danças, como esta. Estas afirmações, no entanto, não podem ser confirmadas por este trabalho por falta de evidências, uma vez que a única certeza é que negros e índios, como foi exposto no segundo capítulo, tenham se encontrado nos tempos de Traíras e São José do Tocantins. A música dos avá-canoeiros não foi registrada, e estando hoje, aparentemente, extintos, fica impossibilitada a tarefa de associar suas práticas musicais aos congos. O máximo que poderia ser dito é que o penacho, as danças, as rodas e as músicas em ritmo de marcha, evoquem uma atmosfera indígena, o que é muito pouco para ser tomado como um fato científico. Porém, é importante que estas relações sejam feitas, deixando aberta a necessidade de futuras pesquisas. Mas a referência no texto à deusa Iemanjá corrobora, ao

lado de elementos socioculturais e musicais, a matriz africana presente na congada. Os processos de hibridação e as lutas de representações possibilitaram desde tempos remotos, quando aos negros não era permitido o exercício de sua própria religiosidade, o culto a religiões não católicas.

Ô, Iemanjá
Rainha de Congo, ô sinhá
Ô, Iemanjá
Ô, Iemanjá
Rainha de Congo, ô sinhá

Como evidenciado no texto da canção, *Iemanjá* é a rainha do Congo, rainha dos negros, reverenciada dentro de uma festa católica, o que demonstra ainda mais a relação entre a igreja e a tradição da congada. Quando perguntada sobre essa relação, mencionando, inclusive, uma interação com a matriz indígena, Antonia, a secretária da irmandade, promotora da festa e ex-conga, afirmou:

É meio complexa, Felipe. Assim, se você parar pra ouvir os cânticos de Santa Efigênia, ela é uma mistura de índio, negro, e o catolicismo, e um pouco misticismo. Então, assim, você vai ter que ouvir algumas e vai falar. Tanto, assim, que na época, com o frei Josué, a gente teve uma discussão sobre o "Manjá". Para nós católicos, Iemanjá é Nossa Senhora. A gente tá vindo louvar ela. Nossa Senhora. Mas aí a gente vamos na cultura negra. Para o negro, Iemanjá era quem? E para o índio? Então, assim, é uma mistura, que tem dado certo nesses duzentos anos de festa de Santa Efigênia. (MACHADO, 2015a).

Essa "mistura" entre as matrizes culturais brasileiras não é, portanto, desconhecida da igreja e dos devotos, e se mostra mais acentuada nesta festa do que na festa do Divino. Isso devido à sua maior autonomia e liderança por parte de negros no período escravocrata. Com o tempo, *Iemanjá* se tornou, para os congos, a própria imagem de Nossa Senhora ou de Santa Efigênia. É ainda Antonia quem fala da ação da igreja sobre a congada. Segundo ela, o papel da igreja está relacionado à

religiosidade. Assim, na evangelização dos congos. Às vezes, se há alguns anos atrás o frei Josué não tivesse tido aquela coragem de chamar os congos antigos para conversar a respeito da nossa festa, talvez os congos hoje tinha até parado de dançar. Porque tava tendo muita bebida, tava tendo muita briga, assim, entre congos. Frei Josué chamou, convidou, evangelizou... Então, assim, o papel da igreja na nossa festa é muito importante. Conviver com os freis na nossa festa é importante. (MACHADO, 2015a).

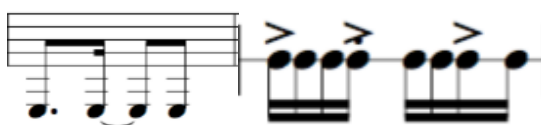
"Evangalizando", é provável que a igreja tenha influenciado tanto nos costumes e excessos populares da festa quanto nos significados profanos das músicas, revelando lutas de representações travadas entre estas partes, levando à ressignificação da percepção dos congos e devotos acerca de *Iemanjá*. Para além do texto, o que marca *Iemanjá* é o *tresillo* executado pelo tamborim, pandeiro, caixa, e até mesmo pela viola caipira. Como pode ser observado nos recortes abaixo, tamborim, pandeiro e viola, executam ritmos bem próximos do *tresillo*, e com a caixa em semicolcheias.

Recorte 10- *Iemanjá*, tamborim e pandeiro, compasso 2.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

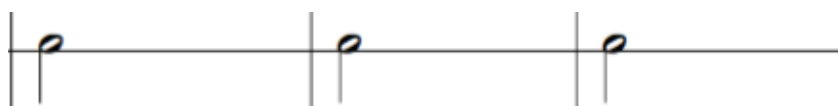
Recortes 11 e 12 - *Iemanjá*, viola caipira e caixa (à direita), compasso 2.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

A cuíca, por sua vez, marca os tempos fortes dos compassos, como pode ser visto no recorte 13, fazendo variações ocasionais nos contratempos, chamadas, pelos congos, de "repiques".

Recorte 13- *Iemanjá*, cuíca, compassos 2 a 5.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

O último instrumento percussivo é o ganzá, que executa um ritmo agitado em colcheias e semicolcheias, encabeçado pela primeira variação do *tresillo*, como transcrito no recorte 14. Por ser o instrumento mais numeroso, de timbre mais agudo, e ser percutido mais vezes que a maioria dos outros, sua sonoridade é uma das principais, rivalizando aos ouvidos com o *tresillo* tocado pelos demais.

Recorte 14- *Iemanjá*, ganzá, compassos 2 a 5.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

Esses instrumentos compõem a linha-guia desta e de todas as músicas da congada, apresentando variações no andamento e no ritmo durante as marchas. Neste contexto, diferente da festa do Divino, a linha-guia segue um padrão majoritariamente percussivo e, sobretudo, assimétrico, centralizado no *tresillo*, executado em ostinato por toda a peça, evocando o movimento corporal e a dança. Este é mais um dado que aponta para matrizes afro-brasileiras nas músicas da congada. A melodia, na tonalidade de A, por seu lado, também revela esta matriz quando utiliza uma gama de ritmos contramétricos, tanto na linha dos guias quanto do coro, como pode ser observado no recorte 15 abaixo:

Recorte 15 - *Iemanjá*, guias e coro, compassos 1 a 5.

Fonte: Transcrição do pesquisador.

Neste recorte também pode-se averiguar o canto em terças paralelas, possivelmente emprestado, de um lado, do estilo musical dos foliões do Divino, a partir da circularidade sempre existente entre os dois grupos já comentada, e, de outro lado, das características da música caipira. Além do canto em terças, uma extensão melódica restrita a uma quinta justa, emissão vocal anasalada, aguda, e a própria entrada da viola caipira no

contexto da congada, evidenciam representações que remetem ao universo musical caipira. Outros indícios, que partem principalmente de posturas e relatos dos líderes do grupo, reforçam esta constatação. Durante os intervalos da festa, nos momentos de refeição, era comum que seu João Santana pegasse sua viola e começasse a tocar algumas modas caipiras, ocorrência isolada que atraía alguns foliões e convidados ao seu redor, admiradores tanto do guia quanto das músicas que executava. Seu Valdivino, por seu turno, já foi mais longe e atuou, em certo momento de sua vida, como músico caipira em Niquelândia. Em suas palavras:

Eu já, pra não dizer que eu não tenho uma atuação de músico, como caipira, como se diz, caipira nato da cidade de Niquelândia, a gente tem um CD gravado, eu mais meu cunhado, de música sertaneja. Eu sou apaixonado por música sertaneja, mas isso aí já ficou no passado. Hoje ele não tá afim, eu também num... a idade chegou. [...] O congo já se diz um sertanejo. Então eu acredito que todos os congos que hoje atuam na congada, eles faz parte do sertanejo mesmo nato. (PIMENTEL, 2015).

A partir desses indícios, pode-se considerar a observação feita por dona Antonia de que a congada é mesmo uma mistura. Sua música é um artefato vivo que ultrapassa séculos se transformando e ressignificando, chegando ao presente como uma obra híbrida. Revela elementos fortes de uma matriz afro-brasileira através do uso acentuado de percussões, de ritmos contramétricos, o *tresillo*, da linha-guia implicadas com esses ritmos e de um texto que traz uma entidade africana para o catolicismo. Revela o europeu quando se submete ao sistema tonal e à regularidade dos compassos, bem como ao absorver elementos da música caipira, ao incorporar a viola e o estilo de canto. Isso num processo que carrega lutas de representações que perduram até os dias de hoje, no qual, através dessas características que mostram a sua imersão identitária centenária no cenário niquelandense e o predomínio de elementos da cultura afro, se coloca frente, sobretudo, à folia do Divino. Estes traços estão presentes, em graus variados, em todo o repertório musical da congada, podendo remeter, em alguns casos, a cantos de trabalho, como as duas próximas canções, analisadas a seguir.

3.2.2.2 Dor de Canela e Canaviá - cantos de trabalho na congada

As música é muito engraçada, alegre você. Tem hora que aqui em casa eu tô lavando trem e cantando. As música é... algumas... eu acho que quem fez as música, eu não tenho certeza, mas eu acredito que quem fez as música, conta a vida, o quê que aconteceu com aquela pessoa de tava fazendo aquela música, o que tava acontecendo com ela. Acho que o que aconteceu com ela tava vindo tudo na cabeça, e aí ela fez as músicas. (RIBEIRO, 2015).

Milena é uma jovem de quinze anos que participa da congada desde muito pequena e, como é de se esperar das novas gerações que tiveram oportunidades de educação que os mais velhos não tiveram, faz observações muito ricas sobre suas tradições. Também é de se esperar que os congos incorporem as músicas da festa ao seu cotidiano, pois parece improvável que elas serão deixadas em *stand-by* por um ano inteiro. No caso de Milena, sua memória evoca o repertório musical da congada quando está trabalhando e precisa recobrar os ânimos para terminar sua tarefa, e a relação que faz em seu relato deste repertório, vinculando-o a processos de criação, parte da vivência imediata dos seus criadores que podem ser ligadas a situações de trabalho. Revela aí conexões com cantos de trabalho entoados por escravos no período imperial, estudados por Terra (2006). Focando sua pesquisa nos carregadores cariocas, o autor afirma que, "ao incorporar o trabalho à música, os trabalhadores negros ressignificaram, como sua, uma atividade que eram forçados a executar" (p. 07). Afirma ainda que:

Cantando, eles aliviavam as tensões, faziam o tempo passar mais rápido; e, se não mudavam as condições externas sob as quais trabalhavam, pelo menos sentiam motivação para sobreviver, tanto psicológica, quanto fisicamente, a essas condições. Tanto na forma quanto na função, a música de trabalho era um instrumento comunitário. Ela permitia aos trabalhadores harmonizar seus movimentos físicos e suas necessidades psíquicas a dos outros trabalhadores, e possibilitava ainda, importantes meios de comunicação e expressão. A música afetou, substancialmente, o significado da própria experiência do trabalho. (Ibid., p. 07).

Ao mesmo tempo em que aliviavam a pesada carga do trabalho, permitiam formas de comunicação e expressão ao trabalhador, os cantos imprimiam ritmo e consistência às atividades do grupo. Nesse sentido, havia a figura do "puxador" do canto, líder musical responsável pela escolha e andamento das músicas, geralmente com a ajuda de um instrumento, como a matraca, e da capacidade de improvisar versos novos sobre músicas conhecidas. Quanto à forma, os cantos de trabalho eram geralmente curtos, de poucos versos, cantados segundo um esquema de chamada e resposta, a resposta acontecendo em coro à chamada do líder. Segundo a revisão realizada pelo autor, esta forma foi trazida da África para o mundo atlântico durante o período escravocrata. Afirma ainda que seu conteúdo temático poderia conter, além de passagens sobre o cotidiano dos trabalhadores e palavras africanas, críticas às circunstâncias de sua exploração e denúncias à escravidão. Estas características levantadas por Terra entram em consonância com diversas músicas cantadas na congada de Niquelândia, dentre elas, *Dor de Canela* e *Canaviá*. Além disso, todas elas

seguem a forma de chamada e resposta, onde o líder, tocando o tamborim, imprime o ritmo, escolhe as músicas e canta versos curtos respondidos pelos demais congos em coro. Mas o que aproxima ainda mais estas duas canções dos cantos de trabalho é o seu texto. Em *Dor de Canela* o narrador reclama de dor nas pernas, o que pode ser associado ao esgotamento físico pelo excesso de trabalho nos tempos de escravidão:

Dor de canela que tá, que tá
Dor de canela que dandirá

Canaviá, por sua vez, relata o processo de queima do canavial, atividade necessária para a renovação do solo para novos plantios de cana-de-açúcar:

Bota fogo na cana
Canaviá
Deixa a cana queimá
Canaviá

Além dessas duas, há músicas que parecem remeter ao trabalho na cozinha. *O Xerim é Bão* fala de um aroma agradável, provavelmente em referência ao alimento, enquanto *Temperô miudim* aborda, aparentemente, a preparação de pratos para a refeição:

O xerim é bão
O xerim é bão
Tá querendo falar
Ô, tá querendo falar

Temperô miudim
Temperô peruá

Vassourinha, outra canção da congada, faz referência ao utensílio de limpeza doméstica e anuncia seu uso:

Vassourinha que vai serená
Olê, olê, serenar
Ela vai ou não vai serená?
Olê, olê, serená

E, por fim, *Catarina* fala do trabalho da costureira, numa conversa entre Catarina e sua senhora, "Sinhá Princesa":

Ô, Catarina, que teces?
Três ponto, sinhá princesa

Estes são alguns dos exemplos onde o texto das músicas da congada em Niquelândia podem ser interpretados como cantos de trabalho. Dessa maneira, são indícios de uma memória da escravidão cultivada como importante tradição do grupo, representações revelando que, para eles, esta ainda é uma identidade significativa, embora aberta aos encontros e processos de hibridação já descritos. Elementos de uma luta de representações emergem nessa situação, portanto.

Partindo para uma análise das estruturas sonoras, *Dor de Canela* e *Canaviá* apresentam, em grande medida, as mesmas características observadas em *Iemanjá*. A viola e as percussões executam os mesmo ritmos, variando apenas numa mudança de andamento muito discreta, sendo a primeira um pouco mais lenta (*tresillo lento*) e a segunda mais rápida (*tresillo acelerado*). O que confere uma sensação de maior ou menor velocidade é a dança. No caso de *Dor de Canela*, os congos caminham em fila marcando pesadamente seus passos no chão, dobrando os joelhos e abaixando sutilmente o torso. Já em *Canaviá* os congos correm agitadamente pelo espaço, em fila, seguindo os líderes, mesmo que o andamento não seja tão diferente do andamento do *tresillo* normal. Em ambos os casos, independente da velocidade, prevalece o ritmo do *tresillo*, feito principalmente pelo tamborim, que, novamente marca a linha-guia. Como nos cantos de trabalho, o guia da congada atua como líder musical, regendo as performances do grupo. Quanto à melodia, *Dor de Canela* possui a pequena extensão de uma quarta justa, com ritmos baseados, em geral, em colcheias e semicolcheias com forte desempenho contramétrico, o que ajuda a manter o seu caráter dançante. Há passagens sincopadas nos finais das frases e o elemento rítmico mais marcante da primeira variação do *tresillo* encabeça o segundo compasso, como pode ser visto no recorte 16:

Recorte 16 - *Dor de Canela*, guias, compassos 1 a 3.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

Os dois versos do texto são cantados pelos guias e repetidos pelo coro, e enquanto aqueles cantam em terças paralelas, este o faz em uníssono. Estes são elementos que apontam, mais uma vez, para o diálogo entre os congos, a música caipira e os foliões do Divino. Vale ressaltar que até a afinação da viola se mantém a mesma, *Rio Abaixo* (G), embora na congada a posição da mão fique na região de A, na quinta casa do instrumento.

Canaviá, por seu lado, possui versos mais curtos, ao que o coro responde com uma única palavra (canaviá), o que contribui para seu aspecto ligeiro. Sua melodia possui extensão de uma quinta, também cantada em terças paralelas pelos guias, como exposto no recorte 17:

Recorte 17 - *Canaviá*, guias e coro, compassos 1 a 4.

Guias

Coro

Bo-ta fo-go na cana

Dei-xa'a ca-na quei-má

Ca - na - vi - á

Ca - na - vi-

Fonte: Transcrição do pesquisador.

Como se pode observar, a contrametricidade melódica fica a cargo da resposta do coro, enquanto a linha superior realizada pelos guias é mais cométrica, baseada em colcheias e semicolcheias com contratempos apenas no início de cada frase. O ritmo acelerado imprime uma índole de urgência que, pensando em cantos de trabalho, poderia estimular a lida com a cana-de-açúcar, de que trata o texto. No contexto atual da congada, o que estimula é a correria dos dançarinos. Em vista destas características analisadas, portanto, pode-se aferir ser a música da congada niquelandense uma memória sonora também dos cantos de trabalho entoados num passado de exploração da força do negro cativo, reminiscências de um obscuro período de escravidão que ocasionou, não sem lutas de representações, processos de hibridação no repertório que compõe a festa. No próximo item poderá ser constatado que esse repertório é carregado também de elementos da religião oficial, o catolicismo, e como os valores desta instituição conseguiram se (a)firmar através do canto.

3.2.2.3 *Viva Santa Efigênia, O Gosto Que Tem é Nós Festejá* e representações do catolicismo

As músicas da congada analisadas até agora não representam a totalidade deste universo musical. Nesse universo, vários cantos tratam também de Santa Efigênia, Nossa Senhora do Carmo e até mesmo Jesus Cristo, reiterando os aspectos sacros que estão presentes em qualquer festa religioso-popular. Estas músicas estão mais próximas de uma ideia de rituais da congada, das obrigações, como visto na festa do Divino, que antecedem as diversões, que são, mais precisamente, contempladas com canções de conteúdo profano. Textos sacros estão presentes em quase todos os estilos categorizados no item 3.2, com exceção do *tresillo* acelerado, que concentra apenas músicas profanas, o que condiz com a dança agitada, a correria e o divertimento que marcam suas performances.

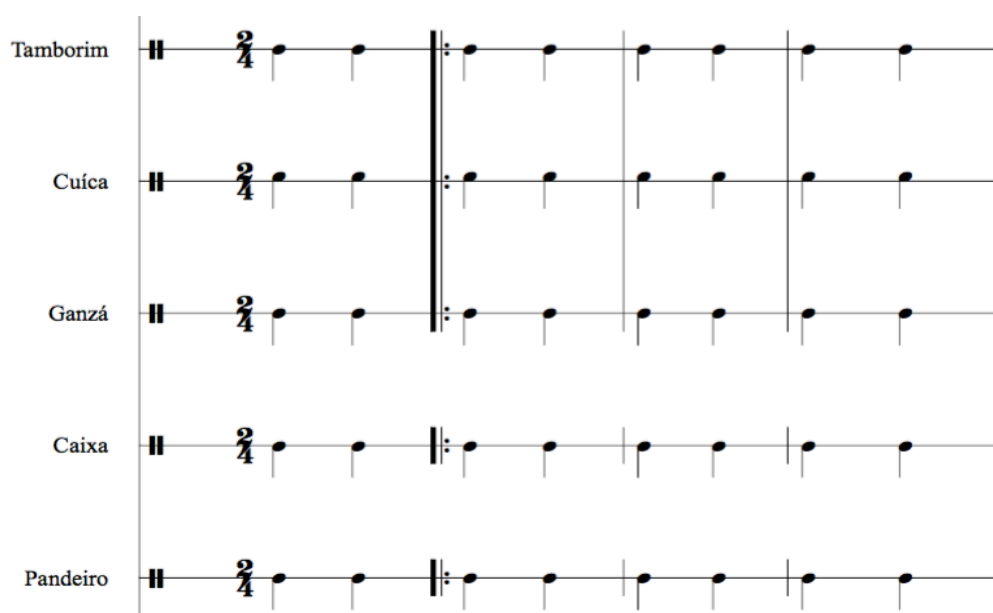
Porém, se essa distinção entre sacro e profano pode não ser tão acurada ao se estudar a religiosidade popular, possui limites ainda menos precisos por parte do imaginário daqueles que vivenciam este sistema simbólico. Para os congos, as músicas que fazem rir, que contam histórias engraçadas e nada trazem de referência aos santos homenageados, tem, praticamente, a mesma relevância representacional que aquelas que trazem essa referência. Enquanto parte do repertório de uma festa religiosa, oportunizam, em igual medida, o contato dos congos com o sagrado. Segundo seu João Santana:

É importante participar da festa porque, durante o tempo que eu tô cantando, meu cérebro tá livre. Vamos dizer assim, a gente tá fazendo um contato ali com Deus. Quer dizer, cê tando fazendo um contato com Deus cê tá livre, cê tá tranquilo, cê só tá pensando coisa boa. [...] Que eu tô fazendo uma coisa que eu gosto e tô com contato com Deus. (MACHADO, 2015b).

Nesse sentido, cantar, na congada, é sempre prazer e devoção. Não é incomum, portanto, nem mal quisto, que uma canção de texto sacro seja performatizada com excessos de risos e brincadeiras. No último dia da festa de 2015, 26 de julho, quando executavam uma música de louvor à Santa Efigênia, me chamou a atenção um jovem que ria e batia no pandeiro com tanta força a ponto de seu toque se sobressair à sonoridade de todo o resto do grupo. A cada vez que se superava em intensidade, olhava para seus companheiros e ria orgulhosamente de suas façanhas com o pandeiro. Quando o questionei sobre os motivos daquela farra, ele me respondeu simplesmente que gostava de fazer aquilo somente naquela música em especial. Sagrado e profano são, como já dito, duas faces da mesma moeda.

No entanto, algumas músicas possuem funções de maior teor ritualístico, e acabam gerando performances mais comedidas e sérias. Algumas delas são *Viva Santa Efigênia*, cantada em qualquer local por onde os congos passem, das casas dos festeiros à igreja, e *O Gosto Que Tem É Nós Festejá*, realizada depois das refeições como "pagamento" aos festeiros pela hospitalidade. Pertencentes à categoria que chamei de marcha, são canções lentas, de intensa acentuação em cada pulsação, o que, apesar de sua divisão fraseológica se inserir numa divisão binária de compasso, causa uma sensação de independência de cada tempo. Para isso, os instrumentos percussivos marcam cada tempo, como pode ser visto no recorte 18:

Recorte 18 - *Viva Santa Efigênia*, percussões, compassos 1 a 4.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

Em determinados momentos o ganzá faz uma variação em semicolcheias, geralmente acompanhando certos trechos do canto, como pode ser observado no recorte 19:

Recorte 19 - *O Gosto Que Tem É Nós Festejá*, ganzás, compassos 10 e 11.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

A viola caipira, por sua vez, marca subdivisões em colcheias com movimentos da mão e polegar direitos nas cordas graves em direção às agudas, como revela o recorte 20:

Recorte 20 - *O Gosto Que Tem É Nós Festejá*, viola caipira, compassos 1 a 3.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

Este tratamento rítmico resulta em uma movimentação monótona, que tem implicações diretas na dança dos congos. Neste tipo de peça, o grupo se limita a caminhar em fila a passos pesados, fazendo discretos movimentos de subida e descida do corpo sobre os passos. Estas características da música e da dança favorecem a seriedade das performances, centralizando o elemento religioso e permitindo uma melhor audição do texto. As frases melódicas são mais longas que nas outras peças, repetidas pelo coro, a tessitura é curta, o canto dos guias acontece em terças paralelas e, como nas percussões, elementos cométricos se sobressaem aos contramétricos, conforme exemplificado nos recortes 21 e 22.

Recorte 21 - *O Gosto Que Tem É Nós Festejá*, resposta do coro, compassos 12 a 17.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

Recorte 22 - *Viva Santa Efigênia*, guias, compassos 1 a 5.



Fonte: Transcrição do pesquisador.

Tendo em vista as características elencadas na análise dessas duas obras, as marchas da congada em Niquelândia representam um verdadeiro paradoxo musical, uma vez que estão na contramão das demais obras do grupo. Pode-se aferir que elementos afro-brasileiros se apresentem na linha-guia e no estilo responsorial do canto, bem como elementos caipiras e da festa do Divino são reafirmados com a viola, o canto em terças, a emissão vocal anasalada e no próprio dialeto caipira observado nas palavras "revivá", "festejá" e "pagá". Mas é inevitável perceber, sobretudo através da audição, certa estranheza que a sonoridade sobressalente (a marcação das pulsações) causa, parecendo não pertencer, em primeira instância, nem ao que se conhece da música afro-brasileira, nem à tradição musical europeia. Seriam reminiscências da música dos índios que viviam na região? Apesar de sua pertinência, esta questão permanecerá por hora sem resposta, posto que, como já relatado, não há dados sobre as práticas musicais dos avás-canoeiros. Autores que tratam do assunto, consultados neste trabalho, Seeger (2015) e Bastos (2006), legaram contribuições importantes, principalmente sobre os cantos dos grupos que estudaram, mas deixaram poucas informações sobre as percussões e estruturas rítmicas. E mesmo que esses elementos pudessem ser tomados como parâmetros, a iniciativa seria arriscada, já que cada comunidade indígena possui o seu sistema simbólico, existindo diferenças ainda mais acentuadas quando separados troncos linguísticos como o jê e o tupi. Sendo assim, deixo novamente a questão aberta para futuras pesquisas que possam, eventualmente, trazer à tona a memória desse "povo invisível"³⁷, os avás- canoeiros.

Outra questão problemática, que aponta para lutas de representações entre a igreja e os congos é revelada pela maneira como estes compreendem as palavras de origem africana presentes no texto de diversas canções. Palavras como "calunga" e "kazumba", são percebidas por eles como palavras pertencentes ao latim. Como se sabe, o latim foi a língua oficial das celebrações e rituais da igreja católica até o Concílio Vaticano II, realizado entre 1962 e 1965. Desse modo, é provável que a atuação da igreja sobre a congada tenha levado a esta ressignificação das palavras africanas por parte dos congos, visto que até recentemente, como a fala de Antonia (MACHADO, 2015a) ilustrou, a igreja tem agido ativamente na catequização do grupo. Outras palavras, que na passagem dos anos se transformaram a ponto de tornar difícil sua ligação com algum idioma, seja português ou africano, como "xirita" e "jaracubacu", que atualmente tem o seu significado desconhecido pelos congos, também são associadas ao latim. Para seu Deusinho, seus antepassados "cantava em latim só algumas. Era

³⁷Referência ao premiado documentário "Histórias de Avá - o povo invisível", de 1983, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T9hSRn2UuF4>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

"Aracubaco"... Mas hoje, pra nós, é tudo fácil, que o povo de hoje não é besta, né? Se ocê, por exemplo, falar inglês três vez pra mim eu aprendo, né? Se explicar eu aprendo. Antigamente o povo era mais simples" (LIMA, 2015b). Acredito, com base nesses dados, que essa percepção de certos vocábulos como latinos tenha sido fruto de embates da igreja católica contra elementos da memória e ancestralidade africana, associada por ela, no passado, à profanidade, obscenidade, e até mesmo a espíritos malignos. Lutas de representações mais uma vez se revelam, portanto. Por fim, *Viva Santa Efigênia* e *O Gosto Que Tem É Nós Festejá* atuam na afirmação dos valores rituais e católicos da congada, na medida em que cultuam os santos e valores da religião oficial e oferecem indícios de sua interação com circunstâncias ligadas à igreja. Na primeira, o texto dá vivas à Santa Efigênia, anunciando o ato de festejar em detrimento de seu reavivamento:

*Ô viva, ô viva
Torna Revivá
Viva Santa Efigênia
Que viemos festejá*

Em certa medida, este reavivamento é da própria religiosidade dos devotos, proporcionada pelo canto e pela festa todo ano. Refere-se a valores aceitos, que fazem sentido para o grupo, mantendo seus integrantes unidos pela continuidade das tradições. Nesta perspectiva, *O Gosto Que Tem É Nós Festejá* atua numa instância semelhante quando, ao agradecer pela refeição, os congos "pagam" com alegria as dádivas pelo ato de festejar:

*Ô senhora imperatriz
Que nós tem que pagá
O gosto que tem
É nós festejá*

Desse modo, como o fazem os foliões na festa do Divino, a congada demonstra também a importância da comida ao contar com músicas dedicadas a rituais para os momentos de refeição. E não é sem sentido que estas duas músicas tanto se aproximam em suas características sonoras, pois, como revela Bakhtin (2013), é no ato de comer, de destruir o alimento e ingeri-lo que o homem, simbolicamente, proclama sua vitória contra a morte e a natureza. Retira a vida do alimento e revive através dos rituais ligados à comida. Assim, tanto Santa Efigênia quanto os congos revivem nas canções da congada, e isso, de fato, merece festa. Talvez seja por isso que o repertório do grupo se mostre, em vários aspectos, tão similar

ao lundu, gênero que foi, em primeiro lugar, relacionado ao divertimento de negros e escravos. É sobre essa relação entre congada e lundu que trataremos na próxima parte.

3.2.2.4 Diálogos entre a congada e o lundu

Ao fim das análises das músicas da festa do Divino, afirmei que o repertório da congada, em certos aspectos, estaria mais próximo do que se concebe por lundu que os próprios lundus que fazem parte daquela festa. No item 3.1.2.4, o levantamento teórico possibilitou definir o lundu como um gênero de música e dança afro-brasileiro acentuadamente contramétrico, que faz uso de linhas-guias e possui temática cômica e/ou sexual. Na festa do Divino, no entanto, o lundu surge adaptado à cometricidade característica da tradição ocidental, apresentando um tipo de linha-guia e melodia sem sínopes, tresillos, ou quaisquer outros elementos rítmicos contramétricos. A maior parte das canções da congada, por sua vez, apesar de jamais ser chamada de lundu por seus atores, revela linhas-guias com maior número de percussões, ritmos essencialmente contramétricos, baseados, sobretudo, na fórmula do *tresillo* e no esquema de canto responsorial. A dança que acompanha essas canções possui, muitas vezes, requebros e volteios sensuais. Numa das músicas de roda, *Kazumba*, casais dançam sensualmente ao centro, como acontecia na dança lundu, mas geralmente não chegam a se tocar, e, em nenhuma ocasião pude presenciar umbigadas, características daquela dança. A sensualidade também não é generalizada, mas as performances preferidas pelos mais velhos são as mais exageradas. Das canções que colhi, nenhuma possui texto de teor sexual, porém várias delas são cômicas, abordando situações cotidianas com bom humor, como é o caso de *Mestre Domingo*:

Cê come é cu nhêu
Cê bebe é cu nhêu
Cê junta cu ôto pra falá má de nhêu
Ô mestre Domingo
Que moda é essa?
Ô mestre Domingo
Que moda é essa?

Mas nem todas possuem teor cômico tão explícito no seu texto como esta. A maior parte delas foram consideradas cômicas com base nas experiências demonstradas nas performances durante as observações em campo. Em alguns casos, nem mesmo os congos

compreendem seu significado, mas sua execução acarreta sempre no riso propalado no grupo e nos devotos presentes, como acontece com *Esperar Não Convém*:

Ô ingana jaracubacu
Xirita no papo
Que hoje eu quero saber
Ô kazumba jaracubacu
Mixirita no papo
Esperar não convém
Olerê
Oi ai
Olerê
Oi ai
Olerê
Oi ai Oi oi ai

Por último, é o próprio uso das palavras de origem africana, muitas das quais os congos acreditam ser latinas, que apontam para a ancestralidade da congada naquele continente. Kazumba, calunga, anapopê e até Iemanjá indicam este processo de misturas nos textos da congada. A própria palavra "samba", que aparece na canção transcrita na epígrafe desta seção, é uma palavra africana associada à dança e trazida ao Brasil sob semelhantes sentidos. De acordo com Tinhorão (2012):

Ora, como no Brasil essas danças do sertão africano passaram a integrar, a partir dos fins do século XVIII, já com caráter de simples folguedo, as animadas rodas de negros que os portugueses chamavam de *batuques* - e que incluíam outros retalhos de antigas cerimônias rituais -, a realista quizomba vinda das solenidades do alembamento iria constituir apenas uma entre tantas outras danças trazidas da África. E, entre estas, estaria a dança dos batuques da região mais ao sul de Angola, cuja característica maior seria a peculiaridade coreográfica da vênica chamada *samba, ou umbigada*. (p. 58).

O uso da palavra "samba", na congada niquelandense, extrapolou as barreiras musicais e se tornou parte do vocabulário dos congos, se referindo, muitas vezes, ao ato de dançar como sambar. Entretanto, não se "samba" qualquer música. Geralmente o termo se refere às músicas de teor mais profano, realizadas depois das obrigações rituais e das refeições. Seu Deuzinho explica que:

Tudo é samba. Mas tem os louvor aos santo. Tem que louvar primeiro os santo pra depois nós dançar os samba, né? [...] O samba é, por exemplo, é "Manjar", é "Kazumba", o "Fogo na Cana". Então essas músicas de samba. Agora do louvor aos santo fala o nome dos santo, né? [...] O samba é o

corrido, né? E o louvor dos santo num é corrido. É mais no ritmo da igreja mesmo. (LIMA, 2015b).

A partir dessa fala, pode-se assumir que os sambas são, necessariamente, as músicas para o divertimento. Sambar é, assim, fazer festa no sentido mais popular do termo. É alegrar-se, rir e divertir-se, e o tempo festivo propicia, como disse Bakhtin (2013), o riso festivo. Não é de espantar, portanto, a possibilidade da entrada de lundu no repertório da congada. Comicidade, contrametricidade, linhas-guias, *tresillo*, canto responsorial, dança e vocabulário africano, características presentes nas músicas da festa em Niquelândia que evidenciam, para além de suas semelhanças com o lundu, o cruzamento de diferentes temporalidades. Apesar dessas características aproximarem a música da congada do que se conhece como lundu, esta denominação só aparece na festa do Divino, onde há a menção constante ao gênero, embora seja cultivado com peculiaridades estilísticas diferentes, aparecendo transformado, sem a contrametricidade básica e sem a maior instrumentação percussiva que o caracteriza, o que revela um aspecto das lutas de representações relacionadas aos grupos estudados. Ao conseguir entrar na festa dos brancos, o lundu marca o elemento afrodescendente, mas para isso abdica da contrametricidade e aceita os elementos da música da festa do Divino, como a cometricidade, os instrumentos harmônicos e o canto em terças paralelas, tornando-se um lundu atualizado, naquele contexto, segundo sua trajetória própria.

Por fim, foram abordados até aqui dois gêneros discursivos – festa do divino e congada, inerentes ao cenário niquelandense – observados nas suas características de índole contextual, e, com uma ênfase especial, nas suas características de índole individual. Esse enfoque possibilitou a percepção de processos de hibridação e de processos identitários que revelaram a maneira como esses grupos se colocam simbolicamente frente ao real e à sua memória, o que inclui as lutas de representações evidenciadas, sobretudo, na relação que estabelecem entre si. Circunstâncias que permitiram compreender também por que essas manifestações culturais são realizadas e constituídas por grupos distintos e em datas separadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho buscou-se investigar os processos identitários e as lutas de representações implicados com as duas principais festas religioso-populares realizadas na cidade de Niquelândia, com foco especial nas suas músicas. Havia a expectativa de que, através da análise e interpretação das manifestações musicais dessas festas, pudessem também ser observadas as relações da congada e da festa do Divino com poderes locais e com a trajetória histórica das próprias festas e da cidade. Os dados colhidos em campo, junto com a abordagem das fontes selecionadas, depois de cruzados, possibilitaram perceber que a festa do Divino e a congada niquelandenses, o que inclui a sua música, foram construídas numa trajetória secular de diálogos e conflitos iniciados com o ciclo do ouro, pelo menos desde o século XVIII. Em posições opostas, e ao mesmo tempo conectados e interdependentes, colonizadores europeus, escravos africanos e avás-canoeiros estiveram nas bases do antigo Distrito do Tocantins, e seus conflitos, religiosidade, relações de exploração e exercício de poder reverberam ainda hoje nas festas e músicas estudadas, sobretudo em aspectos raciais e de classe. De um lado, a festa do Divino centraliza sua herança portuguesa de opulência, colocando em evidência homens de alta posição socioeconômica, simbolizados, sobretudo, através da figura do imperador. Representando essa figura, esses homens ampliam seu destaque social pré-existente, penetram profundamente no imaginário popular como poderosos representantes do sagrado, afirmando e potencializando, assim, o seu lugar na sociedade. O branco, uma das cores do Divino, é também a cor predominante nos tons de pele destes que são donos da festa, contrastando diretamente com os devotos da congada. Esta, de outro lado, tem em suas bases os herdeiros da escravidão, homens e mulheres em sua maioria negros e integrantes de classes populares, que, revivendo a memória do cativo, celebram uma santa africana e, ao tornarem-se imperadores, príncipes e juízes, invertem a realidade do cotidiano na tentativa de ocupar, por um breve período, o lugar dos poderosos. As evidências mais antigas apontam que, desde o princípio, estas duas festas, ao contrário do que é mais comum no restante do país, já aconteciam separadamente, e a distinção entre seus dois públicos, ainda hoje arraigada, era ainda mais acentuada num contexto de exploração direta do trabalho escravo por parte dos colonizadores. Enquanto isso, a igreja católica instituiu os

padrões de crença a serem seguidos, constituindo-se como a matriz da religiosidade naquele contexto.

A análise das músicas que compõem as duas festas, também foi capaz de revelar indícios que assinalam esta intrincada e complexa trama sociocultural, ligando, não sem violência representacional, a festa do Divino e a congada. Elementos musicais de matriz africana, como a linha-guia, o *tresillo*, os instrumentos percussivos e a contrametricidade, aparecem no universo sonoro das duas festas, e, em cada uma delas, de maneira diferente, o que já possibilitou a percepção de lutas de representações. Na festa do Divino, estes elementos emergem discretamente, atenuando-se a contrametricidade e, sobretudo, o *tresillo*, o que não deixa de indicar a circularidade do negro no interior da festa religiosa europeia e a penetração de suas representações ali efetivadas. Assim, foi possível perceber os conflitos inerentes às lutas de representações, os elementos residuais que as integram, apesar do reconhecimento da ação dos processos de hibridação, resultantes da inevitável circularidade cultural, que revelam interações diversas entre os dois grupos. O lundu surgiu como o clímax desta circularidade, ao se constituir em um gênero de origens afro-brasileiras profano, mas que, para se efetivar neste novo campo, sofreu transformações no sentido de conformar-se à cometricidade da música europeia, inclusive, abandonando quase que totalmente a comicidade e a sensualidade que sempre integraram seu texto e dança.

A congada, por sua vez, como festa dos grupos desfavorecidos, colocou em evidência nas músicas, de forma acentuada, os padrões que a ligam a matrizes africanas. No entanto, tendo nascido e persistido em meio a uma sociedade em exercício de poder sobre negros, recebeu as influências da música da matriz dos dominantes, como o canto em terças paralelas, a viola caipira, a caixa (voz do Divino), e o próprio enquadramento ao sistema métrico e tonal da música ocidental. É esse fenômeno de circularidade de representações de cima para baixo e de baixo para cima, que Carlo Ginzburg observa com propriedade, que vai possibilitar os processos de hibridação entre os grupos envolvidos, tornando as músicas da congada nem inteiramente africanas, e as da festa do Divino, nem inteiramente europeias. Porém ambas inteiramente novas e prontas para continuar se enfrentando a partir do predomínio das matrizes culturais brasileiras que as fundamentam de forma mais direta e marcante. Isso fica bem claro através do relato, sobretudo dos integrantes das congadas que, como pôde ser observado no transcorrer do texto, referem-se sempre às suas origens de homens negros e pobres, ao comparar-se com os integrantes da festa do Divino. Estruturas sonoras, portanto, cultivadas no cruzamento de tempos e grupos diversos, que se apresentam também na sua capacidade de objetivar as lutas de representações implicadas com as festas

em questão, e que continuarão a se remodelar através do tempo, construindo e transformando aspectos importantes dos processos identitários e do aparelho simbólico que orientam a percepção que estes grupos tem de si mesmos ao integrar o cenário da cidade de Niquelândia.

As lutas de representações, no entanto, não acontecem somente no sentido de uma festa para outra, mas também dentro de cada uma. Como bem lembra Priore, toda festa é marcada por uma descentralização que permite a instauração de pequenas festas orbitando o palco principal, neste caso, o palco religioso. Nas periferias dos eventos oficiais, onde a vigilância da igreja e do poder central se afrouxam, estas outras festas tem como personagem principal a cultura popular que, utilizando a religiosidade como mola propulsora, coloca o mundo de cabeça para baixo e celebra a alegria, o riso, a festança, a dança, a comezaina e tudo aquilo que se opõe à dureza do cotidiano. Nesse ínterim, determinadas pessoas e grupos aproveitam as inversões do tempo festivo para assumirem um poder simbólico que, embora restrito, não deixa de demonstrar, de um lado, as injustiças sociais a que são submetidos e, de outro, o desejo de escapar dessa realidade. E é assim que guias e violeiros tornam-se os guardiões da memória coletiva, os líderes, chefes e *virtuoses*, admirados, seguidos e respeitados por seus companheiros; é assim também que, conscientes de sua atuação como agentes da tradição niquelandense, congos e foliões reivindicam mais respeito e melhores condições para a realização de suas práticas. Em última instância, ao aceitarem o olhar externo que os classifica mais como manifestação folclórica do que como profissão de fé, bem como a entrada de uma discreta atuação do poder público, os congos estão negociando meios para a resistência e continuidade de sua festa e do conjunto de representações que consideram significativos no seu contexto cultural. Em outras palavras, os fotógrafos, os jornalistas, os pesquisadores, a participação em eventos/congressos folclóricos e a participação, em determinados momentos, de um público que não compartilha da devoção de suas crenças, bem como as transformações que estes novos paradigmas fomentam, são um preço que aceitam pagar em ordem de sustentar as negociações que mantém a festa viva.

Outros aspectos das lutas de representações se evidenciam, portanto, agora relacionados a uma dimensão sociocultural mais ampla. Similarmente o fazem os integrantes da festa do Divino, que também dependem do poder público e de patrocinadores para financiar grande parte dos altos custos que implica a sua realização, aceitando "venderem" a imagem da festa como fator turístico da cidade, ao permitirem a participação de alguns de seus grupos em eventos públicos e culturais. Em sentido mais amplo, tanto a festa do Divino quanto a congada tornaram-se sinônimo da cultura niquelandense e, conseqüentemente, seus

principais produtos turísticos, o que mostra o grau de investimento dos cidadãos nessas manifestações culturais, trazendo uma possível explicação de sua predominância na cidade.

Essa complexa trama de relações e significados, no entanto, não poderia ter sido levantada a partir da música caso ela tivesse sido abordada como significante isolado em si mesmo, como estrutura sonora autossuficiente. Desse modo, levantou-se a abordagem do desempenho musical total, constatando, em última instância, que toda análise musical que pretenda compreender aspectos de uma sociedade deve partir do estudo das relações humanas que criam e vivenciam o material sonoro. É possível afirmar que as músicas das duas festas revelam lutas de representações e o cruzamento de diferentes dimensões culturais e temporais somente a partir do conhecimento de que tal sociedade tenha se efetivado historicamente sobre as relações e conflitos entre negros, brancos e nativos, e que este passado, que também interferiu no fato das festas acontecerem separadas, em datas diferentes, legou uma herança sensível que continua a construir as identidades dos grupos contemporaneamente. Essas identidades, por sua vez, expressam a multiplicidade que caracteriza as tramas socioculturais. As festas e sua música revelam a religiosidade, o afrodescendente, o eurodescendente, o caipira, o trabalho, o cotidiano, os anseios, os conflitos e hibridismos que configuram as múltiplas identidades de seus atores, que coexistem numa trama sociocultural maior nem sempre pacificamente. Interagindo com o residual, com a circularidade cultural, com identidades e grupos diversos, constituindo um dos principais palcos onde esses grupos constroem a realidade e atualizam suas relações no mundo e com o mundo, a festa do Divino e a congada continuam a ser cultivadas, pois representam experiências e historicidades latentes que constroem Niquelândia como ela é e como é percebida pelos devotos do Divino e de Santa Efigênia.

Por fim, tenho ciência de que a complexidade dessa trama de relações pode não ter sido suficientemente abarcada em determinados aspectos, uma vez que dois anos são deveras diminutos para tamanha empreitada. Mesmo tendo sido a pesquisa dividida em várias etapas, desde a revisão de literatura até o cruzamento de dados, foi mesmo a pesquisa de campo o ponto que permitiu ao pesquisador se deparar com uma enorme pluralidade de representações, impossíveis de serem captadas sem que o objeto fosse minuciosamente observado de perto. Neste sentido, observar, registrar, analisar, buscar e entrevistar se constituíram em ferramentas importantíssimas na busca de indícios que permitiram um estudo sócio-histórico e cultural capaz de aceitar os desafios de lidar com os sentidos e significados que permeiam certo contexto de relações humanas. Isto possibilitou tanto a solução de problemas prévios quanto o encontro de novos problemas. No caso desta pesquisa, foram

descobertas diversas outras festas religioso-populares realizadas em áreas urbana e rurais, que, de alguma forma, estão inter-relacionadas, a partir dos diálogos e lutas de representações efetivadas no interior da sociedade niquelandense, o que deixa o campo aberto para novas investigações. Desse modo, como diria Seeger, mais que obter respostas, a relevância de um estudo pode ser determinada por sua capacidade de formular novas perguntas. Deixo aqui esta história aberta.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. **O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900**. São Paulo: Fapesp, 1999.

AMARAL, Amadeus. **O Dialeto Caipira**. 4. ed. São Paulo: HUCITEC, 1981.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional I: festas, bailados, mitos e lendas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ASSIS, Wilson Rocha. **Estudos de História de Goiás**. Goiânia: Vieira, 2009.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura popular no Brasil**. São Paulo: Ática, 2002.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Cultura popular na idade média e renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2013.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BASTOS, Rafael José de Menezes. O índio na música brasileira: recordando quinhentos anos de esquecimento. In: TUGNY, Rosângela Pereira; QUEIROZ, Ruben Caixeta (Org.). **Música africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BERTRAN, Paulo. **História de Niquelândia: do Distrito de Tocantins ao Lago Serra da Mesa**. Brasília: Verano Editora, 1998. 226 p.

BONI, Valdeti; QUARESMA, Sílvia Jurema. **Aprendendo a Entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais**. Santa Catarina, 2005. Disponível em: <www.emtese.ufsc.br>. Acesso em 05 set. 2014.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2003.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A cultura na rua** Campinas: Papirus, 1989.

_____. **Memória do Sagrado: estudo da religiosidade e ritual**. São Paulo: Paulinas, 1985.

_____. **De tão longe eu venho vindo: símbolos, gestos e rituais do catolicismo popular em Goiás**. Goiânia: Editora da UFG, 2004.

BRASILEIRO, Jeremias. **O ressoar dos tambores do Congado - entre a tradição e a contemporaneidade: cotidiano, memórias e disputas (1955-2011)**. 2012, 192 p. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2012.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2006.

CALDAS, Waldenir. **O que é música sertaneja?** São Paulo: Brasiliense, 1999.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. 4. ed. São Paulo: Editora da USP, 2013.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.
 _____ **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: USP, 1988.

CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

CATTELAN, João Carlos. **Matrix!?** In GREGOLIN, Maria do Rosário (Org.). **Análise do Discurso: as materialidades do sentido**. São Paulo: Claraluz, 2003.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural Entre Práticas e Representações Sociais**. R.J.: Bertrand, 1990.

CHAUL, Nars Fayad. **Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade**. 3. ed. Goiânia: Editora UFG, 2010.

COSTA, Patrícia Trindade Maranhão. **As raízes da congada: a renovação do presente pelos filhos do Rosário**. Curitiba: Appris, 2012.

DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares de Vida Religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. 2 ed. São Paulo: Paulus, 1989. 536 p.

FALCON, Francisco J. Calazans. História e representação. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (Org.). **Representações: contribuição a um debate transdisciplinar**. Campinas: Papyrus, 2000.

FERRARA, Lawrence. Phenomenology as a tool for musical analysis. **The Musical Quarterly**, v.70, n. 3, p. 355-373, 1984.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. **Música e Sociedade: Uma perspectiva Histórica e uma reflexão Aplicada ao Ensino Superior de Música**. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

FREITAS, Ernani Cesar de; PRODANOV, Cleber Cristiano. **Metodologia do Trabalho Científico: métodos e técnicas de pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. Ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

GAIOSO, Marshal. **Música a Músicos na Irmandade de Nosso Senhor dos Passos de São José do Tocantins**. 2012 (Apresentação de Trabalho/Seminário).
 _____ **Da Missa ao Divino Espírito Santo ao Credo de São José do Tocantins: um episódio da música colonial em Goiás**. 1. ed. Goiânia: AGEPEL, 2004. v. 1. 292p .

GABARRA, Larissa Oliveira e. **O Reinado do Congo no Império do Brasil: o congado de Minas Gerais no século XIX e as memórias da África Central**. 2009, 296 p. Tese

(Doutorado em História Social da Cultura) - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOFF, Jacques Le. **História e Memória**. 7. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX**. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KOELLREUTER, H. J. **Introdução à estética e à composição musical contemporânea**. Porto Alegre: Movimento, 1987.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MATTA, Roberto da. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MENDONÇA, Belkiss S. C. **A música em Goiás**. Goiânia: Ed. UFG, 1981.

MESSIAS, Noeci Carvalho. **Religiosidade e Devoção: as festas do Divino e do Rosário em Monte do Carmo e em Natividade – TO**. Goiânia, 2010. Disponível em: http://pos.historia.ufg.br/up/113/o/Tese_Noeci_Carvalho_Messias.pdf>>. Acesso em 05 set. 2014.

MOSCOVICI, S. **A Representação Social da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **Música e História**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ORLANDI, Eni P. **Análise do Discurso – princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2002.

PALACIN, Luís. **O século do ouro em Goiás: 1722- 1822 estrutura e conjuntura numa capitania de Minas**. Goiânia: UCG, 1994.

PEDROSO, Dulce Madalena Rios. **O Povo Invisível: a história dos Avás-Canoeiros nos séculos XVIII e XIX**. Goiânia: UCG, 1994.

PEREIRA, André Luiz Mendes. **Um estudo etnomusicológico do congado de Nossa Senhora do Rosário do distrito do Rio das Mortes, São João del-Rei, MG**. 2011, 132 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

PEREIRA, Carla Rocha. **Devoção e identidade: a Festa do Divino Espírito Santo da colônia maranhense no Rio de Janeiro**. 2005. 205 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia

e Antropologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

PESAVENTO, Sandra J. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

POHL, Johann Emanuel. **Viagem no interior do Brasil**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1976.

POLLAK, Michel. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5. n. 10, 1992, p. 200-212.

POLONIAL, Juscelino Martins. **Terra do Anhanguera: História de Goiás**. Goiânia: Editora Kelps, 2001. 136 p.

PRASS, Luciana. **Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa: musicalidades quilombolas no sul do Brasil**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

PRIORE, Mary del. **Festas e utopias no Brasil colonial**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

RANGEL, Mary. **“Bom aluno” – real ou ideal?** Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. e Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, Maria Lícia dos. **A Fé Católica em Cenários de Festas e Tradições: Folia de Reis e Festa do Divino Espírito Santo em Jesúpolis e Jaraguá – Goiás (Séc. XXI)**. Goiânia, 2009. In: SIMPÓSIO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE HISTÓRIAS DAS RELIGIÕES, 11. 2009. **Anais eletrônicos...** Goiânia: UFG, 2009. Disponível em <http://www.abhr.org.br/wp-content/uploads/2013/01/art_SANTOS_folia_reis.pdf>. Acesso em: 05 set. 2014.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kisêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. Por Que os Índios Suya Cantam Para Suas Irmãs? In: VELHO, Gilberto. (Org.). **Arte e Sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

SILVA, Carolina Carteli da. **Festa ou Devoção? Heranças imateriais da Congada em diferentes regiões do Brasil**. 2012, 65 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História)- Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

SILVA, Helenice Rodrigues da. A História Como a Representação do Passado": a nova abordagem da historiografia francesa. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (Org.). **Representações: contribuição a um debate transdisciplinar**. Campinas: Papirus, 2000.

SILVA, Mônica Martins da. **Divino: romanização, patrimônio e tradição e Pirenópolis (1890-1988)**. 2000, 259 p. Dissertação (Mestrado em História das Sociedades Agrárias)- Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2000.

SILVA, Renata Nogueira. **A Festa da Congada: tradição ressignificada**. Porto Seguro, 2008. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 26. 2008. **Anais eletrônicos...** Porto Seguro: UNICAMP, 2008. Disponível em: http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2013/renata%20nogueira%20da%20silva.pdf. Acesso em: 05 set. 2014.

SILVA, Tomás Tadeu (Org.). **Identidade e diferença**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

SOBRAL, Adail. O Ético e o Estético. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin – Conceitos Chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo. **Paixões em Cena: a Semana Santa na Cidade de Goiás (Século XIX)**. 2007. 369 p. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

TERRA, Paulo Cruz. **Músicas de trabalho no mundo atlântico**. Novo Tempo, São Luís, v. 3. n. 3, 2006, p. 1-17.

TINHORÃO, José Ramos. **As festas no brasil colonial**. São Paulo: Ed. 34, 2000.
_____. **Cultura popular: temas e questões**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. **Os sons dos negros no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história: música caipira e enraizamento**. São Paulo: Editora USP, 2013.

REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS

SECRETARIA DE CULTURA. (Niquelândia, GO). **Proposta de Tombamento da Igreja de Santa Efigênia**. Niquelândia, 1987.

ENTREVISTAS

LIMA, Salvador. Entrevista concedida a Felipe Vinhal. Niquelândia, 29 jul. 2015.

MACHADO, Antônia. Entrevista concedida a Felipe Vinhal. Niquelândia, 24 jul. 2015.

FERNANDES, Carlos. Entrevista concedida a Felipe Vinhal. Niquelândia, 30 mai. 2015.

LIMA, Deusinho. Entrevista concedida a Felipe Vinhal. Niquelândia, 24 jul. 2015.

FREITAS, João. Entrevista concedida a Felipe Vinhal. Niquelândia, 23 jul. 2015.

MACHADO, João. Entrevista concedida a Felipe Vinhal. Niquelândia, 30 mai. 2015.

OLIVEIRA, Joaquim. Entrevista concedida a Felipe Vinhal. Niquelândia, 28 mai. 2015.

SANTOS, José. Entrevista concedida a Felipe Vinhal. Niquelândia, 17 mai. 2015.

PEIXOTO, Maria. Entrevista concedida a Felipe Vinhal. Niquelândia, 28 mai. 2015.

RIBEIRO, Milena. Entrevista concedida a Felipe Vinhal. Niquelândia, 23 jul. 2015.

MARTINS, Paulo. Entrevista concedida a Felipe Vinhal. Niquelândia, 20 mai. 2015.

PIMENTEL, Valdivino. Entrevista concedida a Felipe Vinhal. Niquelândia, 24 jul. 2015.

ANEXOS

Anexo 1

Transcrições musicais

- Anexo 1 A => Transcrição - Cantoria de Chegada
- Anexo 1 B => Transcrição - Cantoria de Despedida
- Anexo 1 C => Transcrição - Agradecimento de Mesa
- Anexo 1 D => Transcrição - Bendito de Mesa
- Anexo 1 E => Transcrição - Despedida da Mesa
- Anexo 1 F => Transcrição - Piriquitim
- Anexo 1 G => Transcrição - Sambaruê, Sambaruá
- Anexo 1 H => Transcrição - Viva Santa Efigênia
- Anexo 1 I => Transcrição - O Gosto Que Tem É Nós Festejá
- Anexo 1 J => Transcrição - Canaviá
- Anexo 1 K => Transcrição - Iemanjá
- Anexo 1 L => Transcrição - Dor de Canela

Cantoria de Chegada

Folia do Divino de Niquelândia-GO

Anônimo

Transcr. Felipe Vinhal

♩ = 80

G D G D G D

Voz

Caixa

Pandeiro

Violão

Viola Caipira

Acordeão

5

G D G D G

Voz

Caixa

Pand.

Violão

V. Caip.

Acord.

2

Cantoria de Chegada

The musical score for "Cantoria de Chegada" consists of two systems of six staves each. The staves are labeled: Voz, Caixa, Pand., Violão, V. Caip., and Acord. The key signature is one sharp (F#).

First System (Measures 9-12):

- Voz:** Starts with a whole note chord D (F#4, A4) in measure 9, followed by a half note G (F#4, A4) in measure 10, and then eighth notes G (F#4, A4) and F# (F#4, A4) in measures 11 and 12.
- Caixa:** Plays a continuous eighth-note pattern: F#4, A4, F#4, A4, F#4, A4, F#4, A4.
- Pand.:** Plays a continuous eighth-note pattern: F#4, A4, F#4, A4, F#4, A4, F#4, A4.
- Violão:** Starts with a whole note chord D (F#4, A4) in measure 9, followed by a half note G (F#4, A4) in measure 10, and then eighth notes G (F#4, A4) and F# (F#4, A4) in measures 11 and 12.
- V. Caip.:** Plays a continuous eighth-note pattern: F#4, A4, F#4, A4, F#4, A4, F#4, A4.
- Acord.:** Starts with a whole note chord D (F#4, A4) in measure 9, followed by a half note G (F#4, A4) in measure 10, and then eighth notes G (F#4, A4) and F# (F#4, A4) in measures 11 and 12.

Second System (Measures 13-16):

- Voz:** Starts with a whole note chord D (F#4, A4) in measure 13, followed by a half note G (F#4, A4) in measure 14, and then eighth notes G (F#4, A4) and F# (F#4, A4) in measures 15 and 16.
- Caixa:** Plays a continuous eighth-note pattern: F#4, A4, F#4, A4, F#4, A4, F#4, A4.
- Pand.:** Plays a continuous eighth-note pattern: F#4, A4, F#4, A4, F#4, A4, F#4, A4.
- Violão:** Starts with a whole note chord D (F#4, A4) in measure 13, followed by a half note G (F#4, A4) in measure 14, and then eighth notes G (F#4, A4) and F# (F#4, A4) in measures 15 and 16.
- V. Caip.:** Plays a continuous eighth-note pattern: F#4, A4, F#4, A4, F#4, A4, F#4, A4.
- Acord.:** Starts with a whole note chord D (F#4, A4) in measure 13, followed by a half note G (F#4, A4) in measure 14, and then eighth notes G (F#4, A4) and F# (F#4, A4) in measures 15 and 16.

Cantoria de Despedida

Folia do Divino de Niquelândia-GO

Anônimo

Transcr. Felipe Vinhal

♩ = 80

Voz

Caixa

Pandeiro

Violão

Viola Caipira

Acordeão

4

G D G D G D

Caixa

Pand.

Violão

V. Caip.

Acord.

2

Cantoria de Despedida

7

Voz

G D G D G D

Caixa

Pand.

Violão

V. Caip.

Acord.

11

Voz

G D G D G D

Caixa

Pand.

Violão

V. Caip.

Acord.

Agradecimento da Mesa

Folia do Divino de Niquelândia-GO

Anônimo
Transc. Felipe Vinhal

♩ = 80

G D

Voz

Caixa

Pandeiro

Violão

Viola Caipira

Acordeão

acompanhamento...

8ª acima...

5 G D

Voz

Caixa

Pand.

Violão

V. Caip.

Acord.

Agradecimento da Mesa

The musical score for "Agradecimento da Mesa" consists of two systems of six staves each. The staves are labeled: Voz, Caixa, Pand., Violão, V. Caip., and Acord. The key signature is one sharp (F#).

First System (Measures 9-12):

- Voz:** Features a melody with notes G, G, D, and G, each followed by a dotted quarter note. Chord symbols G, G, D, and G are placed above the first four measures.
- Caixa:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Pand.:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Violão:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- V. Caip.:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Acord.:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Second System (Measures 13-16):

- Voz:** Features a melody with notes G, D, G, and G, each followed by a dotted quarter note. Chord symbols G, D, and G are placed above the first, third, and fifth measures.
- Caixa:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Pand.:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Violão:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- V. Caip.:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Acord.:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Bendito de Mesa

Folia do Divino de Niquelândia-GO

Anônimo

Transc. Felipe Vinhal

The musical score is divided into two systems. The first system includes a vocal line and five instrumental parts. The vocal line begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as 80. The instrumental parts are for Caixa (snare drum), Pandeiro (tambourine), Violão (acoustic guitar), Viola Caipira (Brazilian viola), and Acordeão (accordion). The second system continues the instrumental parts, with the vocal line starting on a new page. The score is written in a clean, professional style with clear notation and a white background.

2

Bendito de Mesa

9 $\text{♩} = 80$ G C

Voz

Contraguita

Caixa

Pand.

Violão

V. Caip.

Acord.

13 G D G

Voz

Caixa

Pand.

Violão

V. Caip.

Acord.

Despedida da Mesa

Folia do Divino de Niquelândia-GO

Anônimo

Transc. Felipe Vinhal

♩ = 80

Guia G

Voz

Caixa

Pandeiro

Violão

Viola Caipira

Acordeão

acompanhamento....

Contraguia

D G

4

Voz

Caixa

Pand.

Violão

V. Caip.

Acord.

2

Despedida da Mesa

8 G D

Voz

8

Caixa

8

Pand.

8

Violão

V. Caip.

8

Acord.

11 G

Voz

11

Caixa

11

Pand.

11

Violão

V. Caip.

11

Acord.

Sambaruê, Sambaruá

Lundu da Folia do Divino de Niquelândia-GO

Anônimo

Transc. Felipe Vinhal

$\text{♩} = 95$ *Guia* G D

Voz

O - le - ré sam - ba - ru - ê, o - le - ré sam - ba - ru -

Caixa

Pandeiro

Palmas

Violão

Viola Caipira

acompanhamento...

Acordeão

G D

Voz

5 á. Po - vo'a - qui não que'cu sam - bo'Sai da - qui sam - ba'a - co -

Caixa

Pand.

Palmas

Violão

V. Caip.

Acord.

2

Sambaruê, Sambaruá

9 *G* *Contraguia repete* *D* *G*

Voz *li*

Caixa

Pand.

Palmas

Violão

V. Caip.

Acord.

14 *D* *G*

Voz

Caixa

Pand.

Palmas

Violão

V. Caip.

Acord.

The musical score is written for a six-part ensemble. The vocal part (Voz) is in G major and features a melody with lyrics 'li' and 'Contraguia repete'. The instrumental parts (Caixa, Pand., Palmas, Violão, V. Caip., and Acord.) provide a rhythmic accompaniment. The score is divided into two systems, each starting with a measure number (9 and 14). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The vocal part includes a melodic line with lyrics and a melisma 'Contraguia repete'. The instrumental parts consist of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Piriquitin

Lundu da Folia do Divino de Niquelândia-GO

Anônimo

Transc. Felipe Vinhal

Guia $\text{♩} = 95$ G D

Voz $\text{Pri - qui - tin, bu - ni - tin, tá que - rê - no'a - vu - á. Os pe - zin tá no chão e'as a - zi - nha no}$

Caixa

Pandeiro

Palmas

Violão

Viola Caipira *acompanhamento...*

Acordeão

Contraguia G D

Voz $\text{á. Pri - qui - tin, bu - ni - tin, tá que - rê - m'a - vu - á. Os - pe - zin tá no chão e'as a - zi - nha no}$

Caixa

Pand.

Palmas

Violão

V. Caip.

Acord.

2

Piriquitin

9 *G Guia C G D G Contraguia*

Voz
 á Oi ê oi lá Pri - qui - tin, bu - ni - tin, tá que - rê - nu'a - vu - á. Oi

Caixa

Pand.

Palmas

Violão

V. Caip.

Acord.

14 *C G D G Guia*

Voz
 ê oi lá. Pri - qui - tin, bu - ni - tin, tá que - rê - nu'a - vu - á. Pri - qui - tin, bu - ni

Caixa

Pand.

Palmas

Violão

V. Caip.

Acord.

The musical score is written for a six-part ensemble. The vocal line (Voz) is in G major and 2/4 time, with lyrics in Portuguese. The instrumental parts (Caixa, Pand., Palmas, Violão, V. Caip., and Acord.) provide a rhythmic and harmonic accompaniment. The score is divided into two systems, each starting with a measure number (9 and 14). The first system includes a 'Guia' section and a 'Contraguia' section. The second system includes a 'Guia' section. The instrumental parts are written in a simplified notation, with the Violão and V. Caip. parts using a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Viva Santa Efigênia

Congada de Niquelândia - GO

Anônimo
Transc. Felipe Vinhal

♩ = 70 A E

Guias

Coro

Tamborim

Cuica

Ganzá

Caixa

Pandeiro

Viola Caipira *acompanhamento*

ô vi - va, ô vi - va. Tor - na re - vi - vá. Vi - va

2

Viva Santa Efigênia

6

Guias. *A*
San - ta E - fi - gênia, que vi - e - mos fes - te - já

Coro
Ô vi - va, ô vi - va.

6

Tamb.
Cuica
Ganzá
Caixa
Pand.
V. Caip.

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'Viva Santa Efigênia'. The score is written for a vocal ensemble and a percussion band. The vocal parts include 'Guias.' (Soloists) and 'Coro' (Chorus). The instrumental parts include 'Tamb.' (Tambourine), 'Cuica' (Cuica), 'Ganzá' (Ganzá), 'Caixa' (Cassa), 'Pand.' (Pandeiro), and 'V. Caip.' (Violão Caipira). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The score is divided into two systems. The first system contains the vocal parts and the first three percussion parts. The second system contains the remaining four percussion parts. The lyrics are: 'San - ta E - fi - gênia, que vi - e - mos fes - te - já' and 'Ô vi - va, ô vi - va.'.

O Gosto Que Tem É Nós Festejá

Congada de Niquelândia - GO

Anônimo

Transc. Felipe Vinhal

Musical score for the song "O Se-nho-r'im-pe-ra" (The Lord Reigns). The score is in 2/4 time, with a tempo of 70 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The score includes parts for Guias (Vocals), Coro (Chorus), and various percussion instruments: Tamborim, Cuica, Ganzá, Caixa, and Pandeiro. The lyrics are in Portuguese.

Guias (Vocals): The melody is in 2/4 time. The lyrics are: "Ô Se-nho-r'im-pe-ra triz, que nós tem que pa-gar. O gos-to que tem é nós fes-te-jar". The score is divided into sections labeled A, E, and A.

Coro (Chorus): The chorus part is marked with a double bar line and repeat signs. The lyrics are: "ô-o-".

Percussion: The percussion instruments (Tamborim, Cuica, Ganzá, Caixa, and Pandeiro) play a simple, rhythmic pattern throughout the song.

Viola Caipira: The Viola Caipira part is marked with the word "acompanhamento" (accompaniment). It plays a simple, rhythmic pattern throughout the song.

2

O Gosto Que Tem É Nós Festejá

6

E A E

Guias.

Coro

Ô si-nho-r'im-pe-ra - triz, que nós tem que pa - gar. O gos-to que

ie, ô - o - iá. O gos-to que tem é nós fes-te - jar

6

Tamb.

Cuica

Ganzá

6

Caixa

6

Pand.

6

V. Caip.

O Gosto Que Tem É Nós Festejá

3

12

Guias. *A E A*

tem é nós fes-te jar Ô - si - nho - r'ím - pe - ra

Coro

Ô - o - iê, ô - o - iá. O gos - to que tem é nós fes-te - jar

12

Tamb.

Cuica

Ganzá

12

Caixa

12

Pand.

12

V. Caip.

The musical score is written for a Brazilian ensemble. It features seven staves: Guias (with lyrics), Coro (with lyrics), Tamb. (Tamborim), Cuica, Ganzá, Caixa (Caxixi), Pand. (Pandeiro), and V. Caip. (Violão Caip). The key signature has two sharps (F# and C#). The Guias part has a melody with lyrics 'tem é nós fes-te jar' and 'Ô - si - nho - r'ím - pe - ra'. The Coro part has a melody with lyrics 'Ô - o - iê, ô - o - iá. O gos - to que tem é nós fes-te - jar'. The Tamb., Cuica, and Ganzá parts have a simple rhythmic pattern. The Caixa, Pand., and V. Caip. parts have a more complex rhythmic pattern. The score is marked with '12' at the beginning of each staff, indicating a 12-measure phrase. The Guias part has a '12' at the beginning of the first staff. The Coro part has a '12' at the beginning of the first staff. The Tamb. part has a '12' at the beginning of the first staff. The Cuica part has a '12' at the beginning of the first staff. The Ganzá part has a '12' at the beginning of the first staff. The Caixa part has a '12' at the beginning of the first staff. The Pand. part has a '12' at the beginning of the first staff. The V. Caip. part has a '12' at the beginning of the first staff.

repete indefinidamente

Canaviá

Congada de Niquelândia - GO

Anônimo

Transc. Felipe Vinhal

♩ = 95 A E A

Guias

Bo-ta fo-go na cana Dei-xa'a ca-na quei-má

Coro

Ca - na - vi - á Ca - na - vi -

Tamborim

Cuica

Ganzá

Caixa

Pandeiro

Viola Caipira *acompanhamento*

2

Canaviá

The musical score for 'Canaviá' is written for a percussion ensemble and includes vocal lines. The instruments are: Guias, CG., Tamb., Cuíca, Ganzá, Caixa, Pand., and V. Caip. The score is in 2/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The vocal lines are in Portuguese and include the lyrics: 'Bo-ta fo-go na cana', 'Dei-xa'a ca-na quei-má', 'Bo-ta fo-go na', 'á', 'Ca - na - vi - á', and 'Ca - na - vi - á'. The score is divided into measures, with a 5-measure repeat sign at the beginning of each instrument's part. The Guias part has a melodic line with a 5-measure repeat sign. The CG. part has a bass line with a 5-measure repeat sign. The Tamb. part has a rhythmic pattern with a 5-measure repeat sign. The Cuíca part has a rhythmic pattern with a 5-measure repeat sign. The Ganzá part has a rhythmic pattern with a 5-measure repeat sign. The Caixa part has a rhythmic pattern with a 5-measure repeat sign. The Pand. part has a rhythmic pattern with a 5-measure repeat sign. The V. Caip. part has a rhythmic pattern with a 5-measure repeat sign.

Guias

CG.

Tamb.

Cuíca

Ganzá

Caixa

Pand.

V. Caip.

Bo-ta fo-go na cana

Dei-xa'a ca-na quei-má

Bo-ta fo-go na

á

Ca - na - vi - á

Ca - na - vi - á

repetir indefinidamente

Iemanjá

Congada de Niquelândia - GO

Anônimo

Transc. Felipe Vinhal

♩ = 90 A E A

Guias

Coro

Tamborim

Cuica

Ganzá

Caixa

Pandeiro

Viola Caipira

acompanhamento

Ô'Ie-man - já, Ra - i - nha de Con - go'Ô si - nhá. Ieman-

ô _____

2

Iemanjá

6 E A

Guias.  já Ie-man - já, Ra - i - nha de Con - go'Ô, si - nhá.

Coro  ô _____ ô _____

6

Tamb. 

Cuica 

Ganzá 

6

Caixa 

6

Pand. 

6

V. Caip. 

Repete indefinidamente

Dor de Canela

Congada de Niquelândia - GO

Anônimo

Transc. Felipe Vinhal

$\text{♩} = 85$ A E

Guias

Dor de ca-ne-la que tá, que tá-a. Dor de ca-ne-la que dan-di-rá

Coro

Tamborim

Cuica

Ganzá

Caixa

Pandeiro

Viola Caipira *acompanhamento*

2

Dor de Canela

5 A E A

Guias

CG.

Dor de

Dor de ca-ne - la que tá, que tá-a. Dor de ca - ne-la que dan-di-rá

5

Tamb.

Cuica

Ganzá

5

Caixa

5

Pand.

5

V. Caip.

repetir indefinidamente

The musical score is for a piece titled "Dor de Canela". It consists of seven staves, each representing a different instrument or voice part. The top staff is for "Guias" (vocals), followed by "CG." (Cavaquinho), "Tamb." (Tamborim), "Cuica" (Cuica), "Ganzá" (Ganzá), "Caixa" (Caixa), "Pand." (Pandeiro), and "V. Caip." (Violão Caip). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The lyrics are: "Dor de ca-ne - la que tá, que tá-a. Dor de ca - ne-la que dan-di-rá". The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The piece ends with a double bar line and the instruction "repetir indefinidamente".

Anexo 2

Panfleto

- **Anexo 2 A - IGREJA E PRAÇA SANTA EFIGÊNIA, NOSSOS TESOUROS, NOSSO PATRIMÔNIO**

**IGREJA E PRAÇA SANTA EFIGÊNIA,
NOSSOS TESOUROS,
NOSSOS PATRIMÔNIO**



A IGREJA DE SANTA EFIGÊNIA é
nosso maior tesouro patrimonial
negro, construído a mais de dois
séculos e preservado, por isso é
obrigação nossa, de todo povo
negro e não negro mantê-la de pé,
linda e restaurada. **A PRAÇA SANTA
EFIGÊNIA** faz parte do mesmo
contexto por isso vamos revitalizá-
la, vamos reconstruir nossa história
Negra, vamos expandir nosso
espaço negro, nossa Congada.
Vamos resgatar nosso patrimônio.
**EU AMO A IGREJA E A PRAÇA
SANTA EFIGÊNIA E VOCÊ?**

Anexo 3

Transcrições de entrevistas³⁸

- **Anexo 3 A => Transcrição da Entrevista - Aldo Salvador Ferreira Lima**
- **Anexo 3 B => Transcrição da Entrevista - Antonia D'Abadia Silva Machado**
- **Anexo 3 C => Transcrição da Entrevista - Carlos de Souza Fernandes**
- **Anexo 3 D => Transcrição da Entrevista - Deusinho Barbosa de Lima**
- **Anexo 3 E => Transcrição da Entrevista - João Santana Freitas Machado**
- **Anexo 3 F => Transcrição da Entrevista - Joaquim Francisco de Oliveira**
- **Anexo 3 G => Transcrição da Entrevista - José Nazareno de Sousa Santos**
- **Anexo 3 H => Transcrição da Entrevista - Paulo Hélder Martins**
- **Anexo 3 I => Transcrição da Entrevista - Valdivino Fernandes Pimentel**

³⁸ Devido a grande quantidade de entrevistados na pesquisa, apenas uma parte foi selecionada para transcrição.

ALDO SALVADOR FERREIRA LIMA

P³⁹: Qual é o seu nome e qual sua profissão atualmente?

E⁴⁰: Meu nome é Aldo Salvador Ferreira Lima. Profissão instrumentista industrial aposentado.

P: O senhor é católico ou possui outra religião?

E: Católico.

P: Há quantos anos e como o senhor participa da festa, ou já participou?

E: Participei na condição de congo há trinta e sete anos, começando de 68 [1968], e depois parei devido problemas de saúde, mas a fé e auxiliar na festa de Santa Efigênia nunca deixei de fazer não.

P: Então o senhor continua participando da festa?

E: Sim, sim.

P: O senhor começou... em 68 o senhor tinha quantos anos?

E: Treze anos.

P: E hoje o senhor está com?

E: Sessenta.

P: Sua família também participa?

E: É, indiretamente, ou diretamente, só não faz ser congo, né? Mas, igual, tem minha irmã e outros parente que a gente não vai nominar, mas aqui se a gente tem fé em Santa Efigênia, todo mundo admira, e às vez participa, contribui.

P: O senhor acredita que participar da congada é importante pro senhor?

E: Sim. No meu caso eu deixei de participar devido o problema de saúde. Aí cê tem o limite, né, humano. Mas é muito importante. Em vários segmentos da sociedade, né? Que às vez as

³⁹ P = Pesquisador.

⁴⁰ E = Entrevistado.

peessoas enxerga a congada só como aquele grupo de pessoas que tão ali gritando, ou cantando, ou dançando, ou pulando. Mas tem um significado vasto, a congada em si.

P: E na sua condição hoje como alguém que participa de fora, que tá participando como o festeiro participa, sem estar dançando, o senhor também acredita que é importante pro senhor?

E: Sim. Quando é na época da festa... Essa festa já foi grande. Hoje ela tá minúscula. Ela diminuiu demais, vai quase que acabando, né? Quase entrando em cisão. Mas a festa aí já foi a nível da festa do Divino aqui dentro de Niquelândia. Ou mais.

P: Na sua infância ela era nesse nível?

E: Ela era pesada. Num bom sentido, né?

P: E na sua opinião, seu Salvador, qual é a importância da festa pro povo e pra cidade de Niquelândia?

E: É importante pelo seguinte: Porque traz alegria, traz entretenimento, traz trabalho. Porque pra você realizar a festa tem que ter trabalho. Na parte culinária, uma comida que vai ser elaborada. O preparo pra chegar até o nível dessa comida tá na mesa. Um bolo, uma quitanda, um doce. Uma ornamentação das casas, porque quando os festeiro vai fazer a festa, costumam-se enfeitar, a gente fala enfeitar, né, ornamentar aquele ambiente, preparar aquele ambiente todinho pra que a festa fica bonita, pra que se condiz com os traço da congada. Que a congada, as vestimenta deles também são bonitas, né?

P: Comparando a festa de hoje com as primeiras vezes que o senhor participou, você percebe que ela tá diferente ou o senhor acredita que não mudou nada? Por quê?

E: Ela tem mudado. E acontecendo também perdas humanas, e também no ritmo da festa, no caso. A gente não tem assim uma precisão de quanto em quanto cê perde um congo antigo, quer dizer, os mais velho, os que puxava a guia, né? E isso aí faz falta, porque não preparam pra acontecer isso aí, e ocê não esperou, e tá acontecendo. E cada um que ocê perde, tá perdendo também uma fraçãozinha... Vou citar, por exemplo, as músicas dos congos. Muitas vezes tá saindo fora de ritmo, alguém já mudou alguma vírgula, alguma frase, ou palavra, sílaba, da letra da música. Isso aí deixa, assim, a desejar, né? E também que essa festa era só de negros. Falava assim: "a festa dos preto, a festa dos negro, a festa dos congo. Ou da congada de Santa Efigênia". E, numa dessa aí, hoje, a imagem do negro lá, ela tá pequena.

Isso aí eu acho bom, porque nós aqui não tem preconceito não, né? Mas já tá existindo que preto lá tá sendo pouco. O resto lá tá sendo amarelo, mameluco, ou então o branco é que tá fazendo a festa hoje. E o ritmo tá acabando.

P: Então o senhor acha que a música tá bem diferente?

E: A música tá acabando.

P: O senhor falou um pouquinho da cuíca, falou que tinha mais congo, são essas coisas também?

E: Não. Hoje tem mais congo. Tem vultos, né? Mas não com a garra que aqueles outro antigo tinha. Porque essa congada, ela foi formada, o camarada, pra participar da congada, ele tinha que ter garra, comportamento, perfil e ser fiel ao que tava fazendo, né? Hoje tá, assim, quase que bandoleiro lá. A turma tá achando que a congada em si é como que se fosse uma festa do dia a dia aí, e num é assim. A festa de congo tinha que ter, eu acho, tinha que ter uma mudançazinha de comportamento. E os mais velho que tá tendo, que não tem condições de ter na cabeça o que antes a festa tinha, porque vai perdendo isso aí. Com o tempo vai saindo aquelas migalha, aquelas fagulha, que eu quero dizer, é perca de material humano. E não anotaram. Igual essas música aqui muitas vez cantam aí, aí ela vai perdendo as característica dela, o modo de dançar ela. E nisso aí, os mais novo que chega num sabe, os mais velho morre, e num tem, até assim, uma fonte, procê buscar uma pesquisa, uma coisa assim. E só de gente novo. Se não tiver muito cuidado vai acabar. Porque lá quase que só adolescente, criança. E o objetivo dos congo também, falando da festa assim, eles não tem condição de tocar essa festa aí não. Só tá segurando dois ali. Se faltar eles... é Divino e João Santana. Divino preto, né? E João Santana. É os que ainda tá carregando aquela festa ali. Que se faltar os dois ali, essa festa vai pendurar por muito tempo aí sem ter condições de ter um brilho melhor né?

P: E o senhor percebe, assim, do começo, quando o senhor começou, o senhor percebe ainda outras mudanças, ou...?

E: Muitas... E quando eu entrei já tava faltando muita coisa, igual a... Tinha uma... Falando da própria festa, tinha uma... ou da congada, tinha uma tal de embaixada. Hoje não existe mais. Eu num alcancei, nem posso falar, aprofundar tanto nisso aí, que eu não alcancei nada, só vejo povo dizer, né? E aí tudo isso é perda, né? Que alguém tinha que ter ficado apto a desenvolver essa parte daí. O que é a embaixada, como que fazia, o quê que se usava? Porque na congada

nós sabe que os instrumento que eles tem é tudo rude. É um tamborim feito de couro de vaca aí, a fundo de quintal, a faca e facão, prego, e que se dá o tamborim. E o reco-reco é palha de buriti, feito do buriti. Aí serra, faz aqueles dente, né? E com um pedacinho de madeira faz um barulho daquela. A tecnologia mais avançada que tem é uma viola e um pandeiro, que hoje cê compra na loja aí.

P: Os instrumentos que toca hoje em dia são os mesmos também que tocava quando o senhor começou?

E: Sim. Só muda porque uma viola acaba, né, eles compra outra. O pandeiro também acaba, eles compra outro. Mas os instrumento é os mesmo.

P: O senhor ontem começou a me contar sobre os festeiro trazer coisa da fazenda. Quer dizer que no passado os festeiro, as pessoas...

E: Essa festa era uma festa dos pobre né, e preto. Preto e pobre. Então ela se dava mais com pessoas que vinha da região. Porque Niquelândia naquele tem... nem Niquelândia num tinha, né? E a fé do povo tava mais nas periferia. E que inclusive hoje ainda é. Cê pode ver que anda muito aí, ó, lá nas beirada da cidade pra fazer uma realização de um festeiro, no caso, a festa em si. Dentro da minha família mesmo tem um caso assim, que minha tia... ela já faleceu, faleceu tem uns três anos. Ela foi festeira aqui umas três, quatro vez. Eles vinha da fazenda com carro de boi. Dois carro de boi, num sei quantos cargueiro. É de quatro cargueiro ou mais. Burro, tropa, trazendo mantimento pra fazer a festa aqui. Os utensílio que era necessário. Ela foi imperatriz. Que na corte da festa, a imperatriz é o topo máximo da festa. É a imperatriz e o imperador. Ela foi, parece que quatro vez, festeira aqui no Santa Efigênia. E vinha daqui 27, 28, 30 km trazendo esses trem. Trazia de tudo. O açúcar, o arroz, o feijão, a gordura, que era a manteiga do porco, né, e a carne. Preparava lá e vinha fazer a festa aqui. Então essa festa foi... Até os congo, a fonte maior dos congo tudo era rural.

P: Então sempre teve muita comida na congada?

E: Toda vida. O que cê viu na festa aí, era daquele jeito, até melhor.

P: E, sobre essa coisa das figuras mais importantes, imperador, imperatriz, eu percebi que, na hora de deixar os festeiros nas casas, eles pegam uma cadeira, sentam, e vão entrando. Era desse jeito também?

E: Também, mas com muito mais requinte, porque ali tem um significado. Porque essa festa era uma festa da corte, em si, que era constituída de quê? Imperador, imperatriz, princesa, príncipe. Porque a própria Santa Efigênia era uma princesa, né? Então ela tá remetendo, essa festa remete à época dela lá. Que o pai dela era imperador. Ela nasceu no império, na corte, aí ela era um princesa, aí eles criaram a festa em memória à Santa Efigênia. Na fé de Santa Efigênia. Santa Efigênia e Nossa Senhora do Carmo. Então, quer dizer, tem dez festeiro de Santa Efigênia e dez de Nossa Senhora do Carmo. Aí quando os congo vai, chega nas casa, porque a congada em si é como se fosse os camarada da corte. Uma banda de música qualquer, eu acho assim, né, e tava ali fazendo a alegria daquele momento. Então leva, chega lá, eu não sei o porquê, né, mas o que dá a ideia da festa é isso aí. Aí bota lá o, por exemplo, alguém é um camarada, a congada é um camarada. E cê pode ver que são dez festeiro... tem dez mordomo. Mordomo é aquele que carrega o guarda-chuva ali. Aí ele leva a cadeira, põe lá, aí os congo fica dançando, e fazendo aquelas volta todinha, aquelas manobra todinha, que tem que fazer, e às vezes até aquelas performances deles com alegria, porque essa turma de hoje não sabe fazer, mas antigamente fazia. Ali o congo em si, os dois guia da frente ali, eles sempre dançando, fazendo os gesto, né, e tem que chamar... chamando, chamando. Aí a alegria da festa se dava nisso aí. Que o festeiro, em si, seja o imperador, imperatriz, ou princesa, príncipe, ou juiz ou a juíza, tem que fazer de conta que num tá nem vendo e ficar ali, ó. Aí quanto mais o camarada demorar pra sair do lugar, pra mudar de posição, aí os congo tem que dançar. Enquanto cê tiver sentado ali, eles tá dançando. Aí, devagarzinho, vem alguém, no caso o procurador, ponha, ou alguém que tiver auxiliando, põe a cadeira, põe ali. Aí cê muda só de pouquinho prazo ali.

P: E era assim também quando o senhor começou?

E: E bonito.

P: O reinado também era do mesmo jeito, saía e ia todo mundo no meio...?

E: Do mesmo jeito. Aí quando chega próximo da igreja, aí uns cem metro, aí canta duas música no trajeto. Aí para pra chegar na igreja.

P: E a festa durava também... a festa, da sua infância, era sempre de Nossa Senhora do Carmo e de Santa Efigênia?

E: Santa Efigênia, porque Santa Efigênia é a mentora de Nossa Senhora do Carmo. Foi criado o convento na condição de Nossa Senhora do Carmo. É tanto que, se eu não me engano, foi as

primeira carmelita fundada no mundo, foi Santa Efigênia que criou. Aí no livrinho tá falando aí. Que várias mulher virgem se apoiou a ela.

P: E, no seu começo de festa, também a festa durava dois dias ou tinha uma duração diferente?

E: Dois dia, duas noite, mas com bastante ênfase. Hoje eles num dança não. Tá fraco, fraco, fraco. Mas porque os festeiro era mais aglomerado, aí tinha espaço procê juntar festeiro, trazer na igreja, depois entregar nas casa, né? E quando entrega todos nas casa, eles vão dançar pros festeiro. Eles chega pedindo licença pro festeiro do momento, né? Seja juiz, eles tem a música de entrar cantando: "dá licença, senhor juiz". Aí faz as manobra que eles tem que fazer tudinho aí e começa a dançar. Aí passa um tempo, um bom tempo, aí cê dá o agrado pra eles, eles agradece aquele agrado, e continua dançando. Igual hoje, acabou isso aí. Eles morre de trabalhar, quer dizer, andar na cidade, mas pra dançar pros festeiro, tem ano que nem dança, porque não dá tempo. Cê sai daqui pra entregar um festeiro lá no trevo. Sai de lá pra entregar um na Vila Mutirão. Nos canto da cidade. Aí o espaço deles dançar, brincar. Que aquilo ali chama brincar, pular congo, dançar congo. Mas pro próprio festeiro ali. E só abre espaço procê fazer uma visita prum devoto qualquer. Por exemplo, no meu caso, eu num sou congo, aí eu ofertava um café na minha casa, eles vinha dançar pra mim aqui. Hoje acabou isso aí. Num dá espaço de tempo mais.

P: Então, assim, a gente falando sobre todas essas mudanças aí que o senhor acompanhou, e como é que o senhor se sente em relação a essas mudanças?

E: Cê tem que tá preparado pra tudo na sua vida. A mudança em si, ela talvez é até necessária, né? E agora, tem meio dos camarada contornar isso aí. E eles não contorna porque não quer. E num adianta cê falar também. Eu vi um zumzum aí no meio social aí que esse ano que vem ia colocar ônibus pra auxiliar, tudo pra descansar até os próprio imperador, ou os próprio congo na congada em si, e os próprio festeiro. E alguém falou que num aceita não, porque senão vai tirando uma característica da festa. E eu sou obrigado a concordar também, né? Eles que tá na frente da coisa, eles é que sabe. Mas que tinha que haver um consenso aí, pra resolver esse problema. E tem jeito de resolver. No meu modo de pensar, num gasta ônibus nem nada, só o cara ter criatividade. Montar a festa, por exemplo, esse ano eu vou montar ela mais aqui pro bairro Santa Efigênia. Aí arruma os festeiro mais perto. Outra vez, ali no centro. Que aqui no Santa Efigênia com o centro, parte do Belo Horizonte ali, Machadinho, é mais perto. Cê tem condições de montar... até uma parte do Ipanema ali dá procê fazer, e fica perto. Mas ele num

tem essa ideia, e nem quer também, né? Aí às vez tem um festeiro lá no trevo. Ele num tem também a concórdia de arrumar uma casa, alugar uma casa, ficar mais perto, pra resolver esse problema. O cara quer que seja na casa dele. Então tem essas resistência todinha aí.

P: E aí na sua opinião, seu Dodô, como o senhor acha que tá a participação de crianças e jovens na festa?

E: É futuro, né? Mas pra isso, tem que ter um, quase tipo assim, um catecismo, uma catequese. Porque eles chega lá hoje, pensa que já é congo, e num é assim. Falta muito. Porque na hora que precisa deles... Porque a congada em si, nada mais nada é que um grupo de vozes ali, né, e de dança também. Mesmo que o cara não tá dançando, mas tinha que tá próximo, tinha que tá auxiliando. Essa turma todinha que eu tô vendo ali, cê pode olhar, três, quatro, tá cantando, o resto aí, quarenta, tá caladinho. Isso aí não, isso aí é prejudicial pra congada. Prejudicial. E nunca que o cara vai aprender também.

P: E a quantidade, comparando com quando o senhor começou, de crianças e jovens dentro do congo?

E: Não. Antigamente tinha regra. Procê entrar numa congada dessa aí, quase que precisava docê fazer um voto. Era rígido. O chefe dos congo tinha uma quantidade. E parece que quando eu entrei, era de quarenta pra cá, e já houve caso de ser só vinte e cinco congo. Vinte e cinco, vinte e sete... de trinta e três pra trás.

P: Então quando o senhor fala que tinha mais gente, nessa época que o senhor começou, não era congo, era mais gente festando, era mais gente na casa dos festeiro. É isso?

E: Não. Quando eu entrei já tinha a média de quarenta, quarenta e cinco congo. Mas tudo com um perfil, hoje, dava inveja. Pra te dar um exemplo. Eu, o João Santana, o Divino, nós era tudo... Pegava rabeira lá atrás lá, e ninguém tinha condições de pegar num instrumento de frente, de guia lá não. E outra coisa que falta também. Sabe que tudo tem que ter um núcleo, né? O [...] sem o núcleo ele queima, aí é perecível. Mas hoje a sociedade não tá mais aceitando muito conselho, não, atitude. Cê fala uma coisa contrária pra eles, eles acha ruim. Então por isso que eu acho que precisa de melhoria, e bater forte nisso aí. Mas eu já dei ideia pra turma que tá de frente. Fazer tipo uma reunião, um acampamento, ali, e tentar catequisar essa congada nova que tá entrando, que eles tá mudando até a vestimenta. Aqui, acolá cê uma vestimenta diferente. E num é assim. É padronizado. Eu, desde quando eu entrei, eu era pequenininho assim, porque eu nunca cresci mesmo, era pequenininho assim ó, mas tudo que

os mais velho fazia, eu nunca sai de uma volta duma congada, de uma dança, porque tava cheio, ou porque eu tava com preguiça. Não. Ali, do dia que eu entrei, foi até o dia que eu saí. Saí porque num aguentei fazer mais. Porque o mais difícil que tem, e o mais necessário, é ocê juntar o festeiro, porque cê sai de casa em casa dos festeiro, trás pra igreja. Depois que passa, cê vai pro almoço, do almoço, cê vai entregar os festeiro nas suas casa novamente. E é os horário mais crítico que tem, que é de manhã cedo, quase de madrugada, e no pino do sol, quer dizer, com o sol muito quente, né? Aí cê tem que tá entregando festeiro. Aí cê acompanha hoje, tem três, quatro congo, só. Os outro, de manhã cedo, ou na hora docê dançar na porta da igreja, ou no almoço, ou na janta, tá assim de congo, ó, a mesa nem cabe. Sessenta... Parece que já tem uma média de setenta congo ou mais. Mas pra resolver o problema num tem não, mais essa aí, que nem te avisar que vai embora num te avisa. E antigamente tinha ordem. Além dos dois chefe da congada, que são aqueles dois de frente, cê tinha os fiscais. Cada fila daquela tinha um líder pra colocar o pessoal em ordem. Às vez até resolver problema, né? Porque quem tá lá na frente não vai poder resolver problema de quem tá sofrendo aquele momento lá atrás. Então tinha um líder pra aconselhar, pra incentivar: "vamo, gente, vamo!" Aí tinha que ter aquela ordem de pedir licença: "ó, fulano, eu vou faltar por isso, isso, eu tô saindo aqui, mas num incomoda não, jazinho eu chego, eu volto" ou "eu tô saindo por causa disso". Porque é até um sistema de segurança, né? O chefe tá lá, cuidando da obrigação, o cara sai aqui e lá na frente pode acontecer uma coisa errada, a chefia num tá sabendo... Até é norma de segurança. E esse tipo de coisa hoje já não tá tendo. O cara faz o que quer dentro da congada ali. E num é bem assim não. E aí vai, aos olhos de quem tá vendo, fica achando ruim, né? Às vez até a própria sociedade começa a sofrer, porque um congo dirigir uma palavra errada, um negócio assim.

P: O senhor também participa da festa do Divino?

E: Esse ainda eu tô militando. Desde pequeno já participei, meu pai levava nós no giro da folia... Isso na folia da roça, né? E depois da falta dele, depois que fiquei grande, no caso, eu ia em pouso assim, variado. E eu vim participar da folia depois que saí da companhia [Votorantim Metais]. Porque quando, em companhia, como empregado, às vez o tempo não dava. E muitas vez era tachado, né? Tanto a congada quanto os foliões em si, que é do Divino, era tachado. Num tinha muito respaldo pelas companhia aqui não. Aí depois que eu perdi meu emprego, aí por motivo de saúde, né? Aí eu fui participar da folia, e gosto do giro da folia. E também tá ficando difícil docê girar, porque o povão que tá chegando aí não tem moral mais, não tem educação. Vamos se dizer assim, né, o verbo mais... o adjetivo maior é... Tudo isso

aí, ó. Tanto a congada como a festa do Divino, os foliões, ele tá ali por um objetivo, pra levar o objetivo, uma força suprema. Que ali, tá no mastro ali, cê carregando uma bandeira, uma imagem virtual, né, aquela essência que ocê tem no seu consciente ali que é Deus que ocê tá carregando ali. É o Divino, é a essência de Cristo que ocê tá carregando ali. E tem gente que num tem pudor não. Tá brincando, dirigindo palavrões. A brincadeira é necessária procê discontrair, né, mas tem o momento e o lugar também. Eu num gosto da bagunça não. A coisa tem que ser mais séria.

P: O senhor acha que a festa do Divino e a congada tem alguma relação, ou o senhor acha que são festas diferentes, pra públicos diferentes?

E: Não, o público, se assim valorizasse, seria o mesmo, né? Que é uma sociedade em si, né, as duas festas tá contida dentro de uma sociedade, a sociedade niquelandense. Mas a festa do Divino tem outro patamar. E a congada tem outro patamar. Até quem mesmo é mais envolvido na festa da congada em si num tem valorizado tanto o que na verdade a gente tinha que bater palma. Que não é qualquer cidade que tem isso aí não.

P: Mas que patamares são esses que elas tão, diferentes uma da outra?

E: Não, porque a folia, a festa do Divino, tem uma outra característica, né? Um outro tipo de giro, de manifestação. E a congada já é outro sistema.

P: E com relação às pessoas que participam, o senhor percebe que são parecidas ou diferentes, as duas?

E: Não, num é tão diferente não. Porque eu já participei muito da congada como congo, como admirador, como festeiro, que eu já fui capitão do mastro uma vez, tá com vinte anos. E auxilio, por exemplo, quantas vez eu já não fui ali dedetizar a beira da igreja, pra não vir aquela graminha, a erva-daninha, tomar conta da igreja. Se tá limpo hoje daquele jeito ali, a parte que não é do capina do largo, é eu que pagava o cara pra dedetizar pra matar aquela erva-daninha. Isso aí sem ninguém saber. Só basta Santa Efigênia mais Nossa Senhora do Carmo e Cristo tá sabendo. Eu ia lá e pagava o cara, ele ia lá, batia, ficava limpinho, porque se ocê deixasse, aquela parte do calçamento ali, procê capinar aquilo ali cê num aguenta, né? E eu me propunha, às vezes, pra fazer barraquinha. Hoje o cara vai lá, o poder público, né, vai lá, monta aquela estrutura ali. Mas de primeiro quem fazia aquela estrutura ali era o imperador mais os festeiro e o povão que auxiliava. Quantas vez, daquele lado de lá assim, ó, a gente fazia barraca lá. Aquele mundo de barraca. Enquanto tinha um palmo de terra assim

fora da estrada era feita a barraca de palha. Era gostoso porque você entrava dentro daquela barraca, tá aquele cheiro de folha verde, né, murcha, murchando, perdendo a água daquilo ali, era gostoso demais. Cortou isso aí, devido até... Com medo de acontecer um... Pra prevenir contra um acidente, né, um incêndio, uma coisa assim. Aí cortou aquela barraca ali.

P: Tinha mais barraca?

E: Fazia barraca de palha, né?

P: Mas tinha mais barraca do que tem hoje em dia?

E: Não. Aí depois pegou fazer, montar aquelas tenda ali. E esse ano as tenda vieram, e foi o ano que mais fizeram uma tenda rica em si, né? Deu uma visão, uma expressão assim, uma visão melhor.

P: Então o senhor me disse dos patamares das festas hoje em dia. E quando o senhor era pequeno, o senhor começou a participar com seu pai da festa do Divino, e a congada, o senhor entrou na congada um menino. Naquela época, as festas também tinham uma distinção, como é que era? Ou elas também eram misturadas, assim, as pessoas que participam de uma, participam da outra? Quê que o senhor acha?

E: Não... aí nunca teve assim, uma divisão, não. Que eu conheci gente que militava na folia e militava também na condição de congo. Eu conheci duas pessoas que era foliões e era membro da congada também. Mas, já os chefe de frente, eu num lembro deles ser um... ele respeitava e tudo, que era uma pessoa humilde fora do comum. Um preto, mas daqueles de... Mas era gente fina demais. mas ele não participava na condição de folião, não. mas isso aí acho que num tem problema não, que a cultura, quanto mais você tem experiência eu acredito que é melhor. E isso é uma confraternização. Você pode ver que, você que girou na festa de Santa Efigênia aí, presenciou, é só alegria. É confraternização. Tudo nas casa que você chega é amigos, mais amigos, brincadeiras. Pessoa tem liberdade à brincar. Quanto isso aí, eu acredito que num é mal, não. Vem a somar. Eu mesmo, hoje, eu não sou congo, mas eu participo da folia. Tô quase parando também, que eu já parei com a congada, porque adoeci, e a folia também tá quase do mesmo jeito. E a folia, o desgaste dela é maior. Em si, a congada, o desgaste é maior. Que é dois dias só, mas é puxado, né? Dois dia com duas noite. Muito puxado. Você num tem descanso na congada. E a folia, ela é mais calma em si, mas a extensão dela é maior. Igual essa aqui dentro de Niquelândia, ela é nove dia de giro. Você levanta muito cedo, vai dormir muito tarde, pegando sol, às vezes o sol quente, poeira, sereno. Agora a da

roça é puxado. Cê já dorme lá no lugar do pouco mesmo. E cê tem que trabalhar, durante o dia, a resistência física tem que tá boa. E eu tô chegando num ponto que nem... Eu girava a cavalo. Hoje eu tô girando de carro porque não aguento girar a cavalo. E tô achando que até de carro eu tô parando. Que desgasta muito. E lá o giro é maior. Se aqui é nove dia, lá, esse ano mesmo, foi vinte e quatro dia. Eu girei dezenove. Quer dizer, pra vinte e quatro faltou poucos dia. Mas só que eu gosto. Quando chega na época, a gente fica só esperando aquele momento.

P: Última pergunta. Já que o senhor participa das duas festas, sempre participou das duas festas, qual que o senhor prefere, por que o senhor prefere?

E: Todas as duas. Porque são de épocas diferente. Cê já fica aguardando. A festa de congo tem um porém. Num tem um niquelandense, que às vez, se ele tiver um... É igual, por exemplo, se tiver uma pedra ali no caminho. Cê vai, cê passa ali todo dia e num vê aquela pedra, né? Ou cê acostumou tanto que tem hora que seus olhos nem dá ligação praquela pedra. A mesma coisa é a congada. É difícil ter uma pessoa, seja do meio católico ou protestante, quer dizer, crente. Que às vezes os crente num admira, num gosta, né? mas tem outros que respeita também, né? Num tem um que num tem o som do tamborim, uma pecinha pequena daquela ali, aos olhos das grandes indústrias, é minúsculo, né? Mas num tem um que não tem o som daquele tamborim no seu consciente ou subconsciente. Quando dá a época então... Igual essa tia mesmo que eu falei, que foi festeira aqui por muitos anos. Ela passou a ser crente, aí uns trinta, quarenta anos de crente aí, mas no dia da festa de Santa Efigênia, ela vestia a roupinha dela melhorzinha e sentava na porta da casa dela lá, de manhã cedo, com sua bengalinha na mão, e ficava clamando: "uai, cadê a congada? Cadê os congo? A festa de congo esse ano tá diferente, a gente num tá ouvindo o tamborim..." Ela já debilitada e clamando que num tava ouvindo o tamborim. Quer dizer, ela era crente, mas tinha aquele negócio gravado lá no seu consciente. Não menosprezava a festa de congo de jeito nenhum. Agora, a da folia, é as ressonância das corda dos violões, dos arranjo que faz, e da viola, e a caixa. Quando termina uma folia, cê fica com aquela melodia da caixa na sua cabeça muito tempo aí. Pra quem gosta, ou quem tá lá pra observar. Quer dizer, tem muitos que vai lá pra diminuir a festa, porque não tem uma paciência de ficar calado, fazer silêncio, ajudar a saborear aquele momento ali, ó. É tão bonito quando você tá numa sala assim que o camarada abre o cantorio ali, aquela posição. Geralmente a folia trabalha em dó, né? A posição em dó. Aí junta assim ó, a... quando a ressonância do violão, com os acorde do violão com os da viola, sobra uma ressonância assim que ocê fica... E o caixeiro, sendo bom, e trabalhar assim

dentro da música lá, puxa vida, é bonito demais um cantório do Divino aí. Que, outra coisa, também, que igual eu falei da congada, que nacionalmente, ou estadualmente, ou estadual, ou às vez até mundial, num existe uma congada com a característica do nosso aqui de Niquelândia. A mesma coisa são os foliões. Igual o jeito deles fazer um cantório, abrir um cantório, que é tudo por coluna. Ele pega aí uma biografia do santo, ele descreve aquele santo, desde quando a vida pregressa daquele santo todinha ali. Então o objetivo do cantório do Divino é isso aí. Falando sobre Cristo. Ele fala desde o seu nascimento, até chegar na sua essência, que é o Divino. Por isso que fala: "o cantório do Divino é grande demais". Mas num é. O cara ali, ele pega a biografia daquela... E, além de cantar pra o Divino, pros mistério... O guia tem esse costume de falar: "do mistério", né? Ali é uma coluna que ele pega. Aí ele fala coluna, né? Mas é uma biografia. Ele pega uma biografia de um santo. Se tem quatro santo ali, ele tem que falar daqueles quatro santo. Quem que foi, por que que ele chegou à pureza em si, e o porquê que ele é santo nos nossos olho ali. Depois ele ainda bota o perfil de quem tá recebendo o cantório. No caso, chega na minha casa, eu vou receber uma esmolação. Fala é esmolação. Aí ele tem que falar do meu perfil todinho. Tem a música que ele vai falar pra uma pessoa mais de idade, se ele é um contribuinte, um mordomo contribuinte daquele momento ali, daquela manifestação. Se ele já foi alguma coisa que passa a ser uma autoridade dentro da festa também. Igual se ocê foi um alferes, cê passa a ser uma autoridade. O dia que o cara for fazer um cantório procê, ele tem que relembrar o momento que ocê foi alferes daquela bandeira ali. Ou daquele momento. Se é uma criança também, se é um anjinho, tem que fazer o cantório daquilo ali. Aí o povo fala: "não, mas, o cantório dele é comprido demais". Mas não. Cê tem que fazer a coisa... Qual é o objetivo da folia? É catequese. Os congo também é catequese. Assim, igual a congada. Assim, levemente, mas cê pode ver que fala do rosário. O rosário, procê realizar um terço aí de meio-dia, cê tem que ter o rosário, aquelas continha ali, eles tá rezando o rosário, o Pai-Nosso, Ave-Maria, Santa Maria, e assim sucessivo. Eles fala, por exemplo, de Santo Antônio. E eles fala de Nossa Senhora do Carmo, fala de Santa Efigênia, fala do céu, e assim sucessivo. Então tudo é uma catequese. É uma catequese pra aprender a fazer um arroz, fazer um feijão, fazer uma comida. Tudo isso aí é dons, né? Igual, no Divino, o perfil maior é os sete dons do Divino Espírito Santo. Mas tudo em prol da sociedade. Tá falando do ser humano, porque Cristo foi vida, né? É vida, e foi vida, e foi vivo, carne e osso, sangue e água, e assim sucessivo. A mesma coisa é a congada. Às vez a pessoa não valoriza, puxa vida... Quantas pessoas que não foi atraída pra assistir um congo dançar ali. Enquanto ele tá ali em observação, ele tá deixando de ter atitude errada por aí. A mesma coisa é a festa do Divino. Enquanto a folia tiver girando dentro dessa cidade, cê

num vê uma desavença, um problema social. Porque induz a pessoa... Fica todo mundo naquela expectativa. E onde o Divino chega, num tem problema não, só alegria. Cê vê, aquelas emoção, pessoas chorando, mas tudo é emoção trazida desde lembranças lá outrora, ou então de alegria, né? Mas tudo é emoção positiva. Num é emoção porque alguém foi... Então eu gosto demais. Tanto a congada como a festa do Divino. Eu me sinto, assim, num ter altura, nível intelectual, poder aquisitivo, pra auxiliar mais. A gente faz o que pode. Mas Deus falou: "ai daquele que não fizer!". Quer dizer, ele mandou você ir e semear a semente. não de negativo, de positivo, né? Às vez as pessoa sai por aí semeando uma semente que não vai dar bons fruto não né? Mas ele falou: "ai daquele que tiver condições de fazer e não o fizer!". Então, eu sou restrito, sou pequeno... Eu já falei, sou pequeno, porque cê num tem nem poder aquisitivo e nem a saúde. É limitado. Mas que eu gosto, eu gosto demais. Nossa... Aqui, ó, o que eu já emprestei casa pra fazer a festa de Santa Efigênia. Eu mesmo já fui capitão do mastro, mas as condições de saúde num tá boa, não quis aceitar não. Com pesar, porque pra Santa Efigênia num pode negar nada, mas ela mesmo tá sabendo das condições da gente, né?

ANTONIA D'ABADIA SILVA MACHADO

P: Qual é o seu nome e qual sua profissão atualmente?

E: Antonia D'Abadia Silva Machado, sou recepcionista.

P: Você é católica ou possui outra religião?

E: Católica, apostólica, romana.

P: Há quantos anos e como você participa da organização da festa?

E: Quarenta e dois anos que eu participo, né? E como... tem vinte anos que eu estou à frente como procuradora da festa, e organização.

P: Procuradora é o quê?

E: A procuradora é a pessoa que fica, assim... Dentro da nossa irmandade, tem o presidente e o procurador. Eu sou a segunda pessoa dentro da irmandade. É a que organiza o festeiro, é aquela que está à frente. Sou eu que cuido da parte financeira, né? Aí após tudo organizado, eu passo pro presidente, e também dos festeiros.

P: Sua família também participa da congada?

E: Toda.

P: Da organização também?

E: Vem de pai, mãe, vó, vô, né? E hoje, assim, dentro da minha família, tá eu e meu filho, que é um congo.

P: Você sabe dizer alguma coisa sobre o papel das irmandades na cidade de Niquelândia? Você conhece alguém que sabe dizer alguma coisa sobre elas?

E: A irmandade de Santa Efigênia era aquela que tomava conta da igreja, né? Eram os pretos que se reunia no mês de julho, tomava conta da igreja e da santa. E aí, como ela tem mais de duzentos anos, e foram passando de pais pra filhos e pessoas hoje que são. Antes era só pretos, só pessoas negras, de cor negra. Agora não. Agora a gente aceita pessoas brancas, desde que goste e ame a nossa festa. Então assim, além de mim, você vai ter que conversar só comas duas senhoras, que é a dona Benedita e a dona Cervinha.

P: Na sua opinião, qual é o papel da igreja na manutenção da festa?

E: Na religiosidade. Assim, na evangelização dos congos. Às vezes, se há alguns anos atrás o frei Josué não tivesse tido aquela coragem de chamar os congos antigos para conversar a respeito da nossa festa, talvez os congos hoje tinha até parado de dançar. Porque tava tendo muita bebida, tava tendo muita briga, assim, entre congos. Frei Josué chamou, convidou, evangelizou... Então assim, o papel da igreja na nossa festa é muito importante. Conviver com os freis na nossa festa é importante.

P: E qual é a importância da festa pra igreja?

E: Assim, eu sempre digo que juntou o útil ao agradável. A festa fica sendo uma tradição cultural, dentro da religiosidade. Se não fosse a cultura do Congo dançando, às vezes não atraía os fiéis que vão conhecendo a história de Santa Efigênia, apaixonando e se tornam grandes, hoje, assim, grandes fiéis da festa e da coisa. Então, assim, é importante a congada na festa e é importante a igreja na congada.

P: Como você avalia o envolvimento da igreja com a organização da festa?

E: Hoje, de uns dez anos pra cá, excelente. Boa, que a gente tem uma boa conversa com o padre. A gente tá sempre tendo conversa, tanto que cê viu aqui, né? Então, assim, eu digo boa, ótimo.

P: E antes desses dez anos?

E: Era meio complicado, porque, assim, era a irmandade que tomava conta, e eram pessoas mais antigas, que não tinha uma mente aberta. Às vezes não era tão católico. Era o católico de vir à 25 e 26 de julho.

P: Qual é a relação da igreja com as músicas nessa festa?

E: É meio complexa, Felipe. Assim, se você parar pra ouvir os cânticos de Santa Efigênia, ela é uma mistura de índio, negro, e o catolicismo, e um pouco misticismo. Então, assim, você vai ter que ouvir algumas e vai falar. Tanto, assim, que na época, com o frei Josué, a gente teve uma discussão sobre o "Manjá" [Iemanjá]. Para nós católicos, Iemanjá é Nossa Senhora. A gente tá vindo louvar ela. Nossa Senhora. Mas aí a gente vamos na cultura negra. Para o negro, Iemanjá era quem? E para o índio? Então, assim, é uma mistura, que tem dado certo nesses duzentos anos de festa de Santa Efigênia.

P: Então as músicas dos congos é um caldeirão que mistura...?

E: ... Tudo. Cultura negra, indígena, catolicismo, misticismo. Pra não ir assim tão longe, pra falar assim, é uma cultura negra.

P: As pessoas que trabalham na festa são voluntárias? Há algum serviço pago?

E: Não, não há serviços pagos. São todos voluntários.

P: Hoje em dia, há algum projeto cultural, alguma instituição em particular ajudando as despesas da festa, ou a festa conta só com o dinheiro recolhido pela população participante? Como que funciona?

E: Olha, dentro da festa de 25 de julho, 25 e 26, tem a irmandade de Santa Efigênia que paga o seu anual. Que é isso que você viu a gente receber aqui hoje. E tem uma associação aqui agora, que foi criada pra coisa. Então essa associação não tem nada a ver com a festa de Santa Efigênia. Tem a ver com a congada. É uma separação, tá? Mas assim, quem mantém... É, tem uma ajuda do poder público, tem a ajuda da igreja e nós irmãos da irmandade.

P: Como você avalia o envolvimento da população niquelandense com a festa? Seja pra ajudar nos trabalhos ou na participação geral dos festejos e celebrações?

E: Quem conhece a festa, fazia parte da irmandade, que tinha um parente, é um envolvimento muito bom. E hoje, a gente diz assim, as pessoas foram conhecendo a festa de Santa Efigênia, a congada, e assim, hoje o envolvimento é bom. Já teve tempos piores, mas hoje é bom. Excelente.

P: Então, comparando com o passado, as pessoas estão mais envolvidas com a congada?

E: Muito, muito envolvida. Com a igreja. Depois que a igreja começou a participar, tem uma diferença muito grande... nossa. Excelente o envolvimento.

P: Cê acha que a cidade muda na época das festas da congada?

E: Muda. Antes não era nem feriado dia 25. Agora é um feriado municipal, fecha tudo, né? Dia 26 não, mas dia 25... dia de Santa Efigênia é um feriado municipal.

P: Na sua opinião, quais são as características do público que participa da congada? Que tipo de pessoas que participam, que condição social e cultural predomina nas festas?

E: Ah, hoje... eu diria pra você que hoje está, assim, envolvido branco, preto, o rico, o pobre. Então, assim, hoje tem um envolvimento... Não, porque antes, Felipe, deixa eu te explicar, era só pretos que participa, mais pobre. São pessoas mais humildes, aqueles de fazenda, que vinha pra festa de Santa Efigênia. Hoje não. Hoje a população de Niquelândia participa. A gente tem festeiros hoje que a gente nem imaginaria que tava envolvido com a nossa festa, e hoje está envolvido, participa, ajuda... Então, assim, hoje é um público normal, de todas as festas religiosas, que eu diria pra você hoje. Antes não. Antes era só o pessoal da irmandade, preto e pobre.

P: Qual é a importância da música nos momentos da festa? Você percebe que a música mudou ao longo dos anos? Como você se sente nos momentos da música?

E: Pra gente que criou, que cresceu na festa, é emocionante. E as outras pessoas ficam com curiosidade de saber quê que tá cantando, qual é esse cântico de agora? Hoje, eu digo assim, tá mais aberto. Parece que antes os congo cantava mais pra eles. Hoje não. Hoje todos cantam, todos sabem quais são os cantos, né? Antes era uma coisa, assim, mais para os chefes. hoje não. Hoje é todos.

P: Você percebe que essa música mudou, ou tá a mesma coisa?

E: Não, hoje ela tá mais aberta. Porque antes eles só respondia, cê só ouvia os congos atrás, ouvia: "AAAAHHH". Hoje não, hoje eles sabe o que eles tão cantando. Então hoje tá mais aberto. Em tudo. A festa hoje tá mais aberta.

P: E como você avalia a relação dos participantes com a igreja no período da festa? Dos congos com a igreja?

E: Boa, boa. Antes o Congo não participava das novenas. Hoje eles participam das novenas. Não são todos, mas a maioria hoje participa das novena. Eles participa da santa missa no dia 25. Muitos, quase a maioria, comunga. Então eles tá tendo uma vida bem, né, encaminhada. Então, assim, hoje, a parte religiosa, a evangelização de dez anos atrás, hoje tá dando fruto.

P: Você conheceu outras festas do Divino ou congadas em outras cidades?

E: Sim, a gente teve os encontros de povos, conhecemos a de Catalão, conhecemos a de Matosim, de Minas Gerais, de Natividade, do Tocantins. E, sem querer puxar, a nossa é a mais tradicional, a nossa é a mais original, dentro do contexto de ser negro e índio misturado.

P: Você acredita que há algo na festa em Niquelândia que a torne diferente das demais que você conheceu?

E: Tudo.

P: Me conta mais sobre isso.

E: Porque assim, a história da congada é uma história que teve uma luta entre pretos e índios, né? Naquela época, tá. Então, assim, a nossa é mais original. A nossa tem os adornos que as outras não tem. Cê pode olhar, hoje, a congada de Catalão que acontece não tem nada a ver com a nossa. A nossa veste é diferente. Então, assim, a nossa tem entre negro e índio. Porque, antigamente, o negro não vestia só branco? O pano do negro não era só branco? O nosso tem a veste por baixo branca. Nós temos o cocar na cabeça, que a gente chamamos de penacho, que é do índio. A saia, que você vai ver amanhã, que é do índio. Então, a nossa é mais original pela história antiga dela.

P: Me fala mais um pouquinho sobre essa luta entre negros e índios?

E: É onde que eu vou te pedir assim, Felipe, é, esse livro da Dulce Rios que eu tô te falando. É uma briga que aconteceu na Fazenda Xambá entre os negros e os índios por uma posse. E, os negros, cê sabe que eles sempre foram mais religioso. Mesmo que sejam na religiosidade candomblé ou que seja da católica, eles eram religioso, eles tinha um santo a que eles louvava. E era Santa Efigênia. Então, assim, quando você fala: "por que que eles vestem essa roupa?". É devido a essa luta que teve há anos, milhões, tempos atrás.

P: Você acredita que participar da festa é importante pra você? Por quê?

E: É, eu vou falar pelas palavras do meu filho. São os quatro dias mais importantes pra gente. Pra mim, pra minha pessoa. É místico esse dia. Estar aqui, prestigiando nossa festa, louvando Santa Efigênia, é mágico, é maravilhoso. Então, assim, é o que eu tenho pra dizer.

P: Na sua opinião, qual é a importância da festa pro povo e pra cidade de Niquelândia? Por quê?

E: É um resgate cultural e religioso que vem, assim, de uns duzentos anos. É uma igreja, que assim, a gente tem que estar vindo, participando e entendendo pra conhecer. Ela é uma igreja que tem mais de duzentos anos, foi construída pelos escravos, e desde então os escravos nunca pararam de vir aqui. Porque dentro da festa, um ou outro era neto de escravo. Então é importante.

P: Comparando a festa de hoje com as primeiras vezes que você participou, você percebe que ela tá diferente, ou acredita que nada mudou?

E: Muito. Mais aberta... Porque antes na nossa festa só participava pretos que tinha uma tradição antiga, que vinha de uma família, e hoje não. Hoje são aberta. não participava mulheres. Hoje a gente deixa as mulheres participar. Criança, era uma ou duas, hoje participa muitas crianças. Mesmo porque a gente fala, se não deixar participar hoje, não tem uma tradição futura. Porque se você não aprender hoje, como é que você vai continuar tendo a festa? Então, assim, há uns vinte, vinte e cinco anos atrás, teve uma mudança muito grande na nossa festa. Ela tá mais aberta, pra população e para os demais, como eu.

P: Você acha que houveram nomes específicos que foram responsáveis por essa grande mudança?

E: Sim, teve sim. Ana da Silva Machado. O Senhor Satílio Pedroso da Silva. O senhor Narciso Pedroso da Silva, sabe? O seu Debreque Gonçalves. São pessoas que batiam nessa tecla, que tinha que mudar pra poder abrir a festa pra outros aprender. Hoje, infelizmente, nenhuma dessas pessoas está no meio de nós, mas, assim, nós que somos os seguidores, queremos ser os continuadores deles, temos que lembrar sempre que foram eles os grandes das mudanças, as grandes importância das mudança da nossa festa.

P: E o João Santana e o Divino? Eles também tiveram um papel?

E: Sim, mas são mais novos. Na época eles eram só congos. Hoje eles são chefes, mas na época das mudanças eles eram só congos. Essas pessoas que eu estou falando são pessoas que eram da irmandade e os congos mais antigos.

P: Bom, então como é que você se sente em relação a essas mudanças?

E: Eu digo assim, eu fiz parte do antes e hoje, do depois da nossa festa. Eu me sinto lisonjeada de ser uma pessoa que participou dos dois lados da festa. Eu dancei Congo quando pequena, e vim crescer na irmandade, participando dessas duas mesas, dessas duas reunião, do dia 24 e

do dia 27. Eu digo que hoje, a nossa festa é uma festa aberta devido essas pessoas que fez... foi importante pra abertura dessa festa. Até mesmo musicalmente, porque os congos antigo não ensinava pros novo. E hoje não. Hoje o João entrega o tamborim, o Divino entrega a viola pra outro. Hoje, assim, todos os Congo tocam e cantam. Sabe o que canta.

P: Bom, então se você fizer um comparativo rápido entre trinta anos atrás e hoje, você acha que tá melhor ou pior?

E: Hoje tá melhor. Vamos dizer assim...

P: Mais gente, menos gente, mais música, menos música?

E: Mais gente, mais gente.

P: Mais congo e mais pessoas que tão nos...

E: ... Envolvidas. Pessoas foras da nossa irmandade, que era irmandade fechada. Mas tem mais pessoas fora da nossa irmandade que tá participando, de culturas diferentes da nossa, que num cresceu vendo a festa de Congo, mas chegou aqui, gostou, apaixonou, e resolveu participar. E uma participação boa. É o caso da Maria Geralda, que é essa moça que tava aqui hoje. Ela não é uma pessoa que veio de antes. Vamos dizer que ela tem uns oito anos que ela tá participando da nossa festa. E é importante pra nossa festa.

P: É ela que tem um projeto nas escolas?

E: É. Da cultura negra.

P: Na sua opinião, como acontece a participação de crianças e jovens na congada? Como que tá a participação de crianças e jovens na congada?

E: Boa. Primeiro porque eles se respeita. Assim, a gente falam, eles respeitam, e assim, é bom que eles estar participando hoje, aprendendo, porque, assim, como você viu, o Divino mais o seu João já tá um pouco de idade, né? Então, assim, é importante que venha... Tanto que todos os anos a gente deixa entrar dois, ou três crianças pra estar aprendendo. E a gente vê a paixão que são pela festa. Eles participa, e participa mesmo. Pra eles é importante estar aqui vestido de Congo, estar participando da festa.

P: Você também participa da festa do Divino?

E: Não assim como na festa de Santa Efigênia. Mas sim, a gente é daquelas pessoas que dão pouso de folia, vem participar no dia da festa. Mas não como na festa de Santa Efigênia.

P: Você acha que a festa do Divino e a congada tem alguma relação, ou você acredita que são festas diferentes, pra públicos diferentes?

E: Festas diferentes para públicos diferentes.

P: Por quê?

E: Eu diria pra você assim, vamos dizer que era a festa do rei e a festa do subalterno. A festa do Divino é uma festa grandiosa, do rei, para o rei. Entendeu, né? E a festa de Santa Efigênia é, como se diz assim antigamente, é a festa do preto para o preto. Era a divisão dentro de Niquelândia. A festa do Divino é a festa grandiosa em igrejas diferentes.

P: Bom, você falou desse passado em que havia uma distinção muito grande.

E: Muito grande.

P: Então você acredita que hoje há uma herança dessa distinção, ou, como que tá? Eu não entendi se você falou do passado ou de hoje.

E: Não, do passado, Felipe. Hoje não. Hoje já tá mais, assim, misturado. Porque hoje a maioria dos foliões são congos. E quem não é Congo é irmão da irmandade.

P: Então hoje não há distinção das duas festas.

E: Não, não. Hoje não tem mais tanta distinção, mas já houve uma distinção bem grande.

P: E você já fez alguma promessa, alguma coisa assim, à Santa Efigênia, ou Divino, alguma coisa desse tipo?

E: Eu já nasci prometida.

P: Ah, me conta essa história.

E: A minha mãe sempre foi... minha família, tanto do lado da minha mãe como do meu pai, sempre foram muito devotos de Santa Efigênia. E a minha mãe estava grávida, e a minha gravidez foi muito difícil. E minha mãe fez promessa pra Santa Efigênia que quando eu nascesse, eu ia dançar doze anos Congo. No primeiro ano, em julho, eu ia tá com seis meses,

eu já ia vestida de Congo. Eu dancei doze anos, e desde então, na minha gestação até agora, eu nunca fiquei fora da festa de Santa Efigênia.

CARLOS DE SOUSA FERNANDES

P: Qual é o seu nome e qual sua profissão atualmente?

E: Carlos de Sousa Fernandes, transportador de aluno, no momento né?

P: Você é católico ou possui outra religião?

E: Católico.

P: Há quantos anos você participa da festa?

E: Ah, desde quando eu nasci. Eu nasci dentro da festa, né? Vinte e três anos... de girá mesmo, 23 ano. Comecei com sete, tenho trinta, vinte e três.

P: Sua família também participa?

E: Todo mundo.

P: Que você faz como músico nessa festa? Você toca algum instrumento, canta?

E: Praticamente tudo. Tudo é quando você começa da caixa e vai até o pandeiro. Então praticamente faz tudo. Hoje eu fico na posição de guia, mas qualquer outra função que tem, faço também. Contraguia, como caixeiro, pandeirista, sanfoneiro, o que precisar. No momento eu sou desse jeito. O que precisou é o que eu tô ali. Mas no momento, que nem hoje, eu já vou como guia, né? Porque não tem outro. Ele toca. É o que manda, é o que faz. Agora quê que faz, dependente de chegou outro, eu já tô pronto pra passar e...

P: Então o que você vai tocar hoje?

E: Viola. Hoje é a viola mesmo, tem jeito não. E eu queria tocar o violão, mas não tem jeito, tem que tocar a viola. O violão é mais bonito. O violão, ele é um som mais vivo, mais bonito, mais... sei lá, deve ser cantá, né? O violão firma. Bem melhor.

P: Você atua como músico, professor de música na cidade?

E: Não. Não, porque tem muita coisa boa na cidade aí. Nós só tá aprendendo mêmô.

P: E o seu grupo? Você ensina alguém do grupo a tocar alguma coisa?

E: Todos, quase. Quase todos. Tem meu sobrinho, que eu já ensinei. Tem meus dois menino, que intê eles podia tê vindo aqui filmar procê. Duas criança, sete e oito ano, que é uma beleza

na viola. Cê vê, cê fala que num é nem possível uns menino tocar desse jeito, não. Dá um trabalho mas tem que ensinar, né? Família, tem que crescer no ramo.

P: Você tem formação em música, por exemplo algum curso, faculdade?

E: Não, nada.

P: Na sua opinião, qual é a importância do músico pra existência da festa?

E: Uai, na minha opinião é tudo, né? Que sem a música num acontece nada. Essa festa nossa, ela é uma festa que, através de nós que chega nos morador. Essa aqui não. Essa da rua é uma festa que todo mundo convive no mêi de todo mundo, tem mais informação. Mais que nem a nossa do Muquém, tradicional do Muquém, que é a centenária, inté mais de quê essa aqui. Essa aqui é muito nova, essa festa. Ela não é uma festa muito antiga. Mas do Muquém é velha. Duzentos e cinquenta anos, já tem, a folia de São Benedito. Então quê que acontece? Ela chega em local, naquele meio de mundo do Muquém aqui que não vai outra coisa. É num ano, no outro que chega a bandeira na casa do morador. Então aquilo é a coisa melhor que tem. Cê é recebido nas melhor forma possível, porque o povo não vê, não tem como buscar a igreja, não tem nada. Renova. Renovação. A folia do Muquém, eu sempre considero ela e falo provo: " a folia do Muquém é uma que nós tem que considerar como renovação", além dela ser a raiz, né? A principal que tem aqui é ela. Mas tem que ter a banda. Sem a banda, sem a música não tem como nós chegar, não. Não tem como.

P: Por quê? Como assim?

E: É porque é através do canto que chega a mensagem, né? Que nem uma reza. A gente chega, faz uma reza, mas o pessoal antigo, eles não considera. O pessoal antigo, eles quer ver a música. Eles não quer ver uma reza. Reza eles fala: "ah, reza eu rezo aqui, de todo o jeito, e pronto". Mas o pessoal, mesmo...

P: Só os antigos que...?

E: Não, a maior força dos novos também, tá inté que, depois que o padre frei Nazareno assumiu, que chegou o frei Alex, frei Fernando, renovou. Deu uma renovada. Inté agora que os novos tá até ficando focado, rapaz. Inté bão, inté bão isso aí ó. Tem uns novo aí que tá ficando melhor do que os mais velho. E tem que ser, né? Tem que ser. tem que ser melhor porque os novo já sai com nova ideia.

P: Melhor em que sentido?

E: Eles já tem mais afinação, tem mais postura, tem mais tudo. Porque já é estudado também, já tudo hoje em dia a escola ensina. E eles tá prosseguindo, tá tomando as vaga, mesmo, e veio pra tomar, e tem que tomar, e assim tem que ir passando. Que nem eu tô te falando, eu tenho meus dois menino, que tá crescendo, tem tudo pra ser um músico também. Mas é por causa disso, colégio ensina. E pronto, aí. Já tem o talento, colégio ensina, explode.

P: Você e o grupo, seu grupo musical que toca na festa, vocês preferem tocar música mais tradicional ou música mais recente? Como é que vocês fazem a escolha delas?

E: Praticamente nós gosta mais da tradicional mesmo. Essa recente é muito embalaçada, sei lá. Então essas tradicional é mais raiz, cultura, melhor de cê cantar, menos bobeira. Cê canta aqui uma música popular aí, todo mundo gosta, todo mundo arrodeia. Agora cê vai cantar uma música dessa de hoje o povo corre da gente.

P: E as músicas da festa? Eu sei que cê tocam música popular também, nos pousos da folia. Mas e as músicas religiosas, como é que é?

E: O grupo nosso busca mais a tradicional, antiga. Hoje tem muita renovação, já deu muita renovada. Mas nós sempre busca a mais antiga pra cultura não cair. Nós tá preocupado é com a cultura. Então é por isso que nós busca mais é antiga.

P: Quais música ou estilos de música você acha que as pessoas que participam da festa preferem?

E: A maior força dos que prefere a música é o catira. Não sei por que, mas o povo sempre larga a bandeira e vai no catira.

P: Cê pode me dizer quais são as características mais marcantes da catira, então?

E: É o sapateado, né? É o convívio ali. O povo sente uma emoção melhor, porque ali, cê entra ali, fazer um catira aqui, eles põe um menino, eles põe uma família deles. E mistura, e vira aquele angu ali, fica bão. Mas o catira é mais divertido também, né? É divertido. Mas nós num deixa fluir muito pra esse lado também não. Nós só faz o catira depois da obrigação da festa. Antes da obrigação da festa não tem catira não.

P: Qual é a obrigação da festa?

E: A obrigação da festa é nós chegar, se for no pouso, chegar, fazer a chegada. Depois da janta, agradecer a mesa, que é o correto, né? E aí sim, aí nós vamos pro catira. Aí nós joga pro dono da casa escolher: ou o catira ou uma esmolação. Mas cem por cento vai no catira, num tem jeito. Vai no catira, mesmo. Mas é escolha deles, né? Cê faz as coisas e deixa um espaço aberto pra pessoa decidir. Ele decidiu, sempre vai no catira. Os mais velhos não.

P: O que é a esmolação?

E: A esmolação é um cumprimento da chegada. Que nós chega, faz a chegada, agradece a mesa, e tem uma esmolação pro dono morador especial. É uma esmolação especial depois da janta pros morador. Então muita gente... os mais antigos, os mais devotos, eles num larga não. Então agradecer definitivo é na despedida cedo, mas faz o cumprimento na esmolação. O dono de casa mais antigo, mais velho, já mais experiente, eles já fala assim: "não, primeiro a esmolação, depois o catira". Por quê? Porque nós é obrigado a fazer. Nós não tem como chegar na festa e fazer a esmolação, fazer tudo e não fazer o catira. E nós não tem como também chegar, fazer o catira e não fazer a outra coisa. Se o dono da casa tiver o conhecimento, ele já fala logo: "olha, eu quero a esmolação e o catira". Nós é obrigado. Nós é obrigado fazer dois catira. Nós é obrigado tudo, só porque aí, devido cansa, aquele trem, nós sempre joga na mão do morador: "resolve". Eles vai no catira. Pra nós é bão, né? Facilita. O catira faz parte da folia. Quando não é o catira, é a curraleira. O pessoal de Colinas gosta mais de curraleira.

P: E o que é a curraleira?

E: Curraleira é uma dança normal, mas eu vou falar pra você, eu nunca tinha visto não. Vi ela em Goianésia, agora, nós teve... moço de Deus! Ô trem bão danado. É bão rapaz. Ou, eu moro pertinho de Colinas e não sabia. É bão.

P: Você acha melhor do que a catira?

E: Ó, é melhor, é melhor. Procê ver e assistir é mais bonito. Você vê é rapidão.

P: Você já ouviu falar do lundu?

E: Lundum já. Nós faz aqui também. Volta "Periquitinho", volta depois da janta que vem o lundum né? Ah, é bão também. Nós tem uma equipe boa pra fazer esse lundum aí.

P: Como é que é?

E: É um estilo country. Esses cara aí, pra tudo forma um jeito, né? E pro lundu eles formou um estilo country que pegou bem, caiu bem ali, sabe? E aí é um animamento total ali naquele local ali. É bão, é bão mesmo. Aí quando acaba aquele lundum ali, aí puxa um forrozão inté dentro da casa do cara, aí o cara fica alegre. Você fechou com chave de ouro ali.

P: Você acha que o lundu é mais parecido com o forró então?

E: É, ele é mais estilo country.

P: Você acredita que participar da festa é importante pra você? Por quê?

E: É importante porque defender a bandeira, né? O defeito de nós católicos hoje é isso. Não defende a bandeira, não defende a igreja, não defende nada. Porque, você pode analisar, não falando mal, mas você pode ver que os evangélicos é mais influído no meio do povo. Porque eles não tem medo de por a cara não. E nós católicos tem esse medo. Nós católicos tem medo de por a cara, tem medo de ir pra rua manifestar e tudo. É aonde que nós tá perdendo o campo. Nós tá perdendo nosso campo nesse negócio aí. Então, pra mim, é importante. Eu acho importante. Pela fé que a gente tem. E também nós nasceu nisso, né? Acreditando. Antigamente nós não conhecia igreja, nós não conhecia nada. Era só essa festa que nós conhecia. Só essa do Muquém que nós conhecia porque é a que passava em casa todo ano. Então, pra mim, é uma das festas até melhor que tem. Dentro duma igreja é essa. Se for falar assim pra mim: "cê quer outra festa ou ir pra lá?" eu vou pra lá. Porque lá eu sei que não vai ter problema. Se ocê vai acompanhar uma folia dessa daí, a maior força pode dar problema procê. Mas não é que nem outras festas. A festa do Divino então eu vou faalr procê. Ela é uma festa boa, antiga, que tem até um respeito, né? Cê pode ver que de hoje pra frente, cê pode ver que a festa do Divino aqui em Niquelândia, ela muda [a cidade]. O povo de Niquelândia tem um respeito muito grande por essa festa. E não é só povim não. É povão mesmo, de alta sociedade, que nem nós já tem até o nosso... família de nosso deputado aí, ó, ex-deputado. Tudo da rama. E vai tá aí na festa aí.

P: Fazendo pouso, como é que é?

E: Não, ele vem visitar, né? Vilmar Rocha ele é dum povo tradicional. O pai dele já foi imperador. Então eles é dentro dos imperador perpétuo. É o que Paulinho (Paulo Hélder) tá puxando agora, renovando esse trem aí. E é bão, renova. É bão que nós tem poder lá fora. Força, né? Poder não, força. Então pra nós é bão demais, tá doido? Só de o cara chegar aí, o cara que num precisa nem vir aqui. vem aqui já dá um... é bom demais.

P: Na sua opinião, qual é a importância da festa pro povo e pra cidade de Niquelândia?

E: Uai, ó. Pro povo de Niquelândia aumenta. O turístico sobe. O movimento da cidade cresce. Os comércio ajuda. A partir da hora, que nem Paulim foi pra arrumar no hotel uns quartos, uma banda que tá vindo aí, quarenta pessoas, parece. Quase que não consegue. Conseguiu vinte. Depois que deu um jeito de arrumar. Porque já tá tudo lotado. O pessoal de fora vem pra ver mesmo a festa e dá movimento. Então pro povo é bão que renova, vê muita cara nova, muita gente conhecida que foi embora, e resgatou e veio. Agora, pro comércio é melhor ainda, porque aqui é um turismo bão essa festa aqui ó. Além que ela é boa pra nós, pro povo e pro turismo. E resgata muita gente também dentro de si. Essa festa nossa já resgata gente, ó, da droga. É o principal. Nós já tem até muitos... nós tem no meio nosso, rapaz novo, que convivia no campo da droga e parou. E parou através de nós ter trazido ele pro catira, que nós tem o grupo, né? E sempre tá... toda semana tem treino. Parou com esse negócio através do catira. Parou através da festa. Que quando o cara entra, no seu caso que cê nunca girou. Mas eu vou te falar só uma coisa, se ocê girar pelo menos dois dia na do Muquém, da roça - da rua aqui é boa mas não é que nem a da roça -, aí cê num faz mais não [a da cidade]. Procê parar só se não gostar mesmo: "não, eu num gosto, pronto, acabou. Não gosto". Mas se ocê for uns dois assim, negoçá, cê num volta embora não. Cê vai falar assim: "é, eu vou ficar mais uns dois dias". Mais uns dois dias cê vai até o final. Ninguém consegue voltar. A emoção é boa. A adrenalina boa, diferente, né? Cê pode ver que é uma adrenalina diferente essa festa aqui ó. Essa festa nossa aqui ela é uma festa que... cantar sertanejo qualquer um canta. Agora o cara morre de velho ouvindo aí e num aprende. Cê já prestou atenção nisso? Morre de velho e num aprende, cara. É interessante isso aí, ó.

P: Comparando a festa de hoje com as primeiras vezes que você participou, você percebe que está diferente ou acredita que não mudou nada? Por quê?

E: Tá diferente. Tá diferente porque o povo de antigamente, os folião mais velhos, os imperador mais velho, os guias mais velhos, eles tinham uma problema o seguinte: só eles que ia fazer a festa. Antigamente, ah amigo, que dia que eu chegava e sentava numa mesa dele. Ou um menino ou uma pessoa desconhecida, qualquer um. Não aceitava. Era só eles que mandava. E hoje não. Hoje todo mundo, né? Hoje ela ficou liberal, por isso que ela ficou boa. Porque todo mundo que chega é bem-vindo. Todo mundo que chega, que quer fazer, quer aprender, acolhe. Então hoje tá melhor. Hoje, sem dúvida nenhuma, tá melhor que antigamente.

P: E como é que você se sente em relação a essas mudanças?

E: É bão. É bão porque, quando eu comecei há vinte e três anos atrás, rapaz, era um sofrimento. A gente ia porque gostava. Quem girou nessa data pra trás, ou inté mais velho que os pessoal que girou mais velho, eles ainda sente mais... eu só parei... nós, no tempo, nós era um grupo de uns oito, você acredita? Só permaneceu na festa eu. O resto todo mundo desviou.

P: Mas ainda tão na cidade?

E: Tão na cidade. Uns pouco tá em Goiânia, trabalhando por lá, e um pouco tá aqui. Mas não vai mais. Porque o povo de antigamente era muito bruto, muito rude, muito ignorante. Hoje não. hoje é bom demais. Hoje tem tudo de bão. Cê acha aí e vai embora, pronto. Povo hoje mudou muito. Então a festa tá melhor.

P: Na sua opinião, como é que você acha que tá a participação de crianças e jovens na festa?

E: Tá boa, tá boa. Boa, boa mesmo. tem muita criança, muito jovem que tá na festa. A tendência é de crescer mais. Porque a criança é o seguinte, quando ela vê uma, a outra vem. Os jovens mesmo jeito. Talvez tem um ali que ele tem vontade de entrar, mas ele num tá vendo mais jovem e num vem. Então, que nem tá agora, os jovem tomando de conta, com liberdade. Que nem eu te falei ó, os jovem hoje tem liberdade. Eles chega pra fazer... ó, a única coisa que nós não aceita é falta de respeito, né? Com o morador, nem com os folião, ninguém. Nós não aceita isso. Esse negócio de os jovem chegar e falar assim: "ah, eu tô chegando aqui, eu sou jovem", né? É bem-vindo. Nós tá pronto pra ensinar ele tudo, mas menos essa outra parte. Ele tem que chegar comportado, respeitar na hora certa. Brincadeira no giro, independe de local ou não. Palavrão cê num pode falar nem no giro, nem local nenhum. Mexer com mulher dos outro principalmente, porque os jovem hoje tem esse defeito. É também proibido. É proibido. Tem uns trem que é proibido, porque senão vira bagunça. Senão nós tá na festa, daqui um pouco nós tá arrumando é briga.

P: Essa coisa do ensinar que você falou, é ensinar... tá ligado à música, é?

E: É... nós ensina eles a como viver, né? Porque essa festa aqui, se o cara bem andar nela, prestar atenção nela, ele não tem muita dificuldade não. Porque pelo menos disciplina ele vai ter. Quando sair pra fora pra ele não quebrar a cara, porque senão, muitos sai aí, num tem, chega pra fora, aí quebra a cara. Porque ele num tem... tem que ter disciplina aqui. É uma que

ensina, né? E é uma que tem que focar mais nela, também. Que nem essa parte dos jovem. Os jovem tem esse defeito. Vê uma filha dos outro ele encara. Vê um trem, ele encara. Então tem que cortar, porque senão, vai que olha numa mulher casada e o cara num gosta? Bagaceira. Então tem que fazer eles entender os dois lados da história ao mesmo tempo ali, ó. E focar eles na festa. Eles focando na festa, eles tira os olhos de fora. Aí pode passar o que for. Cê fala assim: "cê troca essa menina a troco dessa viola?" Ele fala: "num troco, sou mais essa viola aqui". Então é isso aí que eu acho que tá... tá melhorando também. Essa parte tá boa.

P: Você também participa da congada?

E: Não. Eu já tentei participar, mas a congada, hoje, ela tá mais mudada. Antigamente a congada... que nem eu, ocê, nós não passava. Que essa igreja aqui, quando ela... eu não sei nem que ano ela foi fundada, mas tem muito tempo... a igreja Santa Efigênia foi fundada dois anos após essa igreja aqui. Porque essa igreja aqui [matriz de São José], quando ela foi fundada, ela não... os negro num era muito bem-vindo. Num é que num era bem-vindo, eu acho. Eu acho que era porque eles pensava... eles chegou aqui e viu um bocado de branco com vergonha, deve ter sido assim, né? Aí que eles fez Santa Efigênia. Porque Santa Efigênia não aceitava. A igreja de Santa Efigênia não aceitava pessoa branca. Na festa nem nada não. Era eles que mandava. Hoje não. Hoje tá inté melhor. Hoje tem pessoa aí da minha cor [mulato] que já tá na festa.

P: E da minha [exageradamente branco]?

E: Não, cê num entra não (risos). Cê tá fora. Cê num tem como entrar não. Hoje entra, hoje entra. Passa pela uma dificuldade, mas cê entra. Mas antigamente cê tava fora de tudo. Antigamente eu ficava fora. Pra João Santana [um dos líderes da congada] entrar deu um trabalho danado. E você vê que ele é da minha cor. Da minha cor, então não aceitava. Mas é boa a festa de Santa Efigênia. Festa hoje tradicional, uma das melhor que tem aqui também, fora a do Divino é ela. Ela traz um turístico bão pra cá, bem movimentado.

P: E como é que você acha que começou a festa do Divino? A origem da festa do Divino assim? Cê ouviu alguma coisa? tem alguma coisa que seus pais te contaram?

E: A festa do Divino, ela começou através de promessa. Pessoal antigamente, da roça, fazia muita promessa. Que nem a festa de São José. Ela foi gerada à promessa. Quem fez a promessa de soltar a folia da roça foi meu tio Abílio, que hoje ele é morto. Mas essa festa começou por promessa. Começou e prosseguiu , e pronto. Aí antigamente não tinha negócio

de imperador que nem tem hoje. Cê era o festeiro, cê era festeiro até cê num aguentar mais. O dia que cê num aguentar mais cê arruma outro e punha no lugar. Era desse jeito. E antes cê num desanimava não. Hoje não, ficou bão. Hoje ficou desenvolvido, né? Todo mundo pega um ano e vai passando pra frente. Mas foi através de promessa.

P: Voltando a falar de congada, essas coisas, você acha que a festa do Divino e a congada tem alguma relação, ou cê acredita que elas são duas festas diferentes, pra públicos diferentes? Por quê?

E: Não.. ela... eu acredito que ela tem... ela é a... pra mim, tanto faz a festa do Divino como a congada, ela é uma só. Não uma só no sentido do Divino Espírito Santo com Santa Efigênia, né? Porque a diferença é grande. Porque nós tá falando é do Pai, né? Santa Efigênia não. É santa. Não tem nada a ver com Nossa Senhora, nada. Ela é santa. Mas eu acredito que é boa. Ajuntando os dois junto é bão. A festa do Divino é maior do que a congada e a festa da congada vem depois do Divino. Sem dúvida que na rua ela toma de conta. A congada ela tem muito apoio de fora. Tem muito gente de fora. Essa firma tudo apoia. Elas já tem tudo mais programado, eu acho, tem hora, além da nossa. A nossa é boa, uma festa...

P: Você acha que a congada é mais bem organizada?

E: Assim, no sentido de... vamo falar no sentido de... como é que é... deixa eu caçar uma colocação pra por na congada aqui. Eu acho, no sentido da união, é. Eu acho que é. A congada é setenta... tem mais ou menos uns setenta congo. No tempo da festa da congada cê vê a rua lotada de congo. São setenta congo. Antigamente ainda era mais unida do que é agora. E a festa do Divino, não é o Divino, é as pessoa. As pessoa arruma uma intriga, e ali agora vai desunindo, tem aquela desunião. E a congada, se ocê for analisar, não sei porque que eles é mais... eles segue a religião mais negra, eles é mais unido. Eles tem mais união. Cê vê que os negro era unido, né? Se um sair, saia todo mundo junto. E a festa do Divino só tem esse defeito. Que o povo é menos unido. Eles é menos unido. Mas a festa do Divino vai em porta em porta. E a congada não. A congada só visita os festeiro. Congada não visita todo mundo não. Ela pode até dançar pra nós aqui, ó, se tiver passando e nós pedir. Se nós pedir eles dança, mas se não, eles não dança. Só festeiro. Festeiro, festeiro. E a festa do Divino não. Pessoa pode ser o que for, mas nós chega na porta.

P: Pode inclusive não ser católico?

E: Pode num ser. Ele aceitando nós entra. Se num aceitou também nós sai. Nós num entra. É desse jeito. Até ano passado eu ainda falei prum cara ali. O cara todo dia passava na minha porta lá com um folhetinho evangélico, entregando. E aí, rapaz, nós pegou já vem com a bandeira passando. E aí, rapaz, por falta de educação dele, que não tem nem outro jeito de falar dele, mas é falta de educação. Porque o portão da casa dele tava aberto. Mas nós num é que nem cachorro, porque o portão tá aberto nós vamo entrar. Nós num é, né? Inté a caixa é pra chamar o povo. Pra falar que ali tá chegando. Quem querer receber sai lá fora. Aí o quê que aconteceu? Ele veio, "pá", fechou o portão, cara. E o cara é conhecido. Aí bão, eu tava passando na calçada, a folia assim, na beirada da rua, eu passando na calçada. Aí eu peguei e falei pra ele: "não, meu irmão, nós não é que nem ocês não. Nós só entra na sua casa se ocês convidar. Agora ocê é diferente. O portão da minha casa tá aberto, cê entrou lá pra deixar folhetinho. Agora nós não é que nem cachorro". Porque eu acredito que nós só entra se chamar. Eles não. Se a porta tiver aberta eles entra. Não todos, mas um pouco entra. Então ele fez desse jeito com nós, rapaz. O cara é sem sal. Mas não vou jogar pedra nos crente não. tem muito deles que é bão. Nós tava na folia do Muquém, e caiu um pouso lá, moço, e chegou um irmão. E aí ele pegou e falou assim: "ó, o negócio é o seguinte, eu sou evangélico, mas cês ir pousar no mato, cês num vai. Vamo lá pra casa, e lá nós vamos fazer a janta, nós todo mundo". Uai, nós naquela altura do campeonato, né? Todo trem é bão. "Nós todo mundo vamo fazer a festa, e nós vamos fazer a festa e comer. Eu quero tudo. Eu guardo as bandeira, guardo..." Todo mundo respeitador, sabe? Guardou tudo. Falou: "ó, o catira eu não dispenso não". Falei: "uai, mas crente disse que num gosta". (risos). Mas eles gostou, sabe? E aí bão, ele ficou... Cê vê, nós não pode jogar pedra também em todos. Eu tinha uma tia que era desse jeito. Meu tio não era crente, ela era. Mas ele acompanhava ela no culto, e ela acompanhava ele na folia. Todo ano. Aquela terrinha deles era aqui, ó. Aí todo ano ele acompanhava ela na Itapacim [?] e tudo. Quando chegava no tempo da festa dele, ela vinha também e ajudava ele em tudo, num falava nada. Aí era bão, cê vê, um convívio... Hoje, que nem, é um convívio bão que tem. E as filha dele cresceu desse mesmo ritmo. E hoje, esses dia pra trás o frei tava falando que um cara chegou falando que ia separar da mulher porque ele era católico e ela era crente. Num existe, moço. Num existe um trem desse não. Se ocê quer separar é porque ocê quer separar. Religião não impede ninguém não. Num é? Eu acho que desde quando tá buscando a Deus, qualquer uma que seja, tá bão. O ruim é ficar vagando aí. Mas tá bão.

P: Uma última coisa, eu queria que você me falasse sobre os ensaios do grupo de folia. Como é que é? É o ano todo ou é mais perto da festa? Como é que é? Tem ensaio?

E: Nós sempre ensaia mais o catira. O catira... porque o catira ele tem que ensaiar, porque senão cê esquece, né? Agora a folia nós não ensaia. A folia praticamente, aqui dentro de Niquelândia, ela é uma festa quase tradicional. Ela tem quase direto. Três em três mês tem uma. Aí cê num gasta ficar ensaiando. Gasta catequisar, né? A folia o que gasta se fazer é catequisar, é fazer um curso de teologia, que nem esse que eu tô fazendo com o frei Fernando. É buscar mais. Cê tem que buscar, porque senão vem aquele tal negócio, vem outra pessoa, mas novo e ganha docê futuramente ali. Porque o futuro é de ganhar, é de crescer. Mas ocê tem que tá atualizado. Que senão cê vai ficar aquela pessoa velha e sem saber, sem ter muito raciocínio. E hoje é bão que a igreja ajuda. Aqui mesmo tem, ó. Aqui que tem o curso de teologia, dois ano. Então é pouco tempo, é só um dia na semana. Cada um num faz porque num quer. Então, pra mim, eu considero assim, tem que buscar. Tem que resgatar, buscar, ficar mais informado, né? Que a igreja renova cada dia. Cada dia ela renova. E nós também tem que ir renovando. Que senão nós for ficar andando pra trás... naquele tempo amarrava cachorro com linguiça. Que o povo fala que eu não acredito nunca. Cachorro tem que ser muito bobo, né? Ser amarrado com linguiça e aceitar. Mas que nem o povo mais velho tem esse dizer, que o tempo de amarrar cachorro com linguiça. Mas, rapaz, será que amarrava mesmo? Eu fico pensando assim. Num amarrava não, tem jeito não. Que cachorro bobo é esse? Mas é desse jeito mesmo. Eu acho que nós tem que resgatar e ir ganhando, né?

DEUSINHO BARBOSA DE LIMA

P: Qual é o seu nome e qual sua profissão atualmente?

E: Meu nome é Deusinho Barbosa de Lima, minha profissão é eletricitista.

P: Você é católico ou possui outra religião?

E: Eu sou católico desde criança.

P: Há quantos anos você participa da festa?

E: Quarenta e três anos.

P: Já dançando?

E: Dançando.

P: E antes de dançar o senhor já participava?

E: antes de dançar eu já vinha nas novenas, né? Que eu era menino, comecei com doze anos, tô com cinquenta e seis.

P: Sua família também participa?

E: Não, participa não. Eles só vem nas missa. Meus filhos num segue não.

P: Qual é o motivo deles não participarem da festa?

E: Nunca foi influído não. Eu mesmo entrei, foi assim, devoção, não tem promessa, nunca fiz promessa. Eu sempre gosto de ter devoção, religião, mas promessa não faço não.

P: Qual é a sua atuação como música na festa? Você toca um instrumento, você canta, guia?

E: Somo contraguia, toco cuíca, de vez em quando eu guio também, mas minha profissão mesmo é contraguia. Toco cuíca.

P: Qual é a responsabilidade do contraguia no grupo?

E: É responder o cantório que o guia puxa.

P: O guia é o violeiro?

E: Os guia é do tamborim e o violeiro. Os dois que guia. Aí nós somos os contraguia.

P: Você atua como músico ou professor de música na cidade?

E: Não.

P: Você tem alguma formação em música, por exemplo um conservatório, uma escola, alguma coisa assim?

E: Tenho não.

P: Na sua opinião, qual é a importância do músico pra existência da festa?

E: A existência da festa... se não tiver os músico pra cantar os corinho dela, né? Que são as música da Santa Efigênia de Nossa Senhora do Carmo, aí não existe a festa. Sem o cantorio não existe a festa, que o folclore vem desde a época dos escravos, então naquele tempo não tinha o que eles festejar, eles festejava os santo dançando pra ele e cantando, né? Aí dança, tem os festeiros, aí sai de casa em casa, dança na igreja, na praça da igreja, sai com a procissão. Aí vai dançar nas casa, pagando o que os festeiro fez pra gente.

P: Qual é a função da música na folia?

E: Pagar o que os santo faz pra nós e o que os festeiro faz pra nós.

P: Pagar o que?

E: Pagar as oferta que chegam pra nós, os pouso, os almoço, café, o reinado, tudo né? A missa... A dança significa isso.

P: Você e o grupo, os foliões, os congos, que tocam na festa, na congada, vocês preferem tocar músicas mais tradicionais, mais antigas, ou mais recentes, mais novas? Como é que vocês fazem a escolha?

E: As mais antigas. Principalmente o louvor, que é a música de Santa Efigênia. Depois vem o samba, né? Que é o "Manjar" [Iemanjá], esses outro. Tudo é samba. Mas tem os louvor aos santo. Tem que louvar primeiro os santo pra depois nós dançar os samba, né?

P: O que é o samba?

E: O samba é, por exemplo, é "Manjar", é "Kazumba", o "Fogo na Cana". Então essas músicas de samba. Agora do louvor aos santo fala o nome dos santo, né?

P: Então quais são os tipos de música que os congos cantam? Tem samba, como é que é o samba, como é que dança o samba, qual é a diferença dele pras outras?

E: O samba é o corrido, né? E o louvor dos santo num é corrido. É mais no ritmo da igreja mesmo.

P: Tem outros estilos?

E: Tem, diversos estilos. Agradece os festeiro depois que come, agradece em cada casa. Depois tem os samba e tem mais agradecimento falando o louvor dos santo. Ou de Santa Efigênia ou de Senhora do Carmo.

P: Tem um também que faz roda, vai trocar, vai dançar no meio da roda?

E: Aquele lá é o "Manjar"... "Kazumba", né? "Kazumba". Aquele é o "Kazumba".

P: E qual é o momento de fazer o "Kazumba"?

E: O "Kazumba" é na hora que o violeiro vem, chama ocê, vai lá no outro, chama, e ocês dois vai pro meio da roda dançar.

P: Pode fazer em qualquer momento?

E: Em qualquer momento. Qualquer casa.

P: Dentro desses estilos, tem algumas que são mais pra divertir e outras que são mais pra louvar? Existe diferença?

E: Tem, existe diferença. Porque, por exemplo, o samba já é pra divertir. O louvor é pra louvar os santo.

P: E a "Kazumba"?

E: A "Kazumba" já é... louva e diverte também. É uma mistura dos dois.

P: Quais músicas, ou estilos de músicas, você acredita serem os preferidos das pessoas que estão lá participando?

E: Aqui chama "O Viva Efigênia", o "Manjar", o samba, que é o "Samba do Homem", é aquele ligeiro, que é o "Bota fogo na Cana". E tem diversos, né?

P: Quais são... você pode me dizer um pouquinho das características delas? Por que elas são tão queridas, como é que elas são?

E: É porque umas fala nos santo. Uns já gosta mais das música dos santo, outro já gosta mais do samba, de ver o frevo, né? Aquela do frevo é o que a gente dança correndo, então ela é cantando dançando correndo, né? Então, gosto, cada um tem o dele, né? Pede: "não, eu quero isso!". E aí nós tem que dançar aquilo praquela festeiro, pra pagar o que ele fez por nós, né? Então é assim. Mas sempre tem que louvar os santo. Toda casa. Um dia de Santa Efigênia, que é amanhã, 25, Santa Efigênia, aí nós tem que louvar Santa Efigênia. E 26, nós louva Nossa Senhora do Carmo.

P: Então as músicas de louvor são obrigatórias, e os samba não?

E: São obrigatórias. Os samba nós dança, mas geralmente nós dança mais porque os pessoal pede, né? Eles num são tão obrigatório. Agora os louvor são.

P: Mas o pessoal sempre quer um samba?

E: Sempre quer. E o agradecimento também, depois do café, essa é obrigação nossa. tem que fazer. Café, depois do almoço, depois de qualquer oferta, né?

P: O senhor acredita que participar da festa é importante pra você? Por quê?

E: Eu acho importante que eu comecei assim, com devoção. Nunca fiz promessa. Tem gente que vem aqui por promessa, né? Mas eu nunca fiz promessa e peço a Deus lá em cima que nunca seja preciso fazer promessa. Eu tenho muita fé, e minha fé num é pouca, que a bíblia diz que o cara tiver fé ele remove montanha, né? Então nossa fé é pouca, mas eu danço pela fé e pela devoção, mas não por promessa. Ir nas missa, nas novena.

P: Na sua opinião, qual é a importância da festa pro povo e pra cidade de Niquelândia?

E: O turismo. Niquelândia, o folclórico... essa festa aqui, ó, ela é uma das mais antiga do Brasil. E, por exemplo, a cultura aqui... pensa que nós somos bobo, mas num é todo mundo que é bobo, não. O dedo da mão num é igual, né? O cara que quiser ir lá em Brasília, ele vai lá no Ministério da Cultura, ele sabe que tem lá: "Santa Efigênia - Niquelândia". Aí eles, por exemplo, esses menino mais novo, os mais novo sabe. Que eles são mais sabido, já mexe com computador. Esses mais velho aí, sabe nada, tadinho. São tudo... por exemplo, cê tem um computador na sua casa, cê puxa no site da cultura, cê fala: "Niquelândia", já sai. Festa de Santa Efigênia, Senhora D'Abadia [Muquém, em agosto], antigo Cocal saia, Cocal lá em

Aranha. E aí sai folia do Divino, São José... A gente pensa que todo mundo num sabe, né? Mas muitos congo sabe. Aí fica por isso mesmo, né? Nós somos bem recebidos nas cidades. Mais fora do que aqui dentro.

P: Me fala mais sobre isso.

E: Ou, lá fora nós somos recebidos igual rei. Aqui de primeiro nós viajava Jaraguá, Ceres... nós já foi em muitas cidade, muitas, muitas. Goiânia, Brasília, num sei nem quantas vezes. Brasília nós já foi muitas vezes. Aqui em Alto Paraíso, São Jorge, lá em São Domingo. São Jorge todo ano vai.

P: E qual é a diferença de dançar e cantar nessa cidade e aqui dentro?

E: Porque, o que eu sinto a diferença, porque a cultura lá... ela é mais melhor de que aqui. Porque lá a pessoa é bem recebida. Que uma vez veio a congada de Catalão aqui, essa igreja aqui tava fechada. Essa igreja aqui num pode ficar fechada. Eles dançou, sabe aonde? Lá na feira. Era dia de domingo, eles pulou lá na feira. Eles tomaram a chave duma mulher que fica aqui, a Hilda, aí ela podia abrir a igreja. Eles queria entrar nela, pra conhecer. A igreja tava fechada. Então essa igreja aqui num podia ficar fechada, porque ela é tombada como histórico.

P: Então fora de Niquelândia você acha que tem mais respeito com congada?

E: Muito mais. Muito mais respeitada que aqui mesmo. Aqui é só mesmo os festeiro e os mais velho. Mas, por exemplo, a política daqui num respeita, né? Hoje em dia eles ajuda, pinta a igreja e tal, mas eles devia receber os pessoal de fora igual nós somos recebidos lá fora. Que lá fora nós somos recebidos, nós é tratado como gente, às vezes melhor de que aqui. Uma vez cê viaja mais nós pra você ver.

P: Se eu te perguntar onde você prefere dançar é aqui ou fora?

E: Fora.

P: E a parta da devoção, faz sentido fora?

E: Não. Faz sentido porque lá eles não conhece. Eles procura pra gente, a gente explica. O pessoal dá valor, né? Agora aqui, nós dança pela devoção. Aqui só na época da festa que eu danço. A não ser eu prefiro num dançar.

P: Qual é a mais importante pros congos de Niquelândia? Tocar aqui ou fora? Por quê?

E: Fora. Porque lá fora cê é bem recebido, cê é bem divulgado.

P: Comparando a festa de hoje com as primeiras vezes que o senhor participou, você percebe que tá diferente ou acredita que nada mudou?

E: Mudou muito, porque quando um congo começava, ele ia do começo até o fim. Ele não largava. Se ele largasse, no outro ano ele não entrava. Pra ele sair da fila, ele tinha que falar com o chefe, que era o seu Maurício. Falava assim: "Maurício, eu tenho que ir ali". Ele falava: "pode ir". A não ser ninguém saía da fila. E hoje, num sei o que tá acontecendo, que, o senhor vai ver amanhã, depois que passar o reinado, que passar o almoço, cê vai contar quantos congo tem. Aí cê vai falar: "bem que ocê me falou, seu Deusinho". Entendeu?

P: Então antigamente isso não podia acontecer?

E: Num podia. Na época que eu, João Santana, Divino Preto [Valdivino] começou, pegava seis horas da manhã, sete horas, nós começava a contar festeiro. Assistia à missa nove horas, que a missa era nove horas. Aí ia até uma hora da manhã no primeiro dia, No segundo dia nós ia até quatro horas da manhã. Ninguém amanhecia vestido de roupa na rua, não [a roupa típica da festa]. Até quatro, cinco horas da manhã nós chegava em casa, banhava, pra não amanhecer 27 com a roupa. Mas ninguém largava.

P: Por que não pode amanhecer dia 27 com a roupa?

E: Eu mesmo num gosto de amanhecer não. Eles tem uma tradição de que a pessoa não chega no outro ano, né?

P: Ontem a gente, conversando com o Divino, também começou a falar duma mudança na abertura de mulheres, de pessoas sem ser negras, como é que foi isso?

E: Antigamente mulher quase não participava. Eu lembro só duma mulher participando, que era uma velhinha que tinha aí, era morena, mas não era... Na época que começou aqui, um dos mais claro era eu. Era eu e finado Delbreque. Só tinha preto mesmo, e João Santana, mais claro. Mas era só pretinho mesmo. Era só preto. Então não entrava gente claro igual eu, ocê. Cê num entrava não. Eu entrei quando eu comecei com doze ano. Aí minha tia falou com seu Maurício, falou: "pode trazer". Mas quando ele batia na caixa... batia três vez, tã, tã, ele olhava pra trás, a fila tava arrumadinha. Precisava ficar chamando congo não. E hoje, se for chamar... e a maior parte é filho dos congo velho. Por isso que meus filho num dança, e se

eles dançar cê fala: "tem que dançar direito. Num precisa de ninguém chamar ocês". E eu acho que eles num critica. Tem um que é pastor de igreja, o mais velho, num critica. Fala: "ei pai, mas a congada tá bão. Epa, o senhor é devoto, e o senhor é fiel, que eu vejo o senhor lá". Se for pra mim vir aqui pra bagunçar, eu num venho, né? Então na época que eu comecei, Divino, João, era muito diferente. Nós se sentia desejado. E a cidade era mais pequena também. Hoje nós anda mais. Leva o tempo mais de andar do que dançar. É muito longe as casa. Então a cidade era pequenininha. Então nós dançava muito pros festeiro, eles ficava satisfeito. Nós cansava menos. Hoje nós cansa mais de andar. Procê ver, nós saímos dali, ocê lembra ontem, né? Lá pra Vila... não... fomos ali, pra coisa ali... de lá fomos lá pra Vila, da Vila fomos lá pro trevo. Então essa andança só aí, a gente já pulando...

P: E não pode pegar um ônibus? Tem que ser andando, ou não tem problema?

E: Não, pra mim podia pegar o ônibus. Num pega ônibus mais por causa dum bocado de família que anda, aquele monte de povo atrás. Cada um arruma um carro pra ir, né? Que, por exemplo, se meus filho for, fala: "arruma um carro procês aí, ó". Nós vai no ônibus. "Cês quer acompanhar, arruma um ônibus". Né? Porque aí já descansava nós, né?

P: E o senhor percebe alguma mudança nas músicas?

E: Não. As músicas são as mesmas.

P: O senhor pode me contar um pouquinho sobre uma história de que antigamente o povo não gostava de ensinar as músicas pros mais novos, cantava difícil de entender, catava enrolado. Que história é essa?

E: Não... eles cantava em latim só algumas. Era "Aracubaco"... Mas hoje, pra nós, é tudo fácil, que o povo de hoje não é besta, né? Se ocê, por exemplo, falar inglês três vez pra mim eu aprendo, né? Se explicar eu aprendo. Antigamente o povo era mais simples. Lá era só um dançava, só o chefe dançava na frente. Hoje não. Hoje a vantagem que tem é essa. Que dá oportunidade pra muitos, que tem muitos novinhos que é bom. Igual o Luan, menino novo, filho dessa menina [Maria Antonia] aí, ó. É novo. Eu sou mais velho que a mãe dele. Ele é bão. Ele não tem preguiça. Cê vê, ó. Ontem cê viu ele com minha cuíca, né? Ele é bão. Qualquer um dá a ferramenta pra ele porque ele é bão, uai. Se ele pegar tamborim ele pula. Ocê que não viu ele pulando. Ocê vai ver amanhã.

P: E como é que o senhor se sente em relação a essas mudanças todas?

E: Eu, por exemplo, eu só sinto assim, falta de respeito ao chefe. Antigamente o respeito era mais. E hoje, eles tem medo da metade dos congo. Uns é próprio parente do chefe, tem medo deles. Então de primeiro nós respeitava os chefe. Igual o chefe era seu Maurício. Quando ele falava, todo mundo ouvia, todo mundo respeitava. Hoje, no livro [de atas da irmandade], o chefe não é Divino, o chefe é João Santana. Aqui chefe só sai quando morre. Lá no livro cê pode olhar, o chefe lá chama João Santana. Aqui num troca não. Só sai quando morre. Então não tem chefe nem segundo chefe. O chefe é só ele. Que o Divino é baliza. Que João é baliza e Divino é tamborim. Mas lá é só se o João falar assim: "eu tô viajando, cê fica como chefe". Então depois dele é os outro, né? Então a única coisa que falta mais é o, é assim, o respeito. Mas ontem foi até bão, graças a Deus. E tá mudando, eu num tô vendo aquelas implicação. Que tinha umas implicação besta, né? Eu não, eu tô dançando aqui: "ou, deia eu dançar aí?". "Pode dançar, meu filho". Quê que tem, né?

P: Que era coisa que dava briga, é isso?

E: Dava... por lugar. Um querendo dançar na frente do outro.

P: Hoje você acha que o pessoal tá mais tranquilo?

E: Tá mais tranquilo.

P: Mesmo depois de uma cachaça o pessoal tá mais tranquilo?

E: É, tá mais tranquilo. Não, e ontem foi até bom, né? Eu não vi ninguém tonto. Eu mesmo num tô tomando nada, mas quando eu tava tomando na festa, eu bebia e num amolava ninguém. E num parava também não. Todo que tocava, eu tava ali. Tocava, eu tava ali. Agora tem muitos que... cê vai ver amanhã. Que eles parece que tão passando, num sei o quê que é, só vai até no almoço e some. A obrigação do Congo é pegar festeiro, trazer pra igreja, assistir à missa, depois dançar na porta da igreja. Porque o pessoal que vem aqui, não é aquele povo que vai comer lá não. O pessoal que vem aqui, na porta da igreja, quer ver dançar. E antigamente nós dançava. Nós dançava umas doze, quinze música aqui na porta da igreja. Hoje dança três, quatro, cinco hoje, porque quando acaba o sol tá quente demais. Então a missa, igual, eu concordava assim, deles pegar os festeiro elevar tudo lá pra cima. Falar: "ó, festeiro, nós num vamos buscar ocês, aí nós vamos arrumar um carro, levar ocês, reunir lá, pra fazer o reinado, pra missa ser nove horas". E a missa mais curta. Uma hora de missa, pra dez horas nós começar a dançar, nós dançar uma hora e tal aí na frente da igreja. Porque quem vem aqui, vem pra ver o congo aqui, ó. Agora aqueles que sai acompanhando pra lá, eles não

vai ver congo, eles vai pra comer. Eles num quer ver congo. Então os que tá aqui na porta da igreja, eles quer ver a festa. Aí eles ficam clamando, que os mais velho clama pra mim: "ô, Deusinho, cês num dança mais na porta da igreja". E eu falo: "é verdade". Aí eu num sou chefe, eu fico a desejar, né? Então, de reunir os festeiro, buscar os festeiro, de... buscar os festeiro cada uma nas suas casa, levar lá pro reinado, depois nós entregar. Aí nós entregar batendo tá certo. Mas buscar cedo... eles podia reunir tudo lá em cima pra nós fazer o reinado mais cedo, né? Aí nós chegava, começava o reinado oito horas, chegava aqui nove horas a missa, dez horas terminava nós dançava bastante aqui pro povo. Que o povão que vem na igreja quer ver a dança. Agora os que sai acompanhando, não, eles não quer ver dança, eles quer comer. Tem problema também, que a festa sem o povo não é uma festa, né? Mas os que vem aqui na porta da igreja, eles quer ver é a dança. E eu fico assim... dança pouco aqui... aí eles fica falando: "ô, Deusinho, cadê música tal?". Que aqueles mais velhos tudo sabe que eu sei, né? Agora eu não sou chefe, então fica a desejar, né?

P: Na sua opinião, como é que tá a participação de crianças e jovens na festa?

E: Muito bão, muito bão. Principalmente as mulher. Tão batendo nos homem. Tão mais firme. Antigamente não dava oportunidade pras mulher. Hoje as mulher pega... as guias...

P: E as crianças e jovens?

E: Tá bão. Muito bão. É porque, de primeiro, não entreva esse tanto de gente não. Era só trinta e três congo. Agora tem congo pra caramba. Mas só que tem congo... eu não sei que... Só porque, na época nossa, se era trinta e três, mas era trinta e três firme até acabar. O cê vai seguir nós, cê vai ver, tem casa aí que nós vamos dançar de doze, quinze congo só. Com esse monte de congo, cê vai ver, dez, doze, quinze congo... tem casa que nós vamos pagar com esse tiquinho de congo. O senhor vai acompanhar nós, procê ver.

P: O senhor também participa da festa do Divino?

E: Participo.

P: Você acha que a festa do Divino e a congada tem alguma relação, ou você acredita que são festas diferentes, pra públicos diferentes?

E: Não, elas num tem relação. Elas são da mesma religião, da católica, mas quem é devoto do Divino Espírito Santo, é devoto de Santa Efigênia também. Eu sim. Só porque o Divino já é

girada muitos dias, pedindo pouso, né? E a congada, não, né? Ela é só dois dias, né? O resto é ensaio, né?

P: Todo mundo participa das duas?

E: Não. São poucos, né?

P: E antigamente, como é que era? Havia diferença entre as duas, havia alguma coisa que separava as duas, ou eram também do mesmo jeito?

E: Antigamente havia separação porque a divindade do Divino Espírito Santo era só nas fazenda, né? Num tinha na cidade. E a congada foi sempre só na cidade. E hoje a congada expandiu. Ela vai na roça, vai no lugar, vai noutro. Antigamente nós não viajava, quase.

P: Mas antigamente também tinham as mesmas pessoas fazendo congada e fazendo folia do Divino?

E: Não. Sempre o pessoal do congo, era do congo. Hoje não. Hoje misturou. Hoje quem dança congo participa da festa do Divino. Tem muitos do Divino que participa da festa de Congo. Então misturou, mas antigamente, maior parte do povo da congada era só congada. Divino Espírito Santo era Espírito Santo.

P: Nessa época que era mais separado, que diferenças que o senhor notava? Quais eram as diferenças mais básicas entre essas pessoas que tavam na congada e esses...

E: Não, porque a diferença era a seguinte, que o pessoal da festa do Divino era de diversos lugar de fazenda. E o da congada era mais só dos preto, né? E o Divino não. Congada era mais só dos preto mesmo, né? Que foi da época que libertou os escravo, então era mais só dos preto. Hoje que não existe preto mais puro, né? Muito pouco, né? Se existir, né? Então a o Divino a divindade era na roça. Era o povo girando quarenta dia com o Divino Espírito Santo. E a congada, não, sempre foi mais pouco. Começa dia 24 com a capina, 29 levantação do mastro, depois as novena, e a festa, né? Que é 25, 26.

P: Bom, já que o senhor participa das duas, folia do Divino e congada, qual que o senhor prefere?

E: Bom, hoje em matéria de respeito, assim, à tradição, eu prefiro a congada porque eu tô nela. Mas em organização, a do Divino tá ganhando. Agora em novena, esse ano foi bão.

Rapaz, ó. Aqui tinha gente, tinha dia que essa praça tava cheia, no dia que eu vim. E os congo pouco vem.

JOÃO SANTANA FREITAS MACHADO

P: Qual o seu nome e a sua profissão atualmente?

E: É o seguinte. Minha profissão mesmo eu sou lavrador, quer dizer, tocador de lavoura, né? Meu nome é João Santana Freitas Machado. Eu nasci em 1953, agora em abril eu faço sessenta e dois anos. Estou com cinquenta e dois anos que conheço a festa do Congo. Essa festa do Congo, ela vem de negro, escravo e índio. Entrei pela uma promessa que minha mãe fez pra mim, inclusive esse nome de João Santana é uma promessa que eu pago. Enquanto eu aguentar dançar, eu danço. E outra, eu gosto. O Congo hoje é uma festa folclórica de Niquelândia. Nós começamos ela 24 de junho, com a capina do largo, aonde o pessoal paga as promessas que eles fazem. Nós vamos capinando e eles pegando os ciscos. Quando nós termina de capinar, cê num encontra nem um cisco, que o pessoal já apanhou os ciscos. Aí vem 29 nós levantamos o mastro, no dia de São Pedro. É o primeiro ensaio. Esse primeiro ensaio é no capitão do mastro, que ele carrega a bandeirinha, e um lado é Santa Efigênia, e o outro lado é Nossa Senhora do Carmo. Aí nós levanta o mastro. Levantou o mastro, aí a gente vai pro capitão do mastro tomar um café. E aí, após o café, 20h, nós começa o ensaio. Aí nós ensaia. Vem as músicas, que nós vamos cantar as músicas. Tem o intervalo do café, passou o café... Aí quando nós termina de fazer o ensaio, tem um ensaio do meio. Ele costuma cair ou 14, ou 15, falha um sábado, no outro sábado é o ensaio. Terminou aquele ensaio, aí vem outro ensaio dia 23 de julho. O dia da semana que der, chama ensaio geral. Por que que é ensaio geral? É porque é o ensaio em dez casas. Que vem imperatriz, imperador, príncipe, princesa, juiz e juíza. Quê que é juiz? A imperatriz é de Santa Efigênia. Uma princesa de Santa Efigênia. É cinco de Santa Efigênia e cinco de Senhora do Carmo. O imperador é de Nossa Senhora do Carmo, que dá o almoço no dia 26. E a princesa dá a janta, 26. Quer dizer, se torna em dez. Aí o giro. Nós começamos lá no Zé Toledo hoje, descemos na avenida Getúlio Vargas, chega ali nós vira, esqueci o nome da rua agora, sai na Santa Efigênia. Sai na Santa Efigênia nós canta uma música pros festeiros entra pra dentro vai assistir a missa. Após a missa, aí nós vamos dançar na porta da igreja. Nós costuma dançar de cinco a seis músicas. Aí nós pegamos, vamos fazer o cortejo. Vamos lá pra imperatriz almoçar. Terminou o almoço, nós vamos entregar os festeiros cada um na sua casa, da forma que nós apanhamos, né? 18h é a procissão. Nós vamos pra procissão. Terminou a procissão, nós vamos jantar. A janta costuma ser na casa da princesa. Princesa de Santa Efigênia. Aí terminou nós dança pra cinco festeiro dia 25. Dia 26 nós faz a mesma rotina. Vamo pro Zé Toledo. Vamo fazer o cortejo. De lá até a igreja. Chegou na igreja nós tem a santa missa. Terminou a missa, aí agora

nós vamo pra casa do imperador. Que o imperador eu tenho a lista aí, mas tá guardado. Aí nós vai, nós almoça. Terminou nós vai entregar cada um na sua casa. Terminou após que nós entregou vamo dançando. Dança numa casa, dança noutra casa. Quando é ali pra meia-noite, uma hora da manhã, nós encerra numa casa. Encerrou, sim, tem outro dado que eu não falei. 24 nós põe os festeiros novo, do outro ano. Nós faz uma mesa redonda, põe os festeiro. Aí 25 já lê. Por exemplo. Festeiro, nós tá em 2015. Festeiro 2016: "fulano de tal, imperador, imperatriz". Fala o nome de um por um. Capitão do mastro, fala tudo. Nós tem também a folia de Santa Efigênia. A folia solene. Quê que é a folia solene? Folia solene é porque ela não tem música. Vem com a bandeira, o alferes com a bandeira, o procurador e o caixeiro, arrecadando. Aquele dinheiro nós entregamos pro padre. 27 nós desce o mastro. Aí é o dia da coleta, quer dizer, pagar a irmandade. Nós pagamos dez reais, aí nós soma aquele dinheiro tudinho o que deu, registra no livro. Quem paga assina. Você por exemplo. Felipe, dez reais cê assina lá. Hoje é 27 de 2015, aí assina ali. Passa esse dinheiro pra o presidente que é Almir, pra ele por na caixa, que é aquela história que eu te contei. Esse dinheiro da irmandade, ele é utilizado no quê? Por exemplo, um irmão adoece, não tem condição de tratar, num é que ele dá procê acompanhar aquele tratamento tudo, mas cê tem uma viagem, cê tem um retorno a fazer. Aí a gente faz uma mesa redonda, tira aquele dinheiro da passagem procê fazer o seu retorno. Aí se você tiver mais uma pergunta, cê pode perguntar que eu vou responder.

P: Você é católico ou possui outra religião?

E: Sou católico.

P: Sua família participa da congada?

E: Participa. Meus filhos, minha esposa. Eu tenho neto que é congo. eu tenho minha esposa é conga.

P: E qual é a sua atuação como músico na congada? Você toca algum instrumento?

E: Toco. Toco tamborim e toco viola. Viola eu num sou muito bom não, mas toco. Se for preciso eu toco reco. Tem a cuíca, uma que urra bonito, cê vai ver. Eu toco também. Quase todo instrumento que tem dentro da festa do Congo eu toco. E primeiro, eu vou ser sincero cocê. Eu amo o congo. Não vou falar que eu gosto não, eu amo. Que, pra mim hoje, festa católica, hoje é o Congo e a folia do Divino. Cê vai participar, cê vai gostar, é uma coisa muito boa. A diferença do Congo com a folia do Divino, que a festa do Congo, ela é muito rica em união, mas em dinheiro ela é pobre. E a festa do Divino, ela é muito rica em dinheiro.

Porque a festa do Divino o governador ajuda, e a nossa não. A nossa nós faz com nosso recurso. Às vezes você tem uma ajudinha dalgum católico, mas nós faz por conta própria. Se tiver mais pergunta pode fazer.

P: Já que você começou a falar disso, você acha que as festas do Divino e Congada são diferentes, pra públicos diferentes?

E: Tem uma diferença pelo seguinte. Tem uma diferença porque a festa do Divino, ela mais o Congo ela é uma festa mais ou menos igual de idade. Só que a festa do Congo, ela é uma festa assim. Hoje a gente... diz que num pode falar preto, mas tem que falar, que a gente é preto. Ela é festa de preto, só que ela é uma festa de gente humilde. Assim, não tô ofendendo ninguém. Eu tô falando a verdade. Ela é uma festa de pobre porque ela quase não entra gente rico na irmandade. Que a festa do Divino, ela é uma festa alumiada. Quer dizer que é alumiada de sorte. E a nossa não. A nossa a sorte quem faz é nós. Nós olha lá e fala assim, fulano de tal, se tem condição de fazer a festa ele gosta, ele é o imperador. A imperatriz até que tá entrando mais é por promessa. Quer dizer, às vezes você chega e fala assim: "ó, eu quero ser o imperador", mas você é humilde, porque não tem ninguém pobre, tem humilde. "Ah, mas o Felipe é pobre". Então nós fala assim: "não, ele é pobre, mas ele tem a promessa pra fazer, ele vai fazer". Então a diferença do Divino é só essa. Se querer deixar pra eles ouvir num tem problema. Eu num tô falando deles, eu tô falando a real. Não é porque eles lá não. Sempre quando cai o imperador ele... A festa do Divino quando cai o imperador lá ele no mínimo pra ele não ganhar nada cê vai mexer lá, cê vai ficar sabendo. Quando ele não ganha nada, ele ganha sete vacas. E nós não. Nós também num pede, né? Eu até fui imperador, tive muita ajuda. Até agradeço. Num vou falar o nome, porque a pessoa que me ajudou pediu pra não falar, mas eu tive ajuda. Eu fiz a festa, num me pesou em nada. Mas a realidade nós tem que falar.

P: Você participa das duas?

E: É. Então eu costumo falar. Festa da Congada, ela é tirada da mão mesmo. E eu acho que é o certo. Pode fazer mais pergunta que eu tô aqui pra responder.

P: Você atua como músico na cidade, ou é só mesmo na festa?

E: Só na festa. Só na festa do Divino, e só assim, do congo. Do Divino, é porque os caras já me conhecem, eu gosto e canto, ajudo a cantar. Só que lá eu não sou nada. Agora no congo eu e o Valdivino, nós hoje é os dois chefes do congo. Eu não gosto de falar a palavra chefe. Eu

gosto de falar nós somos um companheiro. Eu sou um companheiro do congo porque... é companheiro porque nós do congo nós é setenta e seis pessoas. Eu sou guia. Eu e o Divino.

P: Você possui alguma formação, estudo em música?

E: Não. Essa música ela é relíquia. Vai passando de pai pra filho, pra neto. É relíquia. Nós não faz música. Nós aprendeu a música e nós segue ela do jeito que nós achou nós tá seguindo. E desse tipo nós tem que passar.

P: Em sua opinião, qual é a importância dos músicos para a existência da festa?

E: A minha opinião é muito boa. Porque o músico da festa do congo, quer dizer que nós tá mostrando uma tradição que nós achou, nós não tá mudando nada. Nós tá só fazendo afirmação, cantando a mesma música que nós recebeu que os outros chefes passou pra nós, nós tá passando pros outros. Quer dizer, nós não tá mudando nada. Nós tá afirmando.

P: Você e o grupo dos congos que tocam na festa, vocês preferem tocar músicas mais tradicionais ou músicas mais recentes? Como é que vocês fazem as escolhas das músicas?

E: A escolha das músicas é de acordo com o festeiro. Nós vamos cantar pro imperador, nós temos música que fala do imperador. Nós vamo cantar pra imperatriz, nós a música pra imperatriz. E lá o imperador e a imperatriz tiver aquela música preferida, ele pede pra nós. E você vai ver um bocado delas aí. Tem o "Mestre Domingo", tem o "Manjá" (Iemanjá), tem "Efigênia do Céu", tem "Rainha", que fala da coroa. Então eu cantando cê fala assim: "não, canta a música fulana. É a preferência minha". Aí eu já nem falo com meu companheiro. A linguagem dele é a mesma da minha, nós já canta. Os outros só dá a resposta.

P: E como é que você acha que é a origem da festa, a história da festa?

E: A história da festa eu acho que é uma coisa muito bonita, porque nós estamos mostrando uma coisa da antiguidade, porque hoje, se nós, eu e o Divino e os outros companheiros nossos não tivesse, se ocê chegasse aqui hoje eu não sabia te responder, porque eu não sabia a origem da festa. Quer dizer, a origem da festa, primeiro, cê tem que ser católico, e gostar. Se ocê não for católico, cê fala: "não, vestir uma saia pra quê?", né? Então, quer dizer, nós tamo vestindo aquela saia, nós tamo honrando aquilo que nós foi ensinado, aquilo que nossas mãe levou pra nós pra igreja e mostraram pra nós. Então nós tamo fazendo isso aqui. Aquilo que nós tamo fazendo.

P: E como é que você acha que a festa começou? Você sabe de alguma coisa?

E: Não, eu não sei porque me passaram assim, que essa festa começou... Isso eu vou passar procê mas eu não tenho aquela certeza. Que, naquele tempo, que existia o escravo. Aí o escravo o negro fugia. O negro fugia e o senhor caçando. Aí o negro chegava no Congo e pegava aquele penacho, punha na cabeça. Quer dizer, você tinha seus negros, cê vinha caçando seus negros. Chegava ali cê via aquele bando de índio dançando, né? Cê falava: "não, num tem negro aqui. Eu vou me embora". E dali ele já ia embora. Então essa festa, ela tem escravo, negro e índio, né? Porque no meu tempo, era dezoito congo. Eu era muito branco pra essa festa. Era só negro, negro, negro. Quanto mais feio, beijudo, é que era o bão, que representava o Congo.

P: Quais músicas ou estilos de músicas você acredita serem os preferidos das pessoas que participam da festa? Você poderia me dizer quais são as características mais marcantes dessas músicas?

E: Eu por exemplo, pra mim, a música que mais marca, que eu acho mais bonita é o "Manjá" (Iemanjá). Porque o Manjá, ela é uma música que chama muita atenção do público. Nós tem "Efigênia do Céu", nós tem "Vou para o Céu". Mas no meu ponto de vista o que marca mais é o Manjá. Porque o Manjá nós canta ele rodando tipo do índio. Então na hora que nós canta chama atenção do público todinho. Se tiver mil pessoas ali, chama atenção. Quer dizer, pra mim, ela é uma música que mais chama atenção.

P: Você acredita que participar da festa é importante pra você? Por quê?

E: Pra mim é importante participar da festa porque, durante o tempo que eu tô cantando, meu cérebro tá livre. Vamos dizer assim, a gente tá fazendo um contato ali com Deus. Quer dizer, cê tando fazendo um contato com Deus cê tá livre, cê tá tranquilo, cê só tá pensando coisa boa. Num sei se eu tô respondendo certo, mas no meu pensamento é isso aí. Que eu tô fazendo uma coisa que eu gosto e tô com contato com Deus.

P: Na sua opinião, qual é a importância da festa pro povo e pra cidade de Niquelândia?

E: Pra cidade de Niquelândia hoje nós tá mostrando a cultura que Niquelândia tem, que muitas vezes merece ter um valor e num tem o valor que merecia ter. Nós tamo mostrando. E para o povo, nós tamo mostrando o quê que Niquelândia, nós tamo mostrando pra juventude, às vez tem um jovem lá, nós tamo mostrando aquilo que ele deveria tá mais nós. Porque eu

tenho cinquenta ano, nunca vi uma polícia prender um congo, graças a Deus. Por quê? Porque nós tamo mexendo com coisa de Deus. Toma um golinho? Toma. É errado? É, mas toma. Num atrapalha nada. Ali tudo é companheiro, brincando um com o outro. Quer dizer, eu acredito, pra mim a importância é essa.

P: Comparando a festa de hoje com as primeiras que você participou, você percebe que ela tá diferente ou acredita que nada mudou? Por quê?

E: E muito! Mudou muito. Antigamente era mais gostoso. Por isso. Antigamente, cê sabe que hoje cê entra numa sala de aula hoje, se tiver cinquenta aluno lá cê num consegue dominar como cê consegue dominar dez. E no tempo que eu entrei, era só dezoito congo, eu acho melhor. Que o povo tinha mais atenção. Eu costumo dizer que eu não sei se quando eu entrei o povo era mais católico. Porque o pátio da igreja enchia de gente, e você batia no tamborim pra cantar, você via a atenção do povo. Tem atenção hoje, mas eu acho que antigamente era mais gostoso.

P: Como você se sente em relação a essas mudanças?

E: Eu se sinto assim hoje. É porque naquele tempo que a gente cantava o povo tinha mais atenção. Parece que o povo era mais católico. Hoje, apesar de quê tem muita gente, tem advogado na nossa festa e tudo, mas eu acho que naquele tempo era melhor, porque o povo dava mais atenção. Tá dando hoje? Tá. Mas não como antigamente.

P: A festa como ela é feita não mudou?

E: Não, a festa não mudou nada. A festa é a mesma coisa. Não mudou nada. É igual eu tô te falando. Às vezes muda um pouquinho da atenção do povo, porque um é empregado, o outro tá empregado, mas a festa não mudou nada.

P: Na sua opinião, como é que você acha que tá a participação das crianças e jovens na festa?

E: Na festa do congo, dos jovens, das crianças, eu acho que tá boa. Porque cê vê que entra um menino lá de sete anos, ele entra e dança, o comportamento dele é muito bom. Eu acho, na minha opinião, que o congo hoje, tá bom por isso. Porque tem gente de setenta anos, setenta e cinco anos, e tem jovem de seis anos, sete anos. Se nós for deixar entrar o tanto de jovem que quer, nós não dá conta de dominar eles. E até que a regra nossa é o seguinte. Às vez procêis a

palavra de regra é diferente. A regra que eu quero falar procê é porque quando eu entrei só entrava três por ano. Até porque senão, você é um festeiro, você não dá conta de tratar de todo mundo, né? Porque entra demais. Até nós tá com um nome bom com o padre Nazareno. Ele chamou atenção... procê ver o tanto de menino que queria participar do congo. Mas não pode. Tem que ser mais pouco. Ele pediu pra não deixar, aí não acaba, porque aonde tem criança o incentivo é só de ir crescendo.

P: Você participa das duas festas. Qual você prefere? Por quê?

E: Eu gosto mais do congo porque do congo eu entendo mais. E outra coisa. O nosso congo não tem, ninguém pensa em material, em dinheiro. Nós pensa é em servir os companheiros do congo. A festa do Divino, cada ano é um alferes. Às vezes tem um alferes que ele entra lá na festa do Divino, cê vai, ajuda ele lá, amanhã ele não te vê. Os festeiros de congo não. O Doutor Elias é um homem valoroso. Milton Ferreira é advogado, foi imperador nosso. Aonde ele vê nós, ele abraça nós com aquele carinho. É isso aí. É isso que eu tô te falando. A diferença é essa. Quer dizer que tem mais carinho, né? Porque da forma que eu tô conversando cocê aqui hoje, da onde eu tiver eu vou te tratar do mesmo tipo que nós tá conversando aqui hoje. A verdade é essa.

P: Muito obrigado, João.

E: Por nada. Eu que agradeço. Eu sei, porque eu esqueci de falar, eu sou analfabeto. O analfabeto, às vezes ele não fala bonito. A fala do analfabeto é... (risos).

JOAQUIM FRANCISCO DE OLIVEIRA (SEU QUINCA)

P: Qual é o seu nome e qual sua profissão atualmente?

E: Meu nome é Joaquim Francisco de Oliveira, e a profissão é encanador hidráulico.

P: Você é católico ou possui outra religião?

E: Católico, apostólico, romano.

P: Há quantos anos você participa da festa? Sua família também participa?

E: Participa sim. Inclusive eu procuro trazer meus filhos pra dentro de toda a festividade religiosa, porque foi onde eu nasci, onde meu pai me ensinou. Meus pais. Eu nasci em 02/04/1950, e já fui batizado em agosto lá no Muquém. Nunca fiquei um ano... tô com sessenta e cinco anos, nunca falhei um ano sem ir no Muquém. Vou todo ano. E minha família, eu procuro levar, quero que seja, assim, perpétuo, igual eu, todos os anos. Da festa do Divino eu tenho cinquenta e nove anos de participação. Folião meu pai ensinou desde pequeno. Meu pai ensinou andar com ele na folia, e quando foi ficando mais velho, falou pra mim: "meu filho, eu quero deixar você... quando eu morrer, não deixa a folia acabar. Você toma conta". E hoje eu sou um dos coordenadores da folia do Divino de Niquelândia. Tanto a de Niquelândia como essa que vai na fazenda. Geralmente tem que ter Quinca na frente. Me chamo Joaquim, mas o povo me conhece por Quinca. Quinca folião, Quincão, são essas né?

P: Qual é a sua atuação como músico na festa? Você toca algum instrumento?

E: É, eu toco viola, toco violão, toco caixa, toco pandeiro, toco violino, um pouquinho de sanfona também. E aí é o seguinte, eu procuro desenvolver quase todo tipo de música que tem dentro da folia. Eu procuro desenvolver pra não deixar faltar. Na hora que não tiver outro eu entro. Eu tô sempre... é porque sendo coordenador da folia eu tô sempre presente. Pode faltar quem faltar, mas eu tenho que tá presente sempre na folia. Por isso me nomearam tem mais de vinte anos que me nomeou como coordenador de folia. E eu achei que não dava conta, mas parece que desenvolvi esse cargo que me deram lá dentro. Então, muito feliz eu ando por ser um folião do Divino Espírito Santo. E de qualquer outro santo que vem em folia, porque aqui tem várias folias como eu falei pra você. Mas a folia do Divino, Niquelândia é uma festa há muitos anos. Ela tem mais de cem anos, bem mais de cem anos. Beirando uns duzentos anos essa festa do Divino. E a folia da roça é mais velha. A folia do Divino da roça, que é a folia do Divino também, mas lá a folia do Divino nós anda com ela, com a bandeira do Divino e a

bandeira de São Benedito. Aí a bandeira do Divino foi uma promessa que o cara fez nas horas de aflição, que se o Divino ajudasse ele taria soltando um grupo de folia pra girar, né? E aquele dinheio que arrecadasse aquelas coisas, que era pra fazer a festa do Divino. E aí o povo achou bão pelo primeiro ano, foi indo, crescendo, crescendo, que é o que meus pais me contava, meus avôs, os mais velhos foliões. E aí o seguinte. Teve uma época aqui, ficou três anos sem essa folia da roça lá, aí foi quando um tio meu por nome de Lúcio Gonçalves e Miguel Ferreira França, que é um fazendeiro aqui na beira do rio Bagagem, resolveram colocar ela de novo, mas colocou ela lá no Muquém. Soltou ela no Muquém. Eles morava na região todos os dois. Achou melhor soltar ela no Muquém e terminar ela no Muquém. Por isso ela pegou o nome de folia do Muquém. Ela é folia do Divino, mas é folia do Muquém. Cê tá entendendo? E daí pra cá ela nunca mais acabou que nós nunca mais deixamos. Quer dizer, foi vindo daqueles mais velhos, mais velhos. Teve uma época que ela ficou bem ruinzinha. Foi quando nós foi chegando, mas também daí pra cá ela tá sempre cada vez mais animando. A gente vai procurando amehorá cada dia mais, né?

P: Então você tem uma relação mais próxima com essa da roça do que da de Niquelândia?

E: Não, essa de Niquelândia, tem mais ou menos assim uns vinte e cinco, trinta anos que eu passei a girar nessa folia aqui também. Aí a de lá mais tempo, né? Porque eu morava na fazenda. Aí essa folia de Niquelândia aqui. Agora essa folia de Niquelândia, essa é mais velha... essa daí é mais nova um pouco do que a de lá. Uns cento e cinquenta, cento e sessenta, eu não sei contar pra você a data certa que foi fundada essa folia de Niquelândia. Mas foi através de promessa também, né? Que fez com o Divino Espírito Santo. Coisa que tava quase morrendo, pessoas que tava muito ruim de saúde. E pegou com o Divino Espírito Santo e ele ajudou que melhorou, e aí com aquela fé que teve melhorou e ele se achou obrigado a pegar. E fez uma promessa que com vida ele tivesse ele ia fazer aquela folia, todo ano soltar aquela folia. E essa esmola... aqui que fala é esmola, que é a prenda que a gente ganha, era pra fazer a festa. Quer dizer, com esse dinheiro ia fazer a festa. Hoje não, hoje nós trabalhamos com um diferenciado. A festa já é feita de outra maneira. Arrecada com prefeitura, com as firmas daqui dentro da cidade, do município aqui, como tem a Anglo American, a Votorantin Metais. Mas a que nós pegamos, arrecadamos, as contribuição que o povo dá na folia que nós arrecada, nós levamos todo pra igreja. Entregado todo na igreja, né? Pra os padres. Então daí pra frente eu não sei contar procê, que quase...

P: Tudo bem. E o senhor atua como músico na cidade, professor de música, alguma coisa assim?

E: Não, não. Eu, como diz, já várias pessoas aprendeu comigo, como eu já dei muita instrução pra muita pessoa. Já comprei instrumento: violão, viola, sanfona. E já doe pra poder, que o cara tinha aquela vontade de aprender, e eu precisava que aprendia pra poder formar aquele folião da maneira que eu queria. Então, é como diz, hoje eles fala pra mim: "eu aprendi cocê". Mas num é que eu sou professor.

P: Então acontece um aprendizado de música dentro do grupo de folião?

E: De folião, né? Aí tem eu, tem outros também, inclusive esse moço que tá aqui é meu primo. Nós é folião junto, nós é um dupla de cantar música sertaneja, né? E aí é de cantar folia junto também. Eu tenho um irmão, que canta muito bem comigo também, a folia do Divino, qualquer folia, né?

P: Você tem formação em música, por exemplo curso técnico, conservatório?

E: Não, não, não. Foi criado tudo da minha cabeça, aprendendo tudo de ver os outro fazê.

P: Na sua opinião, qual é a importância do músico pra existência da festa?

E: É muito importante, porque sem o músico não faz a folia, né? Porque tem que ter a folia, e ela tem que ter a música, pra poder... Nós chega cantando. Depois que a gente janta, a gente tem um agradecimento da mesa, depois nós faz... depois desse agradecimento da janta, que nós falamos "esmolação". É do dono da casa. Aí depois vem o catira. É tudo cantando, né? Então a música é o mais importante. Mais importante é o Divino Espírito Santo, mas depois dele é a música, né?

P: O senhor e o grupo que tocam na festa, vocês preferem tocar músicas mais tradicionais ou mais recentes?

E: Não. Música mais tradicional.

P: Como é que vocês fazem a escolha dessas músicas?

E: Não, isso aí é o seguinte. A música nossa, as coisas que nós canta na folia, é instantaneamente. Nós vai vendo as coisa e vamo fazendo os verso. É improvisado. Nós improvisa os verso olhando... tudo o que você pôr aqui pra nós cantar, porque nós aqui, na chegada da folia, tanto aqui como a da roça, tem o arco, um pé de banana, um pé de cana, que

põe, e aí põe o arco. E nesse arco enfeita de fita, de flor, põe uma vez a cruz de Jesus Cristo, põe outras coisas, e aí nós é obrigado... estampa, que coloca de qualquer santo. Nós é obrigado a falar em tudo aquilo. Tudo. Aí põe um fio daí até no altar, do arco até no altar, nós tem que falar que é um telegrama que o Divino tá avisando pra Jesus Cristo que tá lá no altar que nós tâmo chegando. Mas é tudo feito assim, improvisado na cabeça.

P: E essas músicas que o senhor falou, as mais tradicionais? Não tem música sem ser improvisado não?

E: Não, algum verso bíblico. As coisas bíblicas, sim. Mas aí é aprendido, é decorado, por exemplo, porque hoje eu falo, amanhã eu posso falar a mesma coisa.

P: Então esse tradicional que o senhor falou é o improviso que é tradicional?

E: É, é o improviso.

P: Quais músicas ou estilos de música você acredita serem os preferidos das pessoas que participam da festa?

E: Ah, não. É uma música da folia que você fala, né? A música da folia qualquer uma é muito bonita. Mas tem a despedida do outro dia, nós toma café da manhã. Se tiver o almoço, nós almoça e tem que agradecer a mesa. E aí tem a despedida que nós... é a mais chocante que tem. As palavra é muito bonita. É, como diz, magoa muito o coração da pessoa. Se ocê prestar atenção no que a gente tá falando, é como diz, são duas coisas, é essa daí e a música da entrega da folia. É o término da folia. Aí, é como diz, é despedindo dos companheiro, do povo, e agradecendo aos companheiro, pedindo desculpa, pedindo perdão algumas coisa errada que fizêmo. Tudo isso nós temo que falar, né? E pedindo também os donos de casa que deu almoço, pousou, aonde nós passamos, as coisa errada que fizêmo, né? Pedimo pelo Divino Espírito Santo perdão.

P: Quais são as características mais marcantes dessas músicas?

E: Uai, é esse aí né? É a despedida e a entrega da folia. Pra mim as duas que marca mais na gente.

P: Você acredita que participar da festa é importante pra você? Por quê?

E: Muito, muito. Porque, é como diz, pra mim que conduz, que ando junto com o Divino Espírito Santo. Pra mim, eu tô conduzindo ele junto comigo, levando ele em cada lar, em cada

casa, né? E eu entro com aquela fé que eu tô ajudando alguma coisa dentro daquela casa. Aí eu chegá na companhia do Divino Espírito Santo, eu acho que nós tâmo pedindo... nós chega, cantoria da esmolação, nós damo bom dia pro dono da casa. E aí é o seguinte, nós pede o Divino Espírito Santo pra ajudar, pra dar saúde, dar sorte na fazenda, se for na fazenda, se for o caso nos negócios que tão fazendo. Por exemplo, se você tem uma firma nós pede o Divino pra ajudar você, pra que aquilo tudo dê certo. Então é o seguinte, pra mim a palavra da folia, a música da folia, pra mim é uma coisa muito importante. E eu andá com o Divino porque aí eu ando com aquela fé que eu tô fazendo alguma coisa aonde eu passo. Em qualquer casa aonde eu passo, ou qualquer lugar, no meio da rua que pedir que nós canta a cantoria, nós é obrigado a fazê pra ele. E aí é o seguinte, tem nêgo que bate o joelho no chão e, é como diz, e assiste nós cantá aí dez, quinze minuto. Aquela fé que tem no Divino Espírito Santo. E pra nós é mais aí é que nós ficamo mais comovente porque vê uma fé daquela. Porque não é todo mundo que tem essa fé de chegar e ajoelhar em qualquer lugar da cidade, aonde chega encontra com a bandeira e joelha e pede pra fazer o cantorio. E nós fazemo. Porque às vezes ele não tá na casa dele. Às vez é um cara que mora na fazenda, e é folião, ou é muito devoto do Divino Espírito Santo e chega, quando encontra com nós, pede pra gente fazer, né?

P: Na sua opinião, qual é a importância da festa pro povo e pra cidade de Niquelândia?

E: Não... pro povo é o seguinte... e mesmo pra cidade. A cidade é o seguinte, esses dias da festa do Divino, quando fala na folia, já começa a mudar o clima. Aí já tudo alegre, já vai arrumando a rua, pintando, pondo coisa de enfeite do Divino Espírito Santo. E aquilo é o seguinte, traz até mesmo turista pra cá. Muitas pessoas vem de longe, né? Pra assistir a festa, participar da folia. Cê vê que, lá de Goiânia, de Brasília, esses parentesco que nós tem por lá, e aí vai trazendo o povo, e gosta da festa. Outro ano já quer voltar de novo mais gente, né? Então pra nós resume nisso aí.

P: Comparando a festa de hoje com as primeiras vezes que você participou, há cinquenta e nove anos, você percebe que ela tá diferente ou acredita que ela não mudou nada? Por quê?

E: Não, tá bem diferente. Porque o povo hoje não tem o respeito que tinha antigamente. Antigamente todo mundo tinha aquele respeito. Quando falava na folia, quando falava: "o Espírito Santo envêm", o povo, na hora de char num pouso, ou na hora de chegar numa casa, todo mundo tinha aquela atenção pra receber o Divino Espírito Santo. Hoje não. Hoje o povo não liga. Passa pela bandeira, diz que é católico, mas nem tá aí, passa pra lá. Porque nós

folião não passa pela bandeira sem fazer um nome do pai e joelhá e beijá a bandeira, e passá ela por cima da cabeça. Então naquele tempo todos fazia, e hoje o povo não tá nem aí. Então hoje eu assim, de qualquer forma tá deixando muito a desejar nesse ponto aí. E cada ano que passa tá ficando mais... tá diminuindo mais aquela fé que o povo tinha. O povo antes tinha muita fé. Tanta coisa, tanta promessa, tanta coisa que o povo fazia. Nós chegava nas casa, nêgo tá amarrando dinheiro, uma quantidade alta de dinheiro na bandeira. Não, isso aqui tem que ir até o último dia. Só pode tirar no último dia. Hoje nós já não pode deixar. Se nós deixar uma bandeira com um dia, quando nós chegar amanhã lá no pouso de folia não tem nem um centavo lá mais. O povo já passou a mão, já conduziu tudo. Então, é o que eu tô falando pra você, não tem mais o respeito que tinha antigamente. Antigamente nós podia amarrá, podia pôr um milhão de dinheiro na bandeira, ninguém punha a mão num centavo. Porque tava respeitando que aquilo era do Divino Espírito Santo. E é uma promessa que a pessoa fez pra o Divino. E foi recebido a graça, então, né? Por isso tava pagando aquela promessa. Outros deita como morto debaixo. Nós temos que fazer um cantório. Porque quando ele se achou quase morto, ele pegou e pediu o Divino Espírito Santo, se ele vivesse mais uns ano, ele ia deitar na porta da casa dele, na hora que a folia chegar, então tem nêgo que deita lá igual um defunto lá. Então tem todo tipo de coisa. E a gente tem que pegar e falar naquilo tudo. Porque, primeiro, até a gente pede pra ele explicar como é que aconteceu aquele caso pra gente tem uma noção de como é que a gente vai improvisar aqueles verso.

P: Como é que você se sente em relação a essas mudanças?

E: Ah, eu sinto assim, chateado, realmente. Porque, pra quem conheceu da maneira que eu conheci, há trinta, quarenta, cinquenta anos atrás, hoje eu vejo tem muita coisa que mudou, e eu não gostaria que tivesse mudado. Eu gostaria que tivesse continuando naquilo mesmo que eu comecei. E tem muita diferença. Eu, a minha pessoa, não, mas a maior parte, até mesmo dos folião, de falta de respeito. A música é a mesma. A música nós trabalha com as mesma música, com as mesmas coisas. Às vezes mudou alguma coisa assim sobre o falar o português. Antigamente falava aquelas palavra caipira mesmo, né? Aí foi mudando...

P: Hoje não tem palavra caipira mais não?

E: É, tem alguma, tem. tem muito guia aí. O guia é aquele que começa a improvisar. Aí o outro responde.

P: O guia é uma pessoa escolhida ou vai da hora?

E: É escolhida por Deus. Isso aí é o seguinte. Sai de lá no dia que alvora. Que a folia, o começo dela é a alvorada, e terminando na entrega que a gente fala, né? E hoje tem muito evangélico. E eles às vezes pega e tenta diminuir a gente muito, por causa daquilo né? "Não, isso é idolatria, isso é..." E começa a falar. E a gente fica assim, sem graça, chateado, né? Outro bate a porta na cara: "vai, vai pras suas casa, tropa de vagabundo! Cês num tem cumê nas suas casa não? Tão procurando cumê nas casa dos outro". Mas não é isso não. Graças a Deus todo mundo tem comida nas suas casa. É que o negócio é o seguinte. A gente tá girando essa distância aí, por exemplo, de mil, dois mil metros, três mil metro, ou quando tamo pras fazenda, às vezes, tem aí tantos quilômetro, dez, vinte quilômetro, nós tamo igual... como diz, na hora de almoçar nós tem que sair de lá, ir lá em casa almoçar. Uai, tem nem jeito de ir lá a folia, porque quando nós chegar é a hora de pousar de novo. Então tem que arranjar o cumê aonde nós passa. Aí nós fala o pouso. Pouso da folia. Aí o dono da casa vai recebê nós. Com banquete, enfeitar. Cada um enfeita de uma maneira, mas cada um quer enfeitar melhor do que o outro, pra esperar a vinda do Divino Espírito Santo, tanto na rua quanto na roça.

P: Então você acha que essa coisa da comida é um coisa importante na folia?

E: É, e muito importante, porque sem a comida nós não pode ir pra frente, né? Então, pra nós, é outra coisa muito importante na folia.

P: Na sua opinião, como é que está a participação de crianças e jovens na festa?

E: Uai, na nossa folia... porque eu tenho o capricho... eu tenho... Essa rapaziada nova que tá aqui tudo é folião. Tudo eu tô levando pra folia, tudo já tá desenvolvendo, tudo já tá tocando viola, já tá cantando, já tá sapateando o catira. Então é o seguinte, agora tem muito grupo... que aqui nós somos cinco grupos, e os outros grupos não tem a importância que eu tenho de formar folião novo. Por isso o meu grupo é o maior que tem aqui hoje em Niquelândia. Na folia de Niquelândia o meu grupo é o maior. Não tem um nome não. O povo só fala assim: "é o grupo de Quinca", né? E aí é o seguinte, eles me pôs como líder e aí eu aceitei esse nome de líder, porque na verdade eu corro atrás. Qualquer coisa que tá errada eu tô em cima. E procurei tirar quem bebia muito, procurei tirar a cachaça da turma. Hoje nós temo um grupo de sessenta, setenta folião direto que anda. Só tem dois colega nosso que ainda bebe uma pinguinha, mas os outro tudo eu fui tirando, fui pedindo. Eu bebia também. Larguei.

P: O senhor também participa da congada?

E: Não, da congada não. Eu até faço parte da, assim, como que fala, lá tem uma... associação, e meu nome tá lá. Mas só mesmo pra ajudar eles com, né, financeiro, né? E nas reunião eu vou. Também eu não gosto nem de dar meu palpite, porque meus palpite é mei diferenciado. Eu vejo umas coisa muito errada, e eu não sou um dos membros mais fortes lá que eu posso falar. Então melhor num falá. Que eles vão falá pra mim assim: "não, cê é só um membro aí de contribuição", né? Então fica lá.

P: Você acha que a festa do Divino e a congada tem alguma relação ou você acredita que são festas diferente pra públicos diferentes? Por que?

E: Não, não tem relação não. É diferenciada. Folia é folia, congada é congada. É, como diz, até que tem muita gente que é da congada que faz parte da folia também, mas é uma coisa totalmente diferente a congada. E é uma coisa que eu adoro também. Gosto demais. Fui chamado muitas vezes, mas eu já tinha tanta ocupação em igreja, em coisa. Eu não dou conta de mexer com tanta coisa, não.

P: Por que o senhor acha que elas são tão diferentes assim?

E: Não, não é diferente porque, é como diz, porque as vestes são muito diferenciada. As músicas são totalmente... não tem nada a ver uma com a outra. As músicas do congo são as mesmas de hoje, são as mesmas de amanhã, é gravada na cabeça, num é improvisada. Quer dizer, foi dos negros que veio, antigamente, né? E aí é o seguinte, e a folia é mais diferenciada, a folia é improviso, né? É por isso que eu falo, tem muita diferença uma da outro. E num tem nada a ver também não, é como diz, a maneira de girar s congos e da folia é totalmente diferente.

P: O que é esse giro que o senhor fala?

E: Girar é o seguinte, é o andar de casa em casa. Porque os congo só anda de festeiro em festeiro. E a folia, nós passa de casa em casa. Quem aceitar, nós é obrigado a entrar e cantar. Agora nós sai antes, nós vai falando: "o pouso é aqui, almoço tal lugar". Aí nós deixa tudo arrumado. São nove pouso da folia e dez almoço, a folia daqui da cidade. Aí hoje, por exemplo, nós vamo pousar na sua casa, amanhã nós já pode almoçar na casa daquele caboco lá. Já bem diferente, porque nós levanta cedo, só toma um café da manhã. Só dá a janta e um café da manhã. Antigamente não. Antigamente você tinha que pousar, tomar café da manhã e almoçar. E depois a gente... esse aí foi até... eu fui um dos que criei essa maneira, porque anda mais. A cidade cresceu muito, e aí é o seguinte, cê tem mais espaço de andar, na casa, né?

Evangelizar mais o povo, né? Porque eu ando com a folia do Divino pra evangelizar mesmo a população. O meu negócio é andar com ela pra evangelizar a população, né?

P: Nos nove dias de folia, os foliões acabam fazendo mais folia, acabam tendo que fazer mais essa coisa de participar da folia do Divino, do que outras coisas que fazia antes. tem que se entregar mesmo. A festa demanda muito tempo.

E: Isso. Tem. mesmo se você tem a vida própria, você larga as suas coisa e vai. Se você é um empregado que não tem jeito, cê deixa as férias pra tirar nessa época, os folião. A prefeitura, por exemplo, não precisa... eu, por exemplo, trabalho na prefeitura. A prefeitura libera todos os folião. E é o seguinte, e é remunerado. Libera aí, e é como diz, é remunerado.

P: Como assim, remunerado?

E: Remunerado é que nós tamo ganhando da prefeitura.

P: Ah, mas vocês não tão ganhando pra participar da folia, não. Tão continuando a receber...

E: É, a receber, por exemplo, os dia nosso, como esses nove dia, porque às vezes nós...

P: É como se tivesse continuando a trabalhar. A prefeitura paga...

E: Como se tivesse. Então nós somo obrigado a fazer um serviço bem feito igual nós faz na prefeitura, porque nós tamo ganhando é da prefeitura, né? Então nós tem que ter horário certo de chegar, hora certa de ir, e não tem hora certa pra chegar em casa. Tem a hora certa de sair, porque, é como diz, 7h00, no máximo, nós temo que tá lá no pouco onde nós pousou pra tomar o café da manhã. Às vezes tem pouso que tem a missa, aí atrasa um pouco. Na manhã do outro dia, aí tem a missa, depois da missa nós tomamos café.

P: Então pode fazer missa na casa?

E: Pode, pode. Se você quiser, se você é realmente um católico que gosta mesmo do catolicismo.

P: Você pode oferecer a sua casa como um espaço pra missa.

E: Pode.

P: E aí a missa as músicas quem faz são os foliões?

E: É, às vez vai eles, mas os folião também, como diz, nós folião, a maior parte sabe cantar também em igreja, né? Então, pra nós é fácil, né?

P: mas é uma coisa mais familiar quando a missa é assim?

E: É, realmente. Até você se sentir mais à vontade, né? Em casa, né? De quê, às vez lá na igreja...

JOSÉ NAZARENO DE SOUSA SANTOS

P: Qual é o seu nome e qual sua profissão atualmente?

E: Meu nome é José Nazareno de Sousa Santos, né? E a minha profissão é religioso, eu sou franciscano consagrado e sacerdote na igreja católica, apostólica, romana.

P: Há quantos anos e como você participa das festas? Sua família também participa de algum jeito?

E: Há oito anos. Há oito anos eu venho acompanhando, né? Como tradicionalmente os sacerdotes que aqui trabalham em Niquelândia são chamados diretores espirituais dos eventos religiosos. Então há oito anos eu acompanho junto com a comunidade, a gente tem sempre feito com a comunidade os acordos, as parcerias, e sobretudo mantermos juntos a tradição das festas, né? Então é uma decisão comunitária. Então muito tempo que eu digo que eu estou à frente do acompanhamento dessas festas religiosas. Então, há oito anos. Minha família, tive a oportunidade de convidá-los, que vieram do Pará pra participar de algumas festas, tanto da congada como da do Divino, e ficaram impressionados pela beleza das festas.

P: Você sabe dizer alguma coisa sobre o papel das irmandades na cidade de Niquelândia? Você conhece alguém que sabe dizer alguma coisa sobre elas?

E: Olha, as irmandades, elas existem em muitas cidades históricas de cunho religioso, de fundação religiosa, né? Na verdade, o que se entende hoje de serviço laical na igreja, o que se compreende de pastorais e movimentos, antes se tratava das irmandades. Que era exatamente aquelas forças dos fiéis que estava resistindo outro tipo de perseguição que já passou pela igreja, que é vinda de pessoas com intenções contrárias à fé ou à respeito do patrimônio. Então, alguns grupos de pessoas conservavam a sua devoção e zelavam por onde a devoção acontecia. Então, na história do Brasil são inúmeras as irmandades. Salvaguardou muito. tem muitas irmandades, irmandades de Nossa Senhora, Imaculada Conceição, do Santíssimo Sacramento... Geralmente, essas irmandades, elas existem num prédio físico de um templo, né? E baseada em tradições de famílias, né? E geralmente essas irmandades, autônomas, assim, tinham uma independência, tem decretos, estatutos, e acompanhada também por um diretor espiritual. Aqui em Niquelândia, da irmandade de Santa Efigênia, eu vim conhecer aqui. Num conhecia a experiência dos congos, o que eles fazem. O que eu sei é que anualmente eles se reúnem. É uma reunião única, é anual, né? Eles existem na sua tradição. Mas assim, como um contexto geral, irmandade existem em muitas igrejas tradicionais no

brasil, né? Que a gente pode comparar com os apostolados da época. Hoje tem diversos apostolados na igreja. Diversos serviços laicais onde os leigos trabalham, desenvolve. E aqui em Niquelândia eles mantêm a irmandade pela historicidade do templo, da igreja Santa Efigênia, né? Pela devoção. Infelizmente, alguns congos, ou negros da cidade, já partiram, né? Mas a irmandade e a devoção à Santa Efigênia está muito além da etnia, né? Tem muita gente que venera a irmandade sem mesmo num sendo de negro, mas tem um vínculo histórico e afetivo independente de raça, de cor e religião, né?

P: Na sua opinião, qual é o papel da igreja na manutenção das festas? E qual é a importância das festas pra igreja?

E: Olha, primeiro, a igreja parte da dignidade humana, o direito de festar, de festejar, né? É um direito muito natural do ser humano, de celebrar o que crê, o que espera, o que ama, né? Então a igreja, perita em humanidade, ela se preocupa em favorecer e apoiar tudo aquilo que o ser humano quer expressar como manifestação de vida e de fé. A minha responsabilidade como igreja, hoje, falando, dando continuidade ao pensamento da igreja, que muito alimenta a religiosidade popular, que está nessa linha, né? Conservar o espírito celebrativo, de festas, de eventos culturais religiosos numa cidade, ou num Estado, ou num País, é conservar o direito do povo expressar os seus sentimentos, né? Então a igreja, conhecendo as dores, as alegrias do povo, ela apoia a parte da religiosidade popular. E no Brasil, no Goiás, como é muito rica também, a dimensão da religiosidade popular. Então, estão dando continuidade aí a uma das formas do ser humano expressas e manifestar o seu contato com o sagrado, né? Então a igreja, nós estamos incentivando a religiosidade popular. E é muito rica essa dimensão do Divino aqui em Niquelândia, da congada, porque reúne as pessoas, né? Congrega as pessoas para a fraternidade, para a cultura da paz. Em torno da mesa, em torno das devoções, sempre gera o relacionamento, a harmonia, então a igreja vê como ponto positivo essa congregar, até nas diferenças, né? As famílias, que nem todas são religiosas, praticantes, mas acolhe todos, e a sociedade festeja o espírito religioso, mas ao mesmo tempo que faz com que a dignidade do ser humano seja resgatada, de valores, né? Alimentando esses valores, que a espiritualidade e a religiosidade fomenta.

P: Qual é a relação da igreja com as músicas dessas festas?

E: A música sacra, ou a música devocional, né? Que tange também a parte histórica, que relata, ela é sempre outra manifestação também de crença, né? Porque o cantar exprime a alma que busca, né? Então, o canto sacro, como também o canto que foi gerado pelo clamor e

piedade do povo, sempre é uma revelação da alma humana, né? O gemido, o clamor, né? O grau de alegria sempre expressa o que o sentimento humano, né? Então, claro que a igreja escuta o clamor do povo, escuta as lágrimas do povo, mas também escuta os louvores. Então a gente acredita que a música é um grande louvor, uma forma de uma canção nova, né? Do povo expressar os seus sentimentos, quer sejam eles de luta, de dores, ou que retratam um sentimento do passado, né? Por exemplo, a espiritualidade da congada, o gesto do cantório, é um resgate da cultura afro, né? Da cultura afro, de tudo aquilo que a cultura afro trouxe pro Brasil, quer seja pela própria etnia, pela força dos braços, quer seja também pela exploração que sofreram, as dores, as perseguições da escravidão. Mas tudo isso tornou-se um canto, quer de lamentação mas também de vitória. Então a igreja, ela escuta o clamor do povo, e a canção nova que esse povo inspirou depois de uma vitória. A música, além daquela que nós sabemos que é do culto, que é litúrgica, né? A igreja conserva, mas está aberta a somar as culturas. Tanto é que nessa diocese onde nós trabalhamos, a gente apoia os ritmos do cantar sertanejo, da realidade do sertão, né? Da realidade sertaneja, ou da realidade que expressa devoção popular dentro das nossas liturgias. Aqui, acolá aparece, né, um padre celebrando missa sertaneja com estilos sertanejos. Também na festa de Santa Efigênia a gente permite, né, o envolvimento da congada nas celebrações, como permitindo a cantoria deles. Na festa do Divino, também, tem essa integração. Então, acredito que parte de uma acolhida, parte de um diálogo que o canto acaba sendo, de fato, uma expressão viva, né? Que revela os anseios do povo.

P: Como é preservada a música da igreja? Existe um acervo próprio?

E: Olha, os hinários, a parte da liturgia, do canto sacro, né, no canto litúrgico, os hinários, eles tem sido conservados, primeiramente, no que diz respeito não a uma conservação só de colocá-lo num lugar, né, como se fosse um museu, uma conservação assim, né? Mas acima de tudo se obedece a conservação do canto, da música na igreja, por aquilo que a igreja celebra, né? Então a igreja celebra, por exemplo, a Páscoa, ela vai entoar os cânticos de glória, né, de festa. Se ela está vivendo a quaresma, a semana santa, ela vai conservar o espírito de piedade da paixão de Cristo, da dor, do sofrimento dos humanos, que Cristo revela com sua cruz. Se a igreja celebra o nascimento de Jesus no Natal, né, também ela conserva esse espírito de preparação para a alegria da chegada de um salvador, né? E assim conforme os tempos litúrgicos festivos, por exemplo, festa do Divino. Nós vamos retomar todos os cânticos e as cantorias populares que foram conservadas de longas datas. O cantar do povo que clamava as luzes do Divino Espírito Santo, como ainda há pouco eu falei sobre a congada, né? Os negros

contando a sua história de luta, de labuta, de vitória. Então o hinário da igreja é muito rico, do canto. Mas ela conserva e distribui dentro do tempo litúrgico, porque o tempo litúrgico é a maneira como a igreja celebra o calendário anual nas diversidades das manifestações da salvação que a igreja conservou também, né, desde o nascimento, morte e ressurreição de Cristo. E os acontecimentos da vida de Cristo na vida dos santos. Aí também tem as cantorias relacionadas às devoções aos santos. Santos padroeiros. E que está muito enraizada nas culturas das pessoas, então também, numa cidade onde tem São Sebastião como padroeiro, por exemplo. Aquela cidade conserva ali a devoção a São Sebastião, e ali criou-se cânticos, toda uma história narrada que virou música, né? Então a igreja procura conservar esse espírito, primeiramente, que seja o canto um louvor, mas que também esse louvor expresse a riqueza da fé do povo vivida em certa realidade. Então a gente procura, a cada tempo litúrgico, desenvolver, né, os cantos, as cantorias, as ações litúrgicas são animadas pelos cânticos que a igreja conservou a partir da experiência que vem desde a história bíblica, que é uma narração da história da salvação, que foi cantada, musicada para o rito litúrgico.

P: Você já teve contato com, por exemplo, partituras, já viu alguma coisa relacionada a essas festas nesse tipo de documentação musical aqui em Niquelândia?

E: Aqui eu sei, assim, participando das folias, eu sei, por exemplo, que muitas das canções, elas nascem do próprio ambiente, entendeu? Eu sei que tem os próprios instrumentos nas mãos dos foliões, que eles mesmos vão seguindo o ritmo e cantando o ritmo conforme a situação que estão ali vendo. Por exemplo, quando ele encontra uma casa decorada com os símbolos ali do Divino Espírito Santo, eles passam a fazer música daquilo ali. Tem a presença de um padre, tem a presença de uma outra pessoa, eles citam no texto, a música que estão entoando, o ritmo que estão entoando, a cantoria, eles citam aquela realidade, né? Agora, por exemplo, é muito comum na festa do Divino, a gente perceber que eles tem uma entonação quase que já tradicional. É a mesma coisa sempre, né, o modo deles entoarem a canção e tocar os instrumentos, né? Agora a narrativa é dados os acontecimentos ali, no momento, quase que em locu, né? O que tá acontecendo ali eles narram e cantam aquela manifestação. Aqui na cidade de Niquelândia nós temos, graças a Deus, riqueza de músicos, muitos músicos capacitados, né? E, por exemplo, tem as escolas de músicas, patrocinadas pelas empresas, e a gente sabe que com certeza lá tem um acervo. Temos também músicos que vem de fora pra aprender. Tem um maestro aqui. Eu não sei onde ele está, que é nosso amigo, acho que você conhece. Ele deve ter muitas partituras. Assim, eu não conheço se alguém é autor de uma dessas músicas da festa da irmandade ou do Divino. Eu desconheço essa informação.

P: Qual é o nome desse maestro?

E: Eliseu. Ele vem acompanhando, muitas vezes, as escolas de música aqui, as iniciativas onde começa a trabalhar música. Então acredito que quando, pelo menos, quando a gente solicitou: "olha, queremos pra essa missa ou pra esse evento cultural essa canção" ele sempre trouxe, né, pronta. Então acho que é um acervo que já existe, né? Os autores eu não sei te citar, mas, por exemplo, aqui é tradicionalmente se canta "À Nós Descei, Divina Luz". Muito famosa, ela é sacra. Tem "A Bandeira do Divino", que eu acho que é da mpb, o "Cálix Bento"...

P: Na sua opinião, qual é a importância da música nos outros momentos, fora da igreja, das festas? Você percebe que a música mudou ao longo dos anos? Como você se sente nos momentos de música?

E: Olha, eu acredito que os outros ritmos, em outros momentos, até pra não ficar naquela coisa muito massante, muito pesada, né? Porque já houve o rito litúrgico, já houve o momento ali, que a gente pode dizer, da dimensão sacramental da igreja. Se faz necessário ter, porque antigamente, a gente conhece algumas cidades, eu sou do norte do país, lá tem o Sírrio de Nazaré, também é muito rico. Apresentação de bandas de música de arraiá, no arraial. Orquestra. Agora tem orquestras. Bandas vieram, quase todas orquestras lá. Então é tradicional que num espaço, na praça, que nós chamávamos de coreto, ha via a possibilidade de apresentação de algumas peças, né? E algumas músicas, que a gente pode chamar assim, ritmo de bandinha, né? Animação. Aqui eu venho testemunhando alguns anos que, após a missa festiva do imperador, na festa do Divino, por exemplo, tem um almoço. E esse almoço é acompanhado né, de uma música ao vivo, feita pelos músicos da nossa cidade, como, eu acho que você já viu, cê já testemunhou, a "Sinfonia do Cerrado", os jovens fazendo solo ou então no violão, só no violão. E isso vem a enriquecer, ou outro tempo, também, um grupo de pagode, alguma coisa assim. Eu creio que há possibilidade sim, não vejo que é contraditório, que vá ferir a religiosidade da festa, o espírito da festa. Somar os elementos culturais que etoam outros ritmos. Eu acho que não vai atrapalhar, vem mais a somar, né? Claro que algumas pessoas que, assim, "ah, padre, tocou uma música que não tem nada a ver". Mas aí é... cada um tem o seu julgamento, né? Mas eu acredito que trazer para o momento de apresentação cultural dentro das festas outros ritmos, e a beleza que é a canção, que é a música, só vem a somar, né? Até porque creio que alguns espaços não são apropriados pra

tudo ser só a sacra, só a música sacra, né? Se está ali confraternizando, é o momento também de um ritmo mais alegre, mais, né, que possa entreter as pessoas.

P: Como você avalia a relação dos participantes com a igreja no período especial da festa?

E: Olha, eu acredito que existe uma comoção. A comunidade, ela para, principalmente no tocante à festa do Divino, toda a cidade, naquele universo, podemos dizer, religioso, né? E nem tanto religioso, mas, como se fala: "ah, agora é a festa do Divino, né?". Chegamos a um tempo em que a cidade recebe muitas bênçãos, e as pessoas começam a serem elas mesmas a grande motivadoras para participar. Ainda que seja um jantar de folia que se serve, né? Um café que se serve nas residências daqueles que são os promesseiros da festa, sempre é um momento de comoção popular, em que as pessoas sabem: "agora é tempo do Divino Espírito Santo", né? Até aqueles que não comungam como cristãos frequentadores de igreja, né, da religião católica, também, é a possibilidade da gente ver aí a universalidade da força, podemos dizer, da fé popular, e também da maneira como a igreja evangeliza. Sem querer fazer acepções de pessoas, a igreja procura dizer: "é um tempo de derramamento do Divino Espírito Santo, da graça de Deus, e a graça de Deus veio para todos". Então eu vejo que há uma recíproca, acolhimento, quer da parte da igreja, dos organizadores, como do povo. Todos participam, aqueles que se sente movidos para apreciar, quer de perto ou de longe, mas são envolvidos. Por exemplo, as jantas, as residências, né? Esse momento, que eu diria, do ágape, do amor fraterno, independente de classe, de... as pessoas ricas se misturam com as pobres em torno de uma mesa. As pessoas mais bem favorecidas se dão às mãos com os mais pobres. Então, tudo isso soma. Então eu vejo que é positivo o envolvimento que gera, sociabilização, acolhimento, né, do povo, no meio do povo.

P: Você conheceu essas festas em outras cidades. Você acredita que há algo nas festas em Niquelândia que as torne diferentes das outras que você conheceu?

E: Ah, sim, tem alguns elementos que destacaria. Por exemplo, se trata de festa do Divino, outras festas religiosas em algum lugar, onde o foco é deixado muito mais pro lado social da festa. É colocado muito mais atenção pro lado, pra dimensão social da festa. E aqui existe uma peculiaridade. Eu vejo os elementos da fé muito pungentes no coração das pessoas. As pessoas trabalham mais, labutam mais a dimensão da fé. Por exemplo, as novenas. As festas, por exemplo, a partir do sagrado, a gente percebe que é um elemento significativo aqui em Niquelândia, porque as celebrações são cheias. A participação da igreja é muito cheia. O

envolvimento, com a busca de Deus, com o sagrado, ele é muito significativo. Já em alguns lugares, a gente vê que o pessoal espera mais o lado só tradicional, né? No sentido assim, por exemplo, show, ou então as próprias comidas típicas da festa. Mas o foco aqui, por exemplo, em Niquelândia, eu vejo que o pessoal dá muita atenção às novenas. A parte religiosa é acentuada, que eu percebi a diferença. E depois um elemento interessante, a participação dos fiéis na organização, né? Não é uma festa que o padre manda, né? Ou um grupinho do padre dá ordem. Há uma confiança, uma responsabilidade partilhada com os fiéis, ou seja, o povo é o grande patrocinador do evento. O povo é o grande responsável para que a festa aconteça. E o clero, e a igreja, dá o respaldo, dá o apoio, né, e os direcionamentos. Então eu acredito que existe alguns elementos que eu destacaria aqui na nossa cidade como muito peculiares, né? A contribuição, eu diria também, a coparticipação do povo, né? Eles ajudam acontecer a festa. A festa nasceu no meio deles, mantida por eles, e eles fazem questão de ajudar, né? Uma sensibilização, uma cumplicidade de querer fazer a festa, em favor deles mesmos, para eles mesmos, e manter a partir deles mesmos. Isso eu acho importante.

P: Você acredita que participar da festa é importante pra você? Por quê?

E: Eu acredito que é importante porque nós somos peregrinos nesse mundo, né? Por onde passamos, é bom a gente colher os bons frutos de uma experiência comunitária. Eu acredito muito na força da comunidade. E ainda em se tratando da comunidade que busca louvar a Deus, ainda a gente percebe que Deus tem sido prodigioso no meio do seu povo. Então a experiência que eu tenho no meio da festa é: somou mais à minha formação. Eu não vim como padre só pra ensinar, no meu caso. Eu aprendo com o povo. A gente aprende com as manifestações populares, né? A gente aprende com a riqueza que o povo... a maneira de como o povo crê revela, manifesta a sua dinâmica de buscar Deus e crescer em sociedade. A festa pra mim tem esse caráter de que aprendi muito, de que vale a pena juntar forças, trabalhar juntos, né? Conservar o que vem... Por exemplo, essas festas aqui, religiosas, na nossa cidade de Niquelândia só tem, por exemplo, favorecido o crescimento da cultura. O elemento cultural tem sido uma crescente aqui, devido essas festas religiosas. E aqui, aproveitando que esse ano se fala da igreja em sociedade, é um serviço. Aonde você vai por aí, no campo, na cidade, a atuação da igreja, ela é expressa como serviço. E o povo cresce com a igreja nesse sentido, aprendendo a servir. Porque um imperador, ou uma pessoa que está à frente de uma festa dessa, ele se coloca à disposição da comunidade. Ele aprende a servir e a trabalhar com as pessoas, que muitas vezes não é fácil, né, lidar com seres humanos. Mas todos se colocam ali à disposição de juntar as forças, de acolher as diferenças. Então, nesses meus oito anos aqui

de Niquelândia, o que eu posso dizer que essas festas me ajudaram muito a ser ministro relacionados às coisas sacras, de dialogar, de crescer dialogando, no diálogo, né? E também de ser acolhido e acolher as diferenças que existem em cada ser humano, né? Ou seja, eu acredito que essas festas, elas abrem pra gente crescer como ser humano, né?

P: Na sua opinião, qual é a importância dessas festas pro povo e pra cidade de Niquelândia?

E: Ah, tem tudo a somar para enriquecer, né? Tanto no aspecto cultural como o aspecto religioso. Eu acredito, ainda, que se tivesse uma dosagem, de um apoio da instâncias, né, como instituições locais, né? Governo, municipal, e tudo também que depende do legislativo, e de todas as outras camadas da sociedade aqui, elas teriam ainda mais apoio para desenvolver. Não vamos dizer que não recebemos, né? Mas é necessário dar continuidade, né? Porque acaba que o foco se dá ali, no período da festa, e depois esfria. Mas, por exemplo, por que não, já que tem foliões nessas festas, ou tem os congos, por que não uma escola permanente destas coisas, né? Pra formar cantorias, cantores musicistas. Por que não dar continuidade a esse espírito dessas festas, né? Porque, afinal de contas, a nossa vida é marcada por dores e alegrias, mas não pode ser só numa instância, só ali. A dor vem todo dia, a alegria vem todo dia, né? Então eu acharia que deveria, as entidades e as instituições, favorecerem mais os seus espaços. Quantos lugares estão ociosos aí, que poderiam ser escolas de música? Quantos lugares por aí que poderia ser lugares pra formar pequenos foliões? Porque daqui a pouco nós estaremos trazendo de fora os foliões, por exemplo. Isso eu já bati, esse marte, eu já bati essa tecele, né, nas reuniões de preparação pra algumas festas religiosas. Que não tem necessidade de nós estarmos buscando foliões, ou pessoas de outras cidades, mas sim fomentar que o espírito dessa festa no coração dos meninos, das meninas, pra que eles já cresçam nesse espírito, que nós chamamos de tradição. A transmissão desses valores. E aí eu acredito que nós estamos pecando um pouco, né? Mas eu acho que o povo só tem a se beneficiar, mas também recorrer mais, não ficar só esperando, por exemplo, o caso da igreja: "ah, vai ter a festa?". Tem gente que pensa assim: "vai mudar alguma coisa na festa?". Vai mudar nada. A festa está aí, o calendário religioso está aí, né?. A gente obedece, muitas dessas festas tão ligadas a liturgias da igreja, como a festa do Divino, que é cinquenta dias após a Páscoa. A congada de Santa Efigênia, que já é tradicional festa aqui na cidade. Agora é preciso, nós precisamos motivar o povo a recorrer mais, né, a esses elementos culturais, que não podem ficar só ali em datas pré-estabelecidas, mas quem sabe ser o motor móvel da cultura, né? Desde a entrada de um portal na cidade que resista, né? Essas festas, como

também como centro, como igreja, como pontos turísticos, desenvolver o turismo, a partir dessas festas, etc., né? Mas o povo tem muito a ser beneficiado, porque elas tem, por exemplo, comidas típicas, né? Podia manter essas comidas em algum restaurante, pra quem viesse de fora, né? No que diz respeito à música, né, criar essa escola de música, pra ir a cada ano, a cada mês, treinando esses cantos, né? Pra quando chegasse a festa estava todo mundo bem afinado. Infelizmente aqui tinha uma banda, uma banda de instrumentos de sopro, era até chamada "São José", né? Praticamente foi extinta. Cada músico ficou com o instrumento treinando e casa, e depois a banda se foi, né? Mas há aí um ressuscitar das cinzas. Eu já ouvi falar dessa possibilidade. Mas eu acredito que as instâncias devem se unir, as entidades devem se unir, pra privilegiar mais, e dar mais apoio, né, para que essas coisas sejam mantidas, porque só tem a enriquecer a cidade. Esses aspectos culturais.

P: Comparando as festas de hoje com as primeiras vezes que você participou, você percebe que elas tão diferente ou acredita que nada mudou? Por quê?

E: Olha, a gente tem, primeira coisa é interessante conservar o espírito daquilo que os tempos vieram trazendo, né? Eu diria assim, desde quando eu cheguei, uma ou outra coisa muito mínima, a gente tentou dizer: "olha, seria bom por aqui o caminho, né, as coisas mudaram, então tem algumas coisas que...". Vou citar, por exemplo, aqui, eu fui chamado a atenção por algumas pessoas, sobre uma queima de fogos logo cindo da manhã aqui, uma espécie de alvorada, né? Aí tinha um barulho estridente, de um canhão de fogos, logo cinco da manhã. E eu recebi crítica, a paróquia recebeu crítica, né, por email, por *face*, que aí isso tava agredindo algumas pessoas, idosos, doentes, logo cedo, sem perceber... Mas aí o pessoal falou: "mas frei, é uma vez na vida, é uma vez só por ano esse barulho, né?". Mas eu aconselhei. Se não me engano, uma das coisas que eu aconselhe foi: "será se não tinha um outro jeito de fazer mais simples essa acordada do povo, sem esse estrondo, né?". Então eu lembro que isso foi uma das coisas que eu bati como possibilidade de uma mudança, né? Da gente ser prudente, porque a gente não sabe como as pessoas idosas, como elas vão receber um barulho logo cedo, na madrugada, né, que no dia da festa teria aí, cinco da manhã, um canhão, né, que acorda o povo tudo. Até onde eu estou lembrado no momento, a gente conserva o que recebeu nesses últimos oito anos, no espírito de estrutura da festa. A gente não quis mexer em nada, porque eu acho que é importante isso aqui. Quando você pergunta se houve alguma mudança, se... Agora, eu vejo assim, quais foram as mudanças? Qual é o sentimento? Que a festa, ela tem atingido uma dimensão maior, num sentido de participação, de cumplicidade, né, de integração com a sociedade. Antes a festa, pode ser, era compreendida como um evento da

paróquia São José, mantida pelos diretores espirituais da paróquia São José e o povo da paróquia São José. Cada vez mais nós trabalhamos para que ela seja entendida, tanto a festa de São José quanto a congada, como tradicional festas da cidade de Niquelândia. E de todas as cidades circunvizinhas que queiram conhecer. Então, expandir mais. Ela tá... Agora mesmo, esse ano, nós estamos fazendo uma visita da coroa do Divino em alguns órgãos e casas de niquelandenses de fora, que estão morando fora de Niquelândia. Já veio a somar. Então eu digo que a festa tá criando não elementos novos, necessariamente venha ferir a tradição da festas, mas criando um jeito de expandir, de expansão. Então o que eu considero positivo, né, até mesmo citei já as novenas mesmo, elas são bem participadas, bem frequentadas, né? E a comoção que há, que eu acho que ela tá cada vez maior, na cidade, de participação de fiéis. E de público, né? O público que vem de fora também, pra conhecer como é que é.

P: Como você avalia esse público, esses turistas?

E: Olha, geralmente é aquelas pessoas que são convidadas pelas famílias tradicionais que nunca viram a festa. Por exemplo, um jovem de Niquelândia, que vai pra Goiânia, pra universidade, ele fala pros amigos lá: "olha, vai ter a festa tal. Ela é interessante". Festa de Santa Efigênia eu vejo muitos jovens de recesso, que é em julho, geralmente é em julho, né? Então vejo muitos jovens universitários na cidade, de recesso da faculdade, que se misturam aos filhos de Niquelândia pra conhecer. A festa do Divino vem muita gente de fora também dada a tradição que as famílias, como eu falei, o foco à família aqui em Niquelândia é forte. É uma festa familiar. Aí gera o que as famílias convidam. Outras famílias, né? Aquelas que vieram em tempos passados e não retornaram mais. Isso inclusive é uma campanha do Divino visitante, que é um projeto dentro da festa de 2015, é ir atrás dos niquelandenses, né? Pra eles matarem a saudade, e também virem no dia da festa, retomando depois como agradecimento essa visita do Divino antes da festa, né?

P: Você começou a falar um pouquinho sobre isso. Em sua opinião, como você acha que tá a participação de crianças e jovens nas festas?

E: Crianças e jovens na igreja, nos últimos contextos, a gente percebe assim, são consequência do tempo, né? Hoje as atrações não são as mesmas, para atrair para esse aspecto devocional religioso, as motivações da igreja hoje são muito restritas. Nós não temos muita como provocar as crianças e aos jovens uma atração maior para as coisas da igreja. Que hoje nós estamos numa era que o celular, um aparelho eletrônico distrai a criança e o jovem, né? O

adulto também, mas os jovens são mais seduzidos por esses veículos de comunicação hoje. E muitas vezes a gente tem que enfrentar as crianças e dizer a elas: "olha, agora é hora de desligar isso, participar e tudo". Então eu partiria dessa questão. Hoje precisamos ter um atrativo muito mais forte do que esses meios eletrônicos pra dar mais atenção à criança e pedir pra que elas tenham mais atenção com o que está acontecendo. Agora, há uma participação, vamos dizer assim, de atuação nos eventos. Os pais trazem, né? Elas participam como obediência, tão ali ao lado dos pais nas celebrações, nas procissões. Há os cortejos que envolvem criança, né? Inclusive a congada de Santa Efigênia, eu vejo que alguns pais, sendo congos, os filhos já são, uma espécie de transmissão de vontade ou então de tradição. Os pais, que são congos, já estão transmitindo esse compromisso aos filhos, né? E na festa do Divino também existe toda essa questão dos próprios pais que estão envolvidos na festa, ou não, de passar esse espírito da tradição pros seus filhos, né? Agora, assim, que seja uma maré de gente, de criança e adolescente, participando ativamente, não existe não. Eu sei dos jovens. Os jovens quando sabem que tem o almoço, que é perto da escola, eles saem da escola e vão pro almoço. Isso você já testemunhou. Eu acredito que já testemunhou, né? Os jovens, eles combinam: "ó, almoço do Divino!" Então vira aquela coisa assim que congrega. De certa forma o espírito move, né? Aqueles jovens ali: "queremos almoçar diferente hoje. Vamo lá na casa onde vai ser servido". Então tem essa participação, que eu acho que tem a sua importância.

P: Você acha que a festa do Divino e a congada tem alguma relação, ou você acredita que são festas diferentes para públicos diferentes? Por quê?

E: A festa de Santa Efigênia, a congada, ela expressa muito a realidade dos afrodescendentes que aqui estiveram em período, vamos dizer assim, no bairro de Santa Efigênia, que deu origem, né? A própria Santa Efigênia, de tradição africana e tudo, né? E, como a gente pode dizer, não é que há uma acepção de classes, nessa questão, desses dois eventos, mas a gente percebe que a festa de Santa Efigênia focaliza mais os pobres, né? E, para aqueles que muitas vezes entenderem palavra império, coroa, né? E, de fato, assim, a festa do Divino ela é oriunda de Portugal, né? Então tem a questão dos gastos do cortejo, né? Um pouco imperial, né, que mostra, né? O imperador e a imperatriz são embaixadores do Divino Espírito Santo. Então é um título de ascensão, né? A pessoa que leva Jesus, qualquer um de nós podemos levar, mas quem se tornou embaixador, embaixatriz, numa missão como levar a mensagem de Deus, acaba um pouquinho, mostrando um pouco dessa dimensão do tempo do império, da realeza, né? Então aí as pessoas falam assim: "Mas, ah, o imperador tem que ter dinheiro pra

fazer a festa". Tem gente que nem põe o nome por medo de ter que bancar a festa, né? Mas a verdade que a festa do Divino, como a congada, sempre tem a participação popular. Todos ajudam. Mas o que eu posso perceber é assim, que o público que participa da festa de Santa Efigênia não é... não é que não seja o mesmo. Até porque se trata de uma paróquia, a gente fomenta que é evento paroquial, então todos estão convidados. Não é que a igreja seleciona: "vocês são só lá da festa do Divino, e vocês são aqui". Mas o próprio povo revela isto, né? Aquelas pessoas que vão lá pra capina de Santa Efigênia, que acontece no dia 24 de junho, dia de São João, é um povo que faz uma lembrança dos escravos, né, tirando o mato, trabalhando a lavoura, né? A festa do Divino não tem esse tipo de evento. Não há esse evento. Mas a festa do Divino tem essa realidade, por exemplo, que o promesseiro, rico ou pobre, ele serve o almoço. E é muito bonito quando uma família é pobre e todo o cortejo vai àquela casa levar o Divino. Então, se a gente for falar: "ah, é uma festa de rico ou de pobre?" Não, não é bem assim, mas as pessoas se misturam. Mas o foco que eu vejo na congada é que tem muitos irmão hoje, pessoas que envolvem-se na festa, que vem de classes mais baixas, né? Porque lembram como foram suas origens, seus sofrimentos, suas dores. E, não dizendo que a festa do Divino selecione classes e destaca pessoas, mas ela acontece assim, dentro desse espírito de realeza, né? De uma festa com um pouco mais de esplendor, né, de esplendor.

P: Última pergunta: se você participa das duas festas (o que você participa, né?), qual você prefere, e por quê?

E: Eu prefiro dizer assim, houve momento que eu não pude estar na festa de Santa Efigênia, mas fiquei com o coração partido. Porque eu gosto de ser uma pessoa presente naquilo que a gente tá orientando, trabalhando, né? Como pároco, nossa função, ossos do ofício nosso, é estar presente, né? Mas teve uma situação que eu não pude estar na festa de Santa Efigênia, mas teve meu colega, o vigário paroquial. Mas eu diria assim, que eu não tenho como responder qual seria a minha pretensão, ou qual seria melhor, que eu acho melhor. Eu diria assim, que vale a pena estar, somar e participar das duas. Eu acho que todas as duas, elas deixam um legado de aprendizado, né? De uma interação com a comunidade. E onde está o povo, o povo de Deus, sobretudo, e o povo buscando fomentar cultura, a gente se sente feliz em estar junto. Eu diria que todas as duas tem um significado muito importante. Agora, como teólogo, eu diria, o trabalho mais, vamos dizer assim, que é de pertença nossa como pastores é trabalhar a do Divino, porque Divino é Deus, e Santa Efigênia foi uma criatura, foi uma rainha da Etiópia, que depois se tornou serva. Então, se for pela sequência, a gente primeiramente tem que temer a Deus, né? Adorar a Deus em primeiro lugar. Então, trabalhar

o sentido do batismo, do Espírito Santo, do nascimento novo, dos dons do Espírito, e toda a simbologia que há na festa do Divino, para o padre, sobretudo, que vive dessas paixões, né, do sagrado, é mais importante destacar o trabalho em que se exalta a Deus, porque Divino Espírito Santo é Deus, né?

PAULO HÉLDER MARTINS

P: Qual é o seu nome, e qual é sua profissão atualmente?

E: Meu nome é Paulo Hélder Martins, e eu trabalho numa empresa familiar nossa. Uma empresa no ramo de imobiliária e de máquinas e equipamentos rodoviários. Eu não diria nem que eu sou um empresário, pois eu não sou o único dono, mas eu também não sou empregado, que eu também não recebe como tal. Seria empresário, nesse ramo, minha atividade atual. Minha formação, eu sou bacharel em direito, mas bacharel só. Eu não sou advogado. Advogado é aquele que presta exame de ordem, passa. O nosso curso é o único que tem essa possibilidade. Você só advogado depois de passar num concurso da ordem.

P: Você é católico ou possui outra religião?

E: Católico, católico.

P: Há quantos anos você participa da festa?

E: Diretamente, há cinco anos, desde que retornei pra Niquelândia. Agora indiretamente, como fiel, como um simples participante mesmo, desde menino, né? Aqui em casa meu pai todo dia. E eu ainda tinha uma relação com a festa interessante. A festa normalmente dava no dia do meu aniversário. Eu sou do dia 26 de maio. Esse ano por exemplo vai dar dia 24, então, dois dias depois. E eu quando menino achava que a festa era pra mim. Sempre eu ia pra festa muito alegre, achando que era parte do meu aniversário.

P: Sua família também participa?

E: Participa. Meu pai foi membro da irmandade do Divino Espírito Santo. Os trinta e três membros. Ele foi membro muitos anos e exerceu diversas funções. Foi juiz da alvorada, juiz da procissão, alferes de algumas folias, mordomo de alguns mastros, né? Nunca foi imperador. E depois que ele faleceu meu cunhado ocupou a vaga dele e depois eu agora ocupei a vaga do meu cunhado.

P: O que te levou a ocupar essa função de imperador?

E: A função de imperador é sorteio, né? A ida como mordomo, que são os trinta e três membros, que dá-se o nome de mordomo do Divino Espírito Santo, foi mesmo, eu cheguei aqui em Niquelândia, eu tenho uma particularidade. Eu não jogo nada. Eu não sei jogar absolutamente nada, eu não jogo bola, eu não jogo baralho, eu não jogo nada, e não sou muito

de farra. Então gosto muito de ler e como não tinha muito o que fazer aqui, eu falei, vou cuidar da parte da tradição da cidade. E comecei a entrar nessas entidades que lidam com isso, né? Comecei a colaborar no centro cultural com algumas coisas, comecei a receber alunos aqui em casa para esclarecer dúvidas sobre história de Niquelândia e foi, quer dizer, foi natural que eu tivesse na festa. Encontrei um ambiente muito propício para estar na festa. As pessoas gostaram muito da minha participação e eu fui ficando. Todo ano eu era sorteado para mordomo de algum mastro. Fui mordomo de São José duas vezes, do mastro de São José. E de São Sebastião um ano. E já no quarto ano virei imperador no sorteio.

P: E na sua opinião, quais são as responsabilidades do imperador? Qual a importância dele na festa?

E: O imperador é o líder da festa. É quem toma as iniciativas para que a festa aconteça, desde arrecadar os donativos, desde articular as diversas atividades da festa, por exemplo a elaboração do cartaz da festa, a ida aos locais, às empresas, às entidades pra chamá-las a participarem. Então essa é a função do imperador. Ele lidera a festa. Agora como líder, ele não impõe nada. Cada um tem sua função. Nós temos, por exemplo, o juiz da alvorada cuida da alvorada. O imperador dá apenas aquela estimulada. No meu caso eu queria uma alvorada com duas bandas de música pra não parar. A banda cansa, e a gente fica andando na rua sem nada, fica parecendo um velório. Então eu resolvi colocar duas bandas. Fui no juiz da alvorada, conversei com ele: "ó, se você tiver condição de colocar outra banda, uma eu coloco, outra você coloca", "então beleza, vamos colocar as duas bandas". Então você articula essas ações pra que as coisas aconteçam bem, né? Essa é a função do imperador.

P: Como é a relação entre o imperador e os festeiros?

E: Olha, nós temos uma relação de autonomia, né? Por exemplo os alferes cuidam dos pousos e dos almoços das folias. Eles vão atrás, eles procuram. Eu não tenho o direito de entrar: "não, essa casa eu não quero, essa eu quero, eu quero que você procure...". Não, eles vão lá e fazem esse trabalho, né? Os mordomos dos mastros, também, que é outra parte da festa. É uma questão de articulação deles. O dia do levantamento dos mastros, como será esse levantamento, né? Quais as solenidades. Quais as atividades. A verdade, como eu já falei, o imperador é o líder, mas ele não comanda a festa sozinho, né? Ele tem todos os cargos, tem a sua autonomia, dentro das suas funções. Por exemplo, o juiz da procissão. Até hoje nós não conversamos nada da procissão ainda. Encontramos um com o outro: "precisamos conversar, precisamos sentar pra conversar". Ele muito ocupado, eu muito ocupado, então acaba que a

gente não conversou ainda. Mas ele tem autonomia. Se ele falar: "ó, a procissão eu quero dar velas azuis". Tudo bem, é a atividade dele. Ele que dê as velas azuis.

P: E a relação do imperador com os foliões?

E: Com os foliões em si é quase nenhum tanta também. Porque os foliões obedecem o líder das folias, e cada líder é o alferes. Abaixo do alferes está o regente, que é o coordenador moral da folia, é o cara que põe ordem na folia. Depois tem o guia, que é o cara que faz as cantorias. Depois tem o contraguia, que responde as cantorias. Aí tem o caixeiro, que é quem marca o que vai acontecer. O caixeiro toca a caixa e os foliões vão acompanhando. E o imperado não tem autonomia nenhuma sobre eles. É uma relação, assim, de proximidade, de amizade. No meu caso, eu sou filho de Niquelândia. Todos ou eu conheço ou todos me conhecem, então isso facilita muito, mas eu não tenho nenhuma função dentro da folia. Onde eu chegar, não sou eu, é o imperador, né? Onde ele chega é muito bem recebido, é reverenciado, tem música especial pra ele, tem tudo, mas é só isso mesmo. A gente não tem tanta autonomia em cima deles.

P: Você acredita que participar da festa é importante pra você? Por quê?

E: É importante pro enriquecimento cultural. Eu tô descobrindo coisas nessa festa, e fiz questão disso. Por exemplo, nós criamos aqui um projeto chamado Divino Visitador. Nós tamo andando desde fevereiro. A ideia inicial eram cinco cidades, né? Nós fomos primeiro em Goiânia, lá no Palácio do Governo. Fizemos uma apresentação, levamos uma folia. Saímos do palácio fomos para a federação de agricultura, que eu participo lá também. Então nós fizemos um almoço lá. No outro sábado, posterior a esse, nós fizemos uma apresentação em Anápolis, na fazenda do seu Vandir Lopes, dono do Expresso São José. A Eneida, esposa dele, fez um evento maravilhoso lá pra gente. Depois fomos à Brasília. Fomos recebidos na casa de um grande amigo nosso, um empresário. Fomos à Goianésia. O Luciano Fiuza fez toda a festa lá pra gente. E a única cidade que tava planejado ir que nós não demos conta de ir, numa sequencia terrível de mortes e doenças que apareceu no nosso caminho. A primeira, o sábado que ia ter a apresentação em Uruaçu, a coordenadora de um dos projetos nossos morre. No segundo sábado, que seria posterior, foi a doença de uma pessoa que ia nos receber em Uruaçu. Depois teve a festa de São José, cujo alferes da folia, que em Uruaçu também era um festeiro de São José, não dava pra ele conciliar as duas coisas. E terceiro, uma doença grave de uma tia minha que impediu a gente de ir. E nós entendemos as mensagens do Espírito Santo e lá não aparecemos. Então pra mim é importante estar resgatando a memória. Nós

estamos com projetos interessantes aí de resgatar nossa memória, o patrimônio cultural e tudo.

P: Como os participantes das festas de tratam durante e depois dos festejos?

E: Depois eu ainda não sei. Durante tá sendo uma maravilha. todos com uma reverência grande, com muita participação, todo mundo desejando participar, se colocando à disposição. Então tenho sido muito bem tratado, acima do que eu merecia. Mas eu colho essas homenagens todas como para o imperador. Não é pra mim pessoalmente. É o imperador. Ano que vem é outro imperador e assim vai.

P: Segundo sua opinião, qual a importância da festa pro povo e pra cidade de Niquelândia?

E: Pra cidade de Niquelândia é nossa identidade. Nossa identidade sendo resgatada. Niquelândia é uma cidade velha. Não é uma cidade histórica, é uma cidade velha. Ela tem idade, mas ela não tem memória. Nós perdemos patrimônios históricos enormes, inclusive parte deles nós vamos tentar resgatar, pelo menos, na lembrança, agora durante a festa. Nós perdemos usos e costumes. nós perdemos uma série de... uma parte da nossa cultura foi pro ralo, né? Nós temos uma cultura eminentemente oral. Não se registrou muitas coisas em Niquelândia. Infelizmente os nossos antepassados não eram dados à leitura, como é em Pirenópolis. Não tinha uma academia niquelandense de letras, por exemplo, pra resgatar esses fatos históricos, né? Aqui ficou muito amarrado à prefeitura. O que a prefeitura conseguiu registrar, se registrou. O que não conseguiu, a história se perdeu. E ela mesmo foi herói uma, a prefeitura, em várias coisas, tem muita coisa que ela ainda conseguiu assegurar, e foi também ré. Ela derrubou patrimônios históricos importantes pra construir outros prédios aí que não tinham nada a ver. Poderia ter sido construída em outra parte. Então a sociedade de Niquelândia é pouco protagonista da sua história. E isso nos faz termos quase a idade de Goiás Velho, quase a mesma idade de Pirenópolis, e não temos a mesma história. E não temos nem condições de explorar isso, né? E nós tamos tentando agora resgatar isso pra tentar explorar o que sobrou, o que deixaram pra a nossa geração.

P: Comparando a festa de hoje com as primeiras vezes que você participou, você percebe que ela está diferente ou acredita que nada mudou?

E: Não, ela mudou sim. As coisas vão mudando. Por exemplo, nós tínhamos aqui o costume da fogueira. Eu inclusive esse ano tentei resgatar a fogueira. Mas a fogueira tem um condão

ambiental aí, né? As pessoas vai destruir, vai derrubar árvore, cortar árvore, colocar fogo, né? Isso hoje não vem muito de encontro com o que a sociedade pensa, né? Os mastros, por exemplo, eram de madeira. Nós substituímos por ferro porque a cada ano tá ficando mais difícil você encontrar essa madeira. Você tinha que buscar numa empresa de reflorestamento. Essa madeira vinha, ficava um ano jogada aí, ela se perdia e no outro ano você tinha que fazer outra madeira. E outra coisa que tá me entusiasmando muito é que a juventude, os jovens de Niquelândia estão participando ativamente. Coisa que na minha juventude, por exemplo, nós passamos por um momento assim, eu por exemplo, era jovem, bem eu ia à festa e, diríamos assim, na linguagem de hoje, meus amigos: "você vai pagar o mico de ir nessa festa, vai pagar o mico de participar desses eventos?". E parece que juventude hoje não tá tendo essa questão. Ela tá buscando. Acho que a própria inabilidade dos nossos antecessores aí, das pessoas que tiveram no comando da festa, de não aceitar a participação de muitos jovens na época. De achar que os jovens não tinham muito o que oferecer, afastava a gente. E hoje a gente busca. Eu por exemplo, quando eu vejo um foliãozinho novo eu dou o maior parabéns pra ele. Digo a ele: "olha, tem que fazer isso mesmo, você tem que participar. Isso é bonito, você tem que resgatar a sua festa".

P: Como você se sente com relação a essas mudanças?

E: Ah, eu me sinto confortável. Eu acho que a cidade de Niquelândia está caminhando pra produzir durante o mês de maio um fator cultural turístico importante com essa festa, e com isso ganhar com isso. Assim, a cidade vai ganhar. Eu sempre cito um exemplo. Eu sou amigo do senador Castro Cunha Lima da Paraíba, cujo pai foi prefeito de Campina Grande. E Campina Grande tinha as festas de São João nas portas das casas, como toda cidade tem. E ele criou lá o evento, que eu inclusive brinco com ele. Ele fala que é o maior São João do mundo. Eu falei: "Não tem noutro lugar do mundo, então tem que ser o maior do mundo mesmo". Mas na verdade o São João de Campina Grande virou uma referência internacional pra Campina Grande. Quem sabe não esteja nascendo aqui?

P: Como é que você teve contato com o senador Castro Cunha Lima?

E: Eu sou parte de um movimento político dos anos setenta que reestruturou o chamado PMDB Jovem. E desse PMDB Jovem surgiu várias amizades. Nós temos várias amizades em vários lugares do Brasil. Daí minha amizade com o governador Marconi, e com outros políticos jovens, que hoje não são jovens, estão na liderança, na crista da onda aí hoje. E foi em função disso, desses encontros nacionais de PMDB Jovem que nós encontramos. Não digo

nem que eu sou amigo pessoal, mas sou conhecido, tenho amizade com vários políticos do Brasil dessa fase histórica, né? Nós temos pessoas no Mato Grosso, amigos nossos, Paraná, né? E por aí vai. Pedro Longo e outros mais. Bom, isso fez com que eu tivesse esse contato, e a minha referência pra o Divino Espírito Santo, né? Talvez nós tenhamos aqui a maior festa do Divino Espírito Santo, uma das maiores festas do futuro aí, sem nenhum favor aí, rivalizando com outras festas de outras partes do Brasil.

P: Você também participa da Congada?

E: Não. Mas eu fiz um compromisso comigo mesmo. A partir desse ano agora, como eu fico dez anos fora do sorteio do Divino Espírito Santo (depois que você é imperador você obrigado a ficar dez anos fora do sorteio). Então eu vou me dedicar a ajudar o resgate das congadas. Eu acho que é outra festa interessantíssima. Eu conheço as congadas de Catalão. Acho elas muito inferior às nossas, inclusive em história, inclusive no aspecto físico mesmo. Lá é duas cor, azul e branco. Aqui é colorido, uma coisa bonito, nossos congos são bonitos, usam penacho, uma série de coisas aqui. Nós temos, assim, como se diz, uma festa bem melhor do que a de Catalão. Então nós temos que resgatar essa festa também.

P: Você acha que a festa do Divino e a Congada tem alguma relação ou você acredita que são festas diferentes pra públicos diferentes?

E: Não, tem a relação. Tradicionalmente, o que eu já li, o Divino Espírito Santo era a festa da elite, tá certo? A elite branca se via representada, porque até o próprio cargo, império, imperador, vem dessa função, de dar ao branco um destaque. E o negro trabalhou lá a Santa Efigênia, São Benedito e outros santos negros, né? E de uma certa forma também lá tem o rei, tem os reisados, tem todo uns cargos que eles se colocaram lá. E eu acho que isso é fruto dessa sociedade dividida, dessa sociedade cingida aí que nós tivemos durante muitos anos aqui no Brasil, apesar de dizer que nós nunca tivemos racismo, nós temos racismo. Tá dentro do brasileiro, né? E essas duas festas são muito representativas disso. Nem o branco participava lá como líder. Se quisesse participar tinha que se pintar de preto pra participar. Às vezes tinha uma promessa, alguma coisa. E nem o preto participava aqui da festa do Divino Espírito Santo na posição de liderança. Participava como fiel católico, e tal. Então tem uma relação, e ela reflete bem o que era a nossa sociedade.

VALDIVINO FERNANDES PIMENTEL

P: Qual é o seu nome e qual sua profissão atualmente?

E: Meu nome é Valdivino Fernandes Pimentel. A minha profissão é pedreiro.

P: O senhor é católico ou possui outra religião?

E: Católico.

P: Há quantos anos participa da festa?

E: Há quarenta e cinco.

P: E o senhor tá com?

E: Hoje eu sou um presidente da congada. Eu tô com cinquenta e quatro.

P: A sua família também participa?

E: Participa. Vem de gerações em gerações. Minha mãe, meus pais, eu comecei com eles. Meu filho foi congo também por uns três anos. Hoje desistiu, mora fora, mas hoje eu tenho minha família quase todas, sobrinhos, cunhados, na congada.

P: O senhor começou a falar que o senhor é presidente da congada. Me fala mais um pouquinho sobre isso.

E: Sobre a presidência? Eu comecei no Congo com meus sete anos de idade e ao decorrer desses setes anos de idade a gente foi aprimorando mais na congada, assim, vendo o que teria errado e tentando mudar um pouquinho do erro. Não dei conta, não consegui, mas durante esses quarenta e cinco anos, foi que nós fomos perdendo... perdi meu chefe, que seria finado Maurício, e Antônio Pedroso, e Luiz Preto foi o segundo chefe que a gente começamos, pode dizer, quase junto. Luiz Preto morreu, antes dele morrer, a gente fizemos uma eleição, nessa eleição eles me escolheram. Eu e o João Santana, pra tomar de conta da congada. Ele tá um pouco com problema de ideia, sei lá, de mente, que às vezes ele começava a fazer uma coisa, fazia errado, aí entregaram pra mim e João Santana. João Santana, como ele, é o que cê acabou de me cobrar, é analfabeto, num assina, ele falou: "Valdivino, eu vou, se você tiver na frente eu vou com você, nós vamos juntos. Nós vamos, né, tocar a congada e num acabar".

P: Então você e o João Santana são os líderes da congada?

E: Somos os líderes hoje.

P: E qual é a sua atuação como músico na festa da congada? Toca algum instrumento, canta, como que é?

E: Olha, dos instrumentos da congada, eu comecei com o reco-reco, que chama-se ganzá. Comecei lá no início da fila, no rabinho da fila. Hoje eu toco, deles... comecei do ganzá e hoje eu toco a viola, toco o tamborim, os instrumento que o Congo tem, a cuíca... todos eles são meus instrumentos. Eu toco todos eles. Mas o essencial hoje é o tamborim e a viola, porque na frente os instrumentos são tocados são o tamborim e a viola.

P: E a parte cantada, o senhor faz também?

E: A parte cantada eu canto. Eu sempre, onde eu tô tem que ter a primeira voz, né? Porque o João Santana é muito bom de voz, mas ele sempre canta de segunda. Então eu faço a primeira.

P: Primeira é a mais aguda?

E: Isso.

P: O senhor atua como professor de música ou músico na cidade, além da congada?

E: Eu já, pra não dizer que eu não tenho uma atuação de músico, como caipira, como se diz, caipira nato da cidade de Niquelândia, a gente tem um CD gravado, eu mais meu cunhado, de música sertaneja. Eu sou apaixonado por música sertaneja, mas isso aí já ficou no passado. Hoje ele não tá afim, eu também num... a idade chegou.

P: O senhor acha que essa paixão por música sertaneja é comum também em outras pessoas que fazem parte dos congos?

E: Não, não. Não vou dizer que seria, porque cada um tem um jeito de ser. Mas o congo já se diz um sertanejo. Então eu acredito que todos os congos que hoje atuam na congada, eles faz parte do sertanejo mesmo nato.

P: O senhor tem alguma formação em música, por uma escola de música, um conservatório...?

E: Não, não, não. Eu, a minha paixão por música veio do meu pai. Eu, quando eu tinha meus seis anos de idade, meu maior sonho era andar com meu pai e ele me mostrar que eu gostava de cantar. Sempre eu cantei mais ele. Cheguei meus nove anos, um garotinho pequeno, e ele

cantava, inté tinha vez que ele colocava a mão na minha cabeça pra nós cantar junto. Chegou comprar um violão pra mim, mas, como a gente não tinha um professor lá na fazenda onde a gente foi nascido, não tinha como a gente aprender tocar. Como é que cê vai aprender fazer pelo menos uma nota sem um professor? Mas foi aí que eu fui me destacando, aprendendo, e conseguia chegar onde eu... Eu gostei da música. Hoje eu faço umas poucas composições no violão e gosto do sertanejo.

P: Esse seu interesse por música veio antes da congada ou depois?

E: Muito antes, antes da congada.

P: Você começou com sete anos na congada. Com quantos anos você começou a se interessar por música?

E: Ó, acabei de te falar. Eu com meus seis anos já eu cantava mais meu pai, com ele. Então minha paixão por sertanejo veio dele. Tem umas músicas sertanejas antigas, que eles cantava e eu cantava mais eles. Então eu não sei nem o título delas, eu não sei da onde nasceu, quem é o cantor. Mas isso veio do meu pai.

P: Na sua opinião, qual é a importância do músico pra existência da festa?

E: Olha, na minha opinião, o músico, pra existência da festa, é porque a festa tem que ter o músico. O Congo, sem cantar, ele não é um Congo. Eu acho que ele tem que cantar, tem que tocar... Primeira coisa é fazer igual eu fiz, ouvir lá do finalzinho da fila, onde eu comecei, ser curiosos, que nessa época tinha que ser curioso, que não poderia eu ir cortar uma fila e ouvir o quê que meu mestre tava falando, não. Cê tinha que ouvir lá de trás, e foi de lá que eu aprendi, foi da onde hoje eu tô na frente, assim, como nós acabamos de falar, como líder, por curiosidade. Então eu acredito que todos os Congo tem que ser músico. Ele tem que ter um tom de voz, um tom de aprender, porque não adianta eu tocar um reco-reco, tocar uma viola, tocar um violão ou um tamborim sem eu cantar.

P: Que é uma diferença da folia do Divino. Lá só alguns precisam cantar...

E: E a folia do Divino? A folia do Divino existe quatro pessoas que são os músicos da folia do Divino. Guia, contraguia, ajudantes e pronto. Então, esses quatro cantando, os outro vão pra encher mesa, pra fazer... agrupar. Mas quem canta são os quatro.

P: Você e os congos, o grupo dos congos, que toca na festa, nas casas dos festeiros, vocês preferem tocar músicas mais tradicionais, mais antigas, ou músicas mais novas, mais recentes? Como é que vocês fazem a escolha das músicas?

E: O Congo não tem música nova. É porque, hoje, toda a história do músico é fazer uma letra numa música nova, no caso seria. Mas no Congo não. O Congo, ele tem que cantar aquilo que ele... No meu caso, eu aprendi. Nós nunca fizemos uma letra. Não tem condições de fazer, assim, condições tem, né? Eu posso fazer uma letra, mas aí eu mudaria a origem do Congo. Saía do tom da festa. Nós aprendemos, ouvimos, aprendemos e nós continua cantando as mesmas... num tem uma letra pra falar: "essa letra do Congo é nova". Não. Todas elas são antigas, são do... vem da descendência do Congo e nós continua cantando ela.

P: Quais músicas ou estilos de música você acredita que são os preferidos das pessoas que tão participando da festa?

E: Hoje tem... eu, pra mim, como sou um Congo da idade que a gente já comentamos, tem o "Iemanjá", que é uma música muito bonita. Tem o "Viva Efigênia", que é também muito bonita. E "Sol e a Lua", também. São umas letras que, eu sempre gosto de iniciar elas cantando. Então pra mim seria...

P: Hoje, conversando com o Deusinho, ele falou de samba, falou de tem música de louvor, tem o samba, "Kazumba"... São estilos diferentes? O senhor pode me falar um pouquinho sobre essas diferenças?

E: A música de louvor seria... nós chegamos na casa numa festeira, então nós vamos cantar pra festeira. Nós tem que louvar essa festeira. Aí seria "Senhora Princesa", o homem... no caso seria um homem... o masculino seria "Dandi, Dandirê", né? Esse aí já mudo um pouco. Então o louvor seria isso: a "Senhora Princesa", Dandi, Dandirê, "Rainha Dando Coroa" também, pra uma feminina. E o "Dandi, Dandirê" seria pra um homem.

P: E os sambas?

E: Os sambas também seria pra... Não, o samba nós num tem, assim, inté pode ser feminino, masculino, num tem...

P: Mas aí qual é a diferença dos sambas pras músicas de louvor?

E: Não, num tem diferença. Porque são elas que nós cantamos lá... acabei de te passar pra você. Nós não tem, dizer assim, uma letra que nós fizemos. "Vamos fazer uma letra, diferenciada". Não são elas... os sambas como as músicas de louvor...

P: O senhor acha que tem música mais de louvor e outras mais de diversão, alguma coisa assim?

E: Dependendo do festeiro, os festeiro... depende deles. Tem um festeiro que talvez goste que ocê chegue, começa a cantar e fala assim: "ó, eu quero uma música fulana", no caso. A princesa, seria a princesa, no caso. A princesa ela quer dizer assim: "eu quero "Quem Festeja os Anjos". Então essa "Festa dos Anjos", quase todas as casas que a gente chega pra cantar, sem cantar isso aí é difícil nós sair. Aí vem o "Fogo na Cana", que é uma música corrida, é um coreto bem corrido. Vem "O Samba é do Homem", igual, acho que Deusinho te adiantou, então também é um coreto bem corrido. Vem o "Mixirim"... Também tudo é...

P: Você acredita que participar da festa é importante pra você?

E: Felipe, pra mim, a participação nessa festa foi uma grande importância, e seria até hoje, e eu acredito que vai ser importante até o dia que Deus vim me levar. Por quê? Eu, com meus três anos de idade, eu me ingeri uma bebida, que essa bebida não seria pra ninguém beber. Chama-se querosene. Na época não existia médico em Niquelândia. Um médico, ele se chamava-se Dr. Lázaro, que era um farmacêutico, não sei se cê já ouviu falar. E aí a gente deslocou da roça pra aqui pra Niquelândia, chegou aqui, ele falou pra minha mãe, falou: "ó, não esse aqui não tem vida". Aí minha mãe me entregou pra Santa Efigênia. Falou: "olha, se Santa Efigênia der vida pra meu filho, ele vai ser Congo enquanto vida Deus der ele". Então a importância, pra mim, é isso aí. Eu esteja aonde eu estiver, eu deixo de ficar numa firma. Deixo de ficar. Tem vez que uma firma me chama pra ficar, ou talvez eu levo um currículo pra uma firma, mas aí eu volto lá atrás e penso: "no dia, eles não vão me liberar". E eu tenho esse compromisso. Então, pra mim, é uma grande importância. Eu, além de agradecer à Deus, né? Como pai. E eu agradeço muito a intercessão de Santa Efigênia por isso. Várias coisas já vem acontecendo, já aconteceram na minha vida, e eu tô aí, livre e fazendo o meu compromisso, que é com Santa Efigênia.

P: Na sua opinião, qual é a importância da festa da congada pro povo e pra cidade de Niquelândia? Por quê?

E: Olha, pra começo é a cultura. A cultura raiz em Niquelândia hoje chama-se Santa Efigênia. Existe a folia do Divino Espírito Sando, existe. Mas antes veio Santa Efigênia. Significa como a festa de Muquém, Nossa Senhora D'Abadia. Então seria as duas tradições mais antigas que existe de Niquelândia, pelo meu conhecimento, Santa Efigênia e Nossa Senhora D'Abadia. O Espírito Santo é o nosso, assim, nós não vamos dizer nosso pai, mas essa folia já veio depois de Santa Efigênia. Porque, por mais de, vamos dizer, três séculos que existe a congada e existe Santa Efigênia. Então eu acho que a cultura, hoje, a cultura viva de Niquelândia chama-se a congada.

P: Tem algum outro aspecto que você considera além da cultura?

E: Fé. Primeira coisa é fé. Porque a cultura é cultura. Vamos dizer assim, a festa cultural, vamos fazer uma catira, vamos... então, é uma cultura. Mas a congada significa fé

P: Comparando a festa hoje com as primeiras que o senhor participou, você percebe que ela tá diferente ou o senhor acredita que nada mudou? Por quê?

E: Houve muita mudança, Felipe, porque na época que a gente, eu mesmo, comecei, nós seria vinte e cinco congos. Eu poderia dizer assim: "o ano que vem eu tenho uma promessa pra pagar". A promessa. Só entrava promesseiro. Num é eu chegar e falar assim: "eu quero ser um congo e vou participar da festa". "Por que que você vai entrar na festa?". "Não, fulano é promesseiro". "Eu tenho a promessa de dançar esse ano. O ano que vem eu vou começar. Eu vou pagar minha promessa. Esse ano eu não posso, porque vem outro pra pagar minha promessa". E existia, eu não sei se era preconceito, porque, eu ontem mesmo estive na casa de um padrinho meu, chama Antonio Sergipano, conversando com um velho antigo dessa congada, ele falou pra mim assim: "ô Valdivino, por que que na época de finado Noé, que era um líder antigo do congo, o congo era tudo preto, tudo negro, não tinha congo branco?". Aí o quê que eu respondi pra ele? Falei: "olha, é porque eu acho que era só o preto que tinha fé de Santa Efigênia". Por Santa Efigênia ser uma negra, então eu acho que o preto confiava no negro. E outra coisa, os líder não aceitava o branco. Branco era Divino Espírito Santo. É. E o preto de Santa Efigênia. E eu: "não, eu não posso pagar por um erro seu, que é branco, eu sou preto, eu vou pagar?". Não, você que é o devedor, você vai pagar. Então a diferença de quando eu comecei pra hoje é essa. Você tem a sua promessa como promesseiro. "Você é promesseiro?". "Sou". "Divino, eu fiz uma promessa de Santa Efigênia". "Cê é branco?". "É". "Então cê vai pagar sua promessa. Eu não posso pagar sua promessa pra você, e nem vou ficar responsável à ela. É você que vai pagar". Então por isso, hoje, na época que eu comecei num

existia mulher no congo. Era só macho, homem, e tudo negro. Hoje não. Hoje tem galêgo, tem froioió, tem mulher, tem tudo. Então a diferença foi eu. Não quis mudar nada, mas o que, acabei de referir, num posso pagar por um crime que eu não cometi.

P: Então como é que o senhor se sente com relação a essas mudanças?

E: Uai, eu num vou dizer que eu sinto vitorioso, porque num foi eu que quis fazer isso, mas hoje alguém chega em mim, chega no João Santana e fala: "vocês estão de parabéns, por, além de continuar com essa cultura viva, e tá tocando a festa pra não deixar morrer a origem". E eu me sinto... pra mim é vitória. Eu num vou dizer que num sou um vitorioso. Sou. Tem falha? Tem. tem algum erro? Tem. Mas eu tento fazer o melhor. Mudar eu não posso, mas tento fazer o melhor pra ver se o amanhã, o que chegar, aprender comigo, não vim fazer o erro que eu talvez já fiz no passado. E não vim fazer o erro que eu aprendi errando com os outro também.

P: Na sua opinião, como é que tá a participação de crianças e jovens na festa?

E: Tá ótima. Pra mim tá ótima, porque cada dias que passa a congada, cada ano que passa, tô vendo entrar mais criança, mais jovem. Eu, voltando lá atrás, no passado, eu tinha uns mestre, que eles era contra mim de tudo, porque disse que as criança fazia atrapalhar. E eu sempre batendo na tecla, dizendo pra eles: "olha Luiz, as criança de hoje são o congo do futuro. Nós vamos acabar, nós vamos indo pro final, e eles tão se renascendo pra o futuro". "Ah, mas a meninada vai acabar ela". "Moço, num é assim". Então, se eu não tivesse começado como criança, eu num sabia... talvez o congo hoje não existiria, porque... Aí morreu os velho, eu num aprendi, João Santana num aprendeu... Aonde tava a congada hoje? Teria acabado. Então por isso, pra mim, seria suma importância os jovem e criança hoje no congo, que eles seria o congo de amanhã.

P: Você também participa da festa do Divino?

E: Participo.

P: Você acha que a festa do Divino e a congada tem alguma relação, ou você acha que são festas diferentes, pra pessoas diferentes?

E: Não, não. No meu ponto de vista, no meu pensar, seria... a diferença que existe é sobre música. Música. Que a festa do Divino cê pode fazer um verso hoje. Cê chega, no caso, eu não sou um guia, mas me falaram já desde o ano passado: "não, você é um guia, você vai...

você é um guia do Divino Espírito Santo". Tá, se o Divino Espírito Santo me iluminar como guia, hoje. Então às vezes teria essa coisa. Eu chegando aqui nessa porta, eu tenho que fazer um verso dependendo do que eu vejo ali na frente. Se tiver um arco bem enfeitado, eu tenho que cantar nessa arco, se tiver entre ele uma tábua com vários santos, eu tenho que cantar esses santo. Essas são os verso tirado da minha mente. Num é igual o Congo, que o Congo é uma música só. Nós num fizemos uma música diferente, do Congo. Agora, a festa do Divino, a diferença é essa. Você tem que improvisar o verso. Se você é um guia, um contraguia, vamos dizer o guia. O guia tem que ter a mente pra ele improvisar um verso. Se eu chego aqui pra cantar, vou pedir uma esmola pra esse menino, seja ele uma esmolação, então eu vou cantar pedindo a esmola pra um homem. Se for pra uma menina, uma moça, pra essa moça, aí já vem a diferença de verso. Cê tem que tirar da mente mesmo. Então a diferença do Congo com o Espírito Santo é só isso. Mas todos seguindo a mesma linha, como diz, são coisas de Deus. Diferença é só essa.

P: E características, coisas mais gerais? Pessoas que frequentam a festa, são as mesmas, cê acha?

E: Não, não. Muda, muda muito. Por quê? A tradição é aquela que...é igual minha mãe aqui. Essa minha mãe chegou um dia em mim e falou pra mim e minha irmã. Falou: "olha, eu tenho duas coisas a pedir pra vocês. Primeiro, ocê é Congo até Deus te der vida. Segundo, se eu tiver no caixão aqui e o Espírito Santo bater nessa porta, receba o Espírito Santo". Então são coisas que, não vamos dizer assim, tem diferença? Tem. Tem tradição? Tem. Todo ano aqui, aí, aquilo ali já é de um altar. Vai ficar aí pra o altar de todos os santos, vamos dizer assim. É os três reis, é o Espírito Santo, é todos os santos. Vamos falar, saiu uma folia, não fica sem vir aqui na casa de dona Cristina. Não passa sem dois, três pousos por ano. Então são as tradições que num acaba. E enquanto ela tiver vida, foi o que ela pediu. Falei: "enquanto eu tiver vida eu tô aqui. Se eu faltar amanhã, eu num quero que vocês deixa acabar isso não. Continua fazendo".

P: Última pergunta: se o senhor participa das duas festas, folia do Divino e congada, qual que o senhor prefere?

E: A minha preferência é o Congo. Porque, é aquilo que eu acabei de te explicar, eu como um Congo, eu sou filho de Santa Efigênia, vou ser sincero. Minha mãe é essa aqui, dona Cristina, mas eu, pelo que ela fez pra mim, eu sou um filho de Santa Efigênia. Então, enquanto... agora

o Espírito Santo, esse nos deu o jeito de viver. Sem o Espírito Santo nós não viveria. Mas hoje eu tenho, assim, como relíquia mesmo, é a congada de Santa Efigênia.

Anexo 4

DVD – filmagens do pesquisador⁴¹

- **Anexo 4 A => DVD**

⁴¹ Recomenda-se que o DVD seja reproduzido no computador.