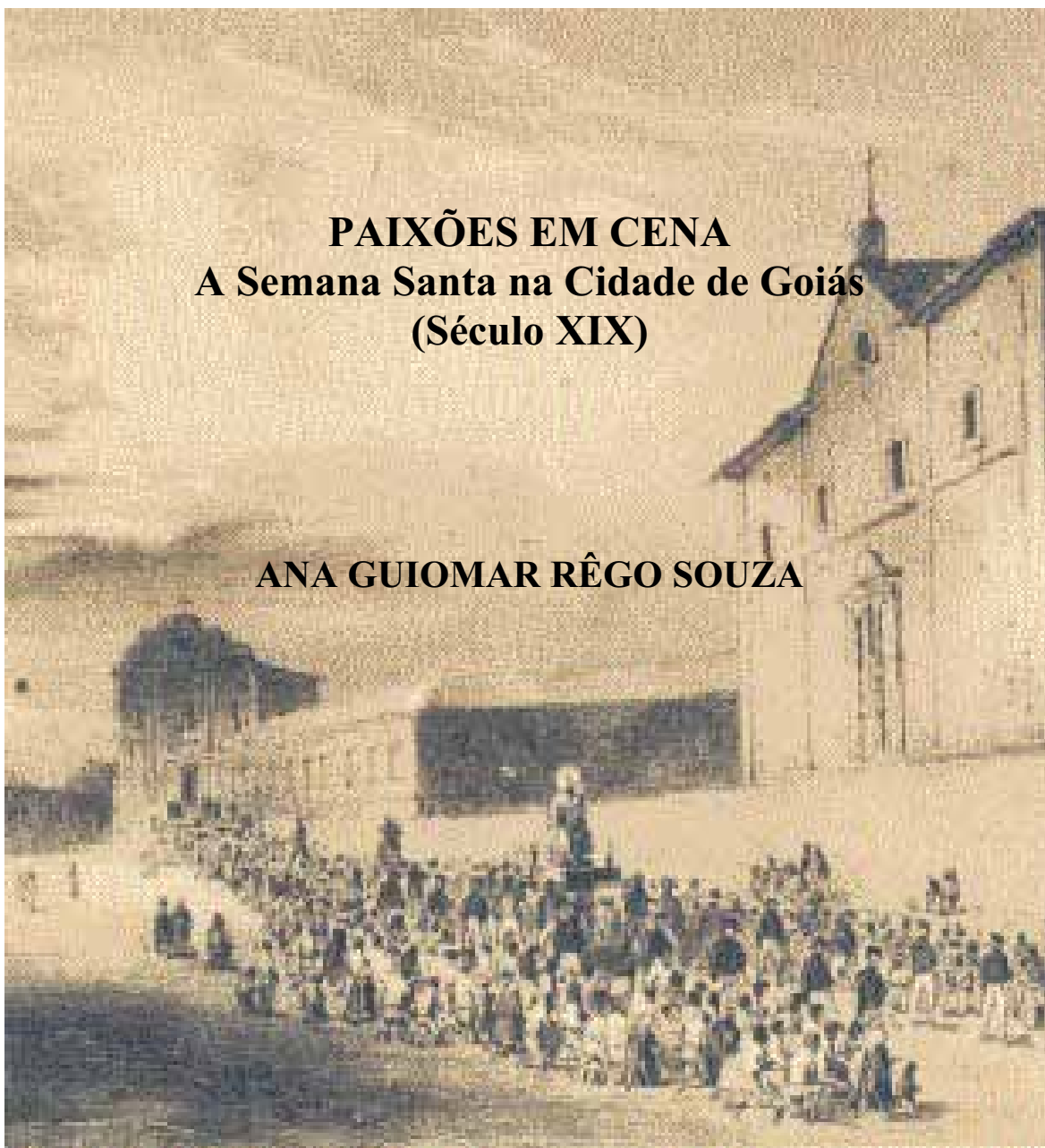


**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO**

**PAIXÕES EM CENA
A Semana Santa na Cidade de Goiás
(Século XIX)**

ANA GUIOMAR RÊGO SOUZA



**Brasília
2007**

ANA GUIOMAR RÊGO SOUZA

PAIXÕES EM CENA
A Semana Santa na Cidade de Goiás
(Século XIX)

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em
História da Universidade de Brasília para a
obtenção do título de Doutora em História.
Área de concentração: História Cultural.
Orientador: Prof. Dr. Jaime de Almeida

Brasília
2007

ANA GUIOMAR RÊGO SOUZA

PAIXÕES EM CENA
A Semana Santa na Cidade de Goiás
(Século XIX)

Tese defendida no Curso de Doutorado em História do Departamento de História da Universidade de Brasília, para obtenção do título de Doutora em História, aprovada em 31 de agosto de 2007 pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Jaime de Almeida - UnB
Presidente da Banca

Profa. Dra. Glacy Antunes de Oliveira - UFG

Profa. Dra. Mércia de Vasconcelos Pinto - UnB

Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito - UnB

Profa. Dra. Maria Therezinha Ferraz Negrão de Mello - UnB

Souza, Ana Guiomar Rêgo.

Paixões em Cena: A Semana Santa na Cidade de Goiás (Século XIX) / Ana Guiomar Rêgo Souza. Brasília, UnB / Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, 2007.

420 f.: il;

Orientador: Jaime de Almeida

Tese (doutorado) – Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, 2007.

1. Cidade de Goiás. 2. Semana Santa. 3. História Cultural. 4. Festa-Espetáculo. 5. Representações.
- I. Almeida, Jaime de. II. Universidade de Brasília / Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História. III. Título

*A meu pai José de Barros, in memoriam,
cujo legado de amor, sabedoria e honra me
sustenta e guarda.*

*A Raimunda, que embala meus sonhos e
lutas. Mãe amada! Amiga.*

*À Lucinha e Hélio, porto seguro e apoio em
todas as horas.*

Agradecimentos

A Deus.

Alfa e Omega de toda criação.

Ao meu orientador Professor Jaime de Almeida, por sua confiança, pelo carinhoso incentivo e por sua competência em apontar com firmeza, mas também com delicadeza, as correções e encaminhamentos necessários ao trabalho de elucidação e construção da tese.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, em especial aos meus professores, que sempre incentivaram a aproximação música e história, mencionando aqui como figura emblemática a Professora Thereza Negrão. À Universidade Federal de Goiás pela licença para qualificação.

À Professora Glacy Antunes de Oliveira, que abriu meus caminhos para a abordagem interdisciplinar, não só entre diferentes linguagens artísticas, mas também estimulando o trânsito entre música, cultura e sociedade.

A Magda, presença constante nessa caminhada, cuja amizade, apoio, conversas e trocas, contribuíram decisivamente para a realização desta tese. A Irene, amiga de sempre, que disponibilizou obras raras da Biblioteca Central da Universidade Católica de Goiás e me introduziu no Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central, cujo acervo é inestimável para a história de Goiás. Ao Marshal Gaioso por compartilhar comigo manuscritos do Moteto dos Passos localizados no Acervo Balthazar de Freitas da cidade de Jaraguá e à Ivana de Castro Carneiro e Gyovana de Castro Carneiro, depositárias do referido acervo. Ao Paulo Guicheney, que me acompanhou no processo de construção das “paisagens sonoras da Paixão Vilaboense” que integram este trabalho. A Denise, mais do que amiga, irmã, que foi incansável no processo de gravação dos sons da Semana Santa vilaboense. Aos meus sobrinhos Fabrício, Leonardo e Neto, os quais, cada um a sua maneira, deram a sua parcela de contribuição para a realização deste trabalho.

À Professora Belkiss S. Carneiro de Mendonça, in memoriam, que sem reservas abriu seu acervo particular à minha pesquisa. À Professora Maria Augusta Calado que gentilmente me concedeu entrevistas, a partir das quais abriu-se alguns caminhos percorri no capítulo referente à música da Semana Santa vilaboense.

À Cidade de Goiás, onde me senti acolhida, nomeando, em especial: Sebastião Curado que me recebeu várias vezes para entrevista, além de ceder partituras raras do Acervo Coral Solo da Cidade de Goiás; Elder Camargo de Passos que em longa entrevista a mim concedida, prestou valiosos esclarecimentos sobre a Semana Santa vilaboense; Fátima Cançado que facilitou em muito a pesquisa no acervo da Fundação Frei Dorvi da Cidade de Goiás.

*Caminhante,
não faço o caminho
por onde caminho,
mas o caminho me faz
o seu caminho.*

Carlos Rodrigues Brandão

RESUMO

A Semana Santa vilaboense do século XIX é abordada neste trabalho como prática discursiva articuladora de diferentes campos de produção simbólica, caracterizada por uma retórica teatral e dionisíaca que remete à configuração barroca das festas-espetáculos, se consubstanciando em representação de projetos políticos e sócio-culturais. Entende-se, por conseguinte, que diversas dimensões da sociedade vilaboense nos oitocentos aparecem condensadas nas celebrações do Mistério Pascal: o poder em sua vertente política e religiosa; o tecido social representado por aqueles que participam nos papéis de promotores, atores e público; a dimensão estética representada pelas diferentes linguagens artísticas articuladas no drama da Paixão. Central a essa proposição a noção de representação e teatralização das relações sociais. Em outras palavras, defende-se que além da Paixão de Cristo, o que se encena nas ruas da cidade são também as múltiplas paixões humanas dadas a ver na coreografia processional. Busca-se, portanto, identificar e elucidar as linhas de força que atualizaram a Semana Santa da Cidade de Goiás no século XIX. Nesse sentido, são abordadas questões ligadas aos conflitos entre catolicismo devocional e eclesiástico e às tensões entre tradição e mudança; à validação de poderes e privilégios e aos anseios por reconhecimento social representados pelas lutas simbólicas travadas entre diferentes grupos no espaço hierarquizado das procissões. Analisa igualmente o aparato cênico, visual e musical que caracteriza a Semana Santa como festa-espetáculo de perfil barroco a partir da articulação texto e contexto. Aparato considerado não como simples elemento decorativo, mas enquanto componente inerente à construção do tempo festivo e à retórica da sedução.

Palavras Chaves: Cidade de Goiás. 2. Semana Santa. 3. História Cultural. 4. Festa-Espectáculo. 5. Representações.

ABSTRACT

Vila Boa's 19th century Holy Week is herein approached as articulating discursive practice from different fields of symbolic production, marked by dionysiac and theatrical rhetoric which reminds of the visual feast's baroque configuration, settling the question as representation of political, cultural and social projects. It is therefore understood that the distinct dimensions of Vila Boa's society in the eighteenth century are revealed embedded in the celebrations of the Paschal Mystery: power in its political and religious branches, the social tissue portrayed by those who play the parts of prosecutors, actors and audience; the aesthetic dimension depicted by the various artistic languages articulated with the drama of the Passion. Pivotal to this proposition is the notion of depiction and theatricalization of the social relations. Put differently, it is championed that in addition to the Passion of Christ, what is played on the streets is also the representation of the multiple human passions, made visible by means of the processional choreography. It is therefore sought to identify and clarify the forces that updated Goiás town's Holy Week in the 19th century. Along these lines, questions related to the conflicts between devotional and ecclesiastical Catholicism and the tension between tradition and change are approached; the validation of powers and privileges and the wish for social acknowledgement represented by the symbolic disputes fought between the different groups within the hierarchized space of the processions. The scenic, visual and musical apparatus which distinguish the Holy Week as a baroque visual feast is analyzed as well, from the standpoint of the text-context articulation. The aforementioned apparatus is taken not as mere decorative element, but rather as inherent to the makeup of the festal time and to the rhetoric of seduction.

Keys Words: Goiás City. 2. Holy Week. 3. Cultural History. 4. Feast and Spectacle. Representations.

SUMÁRIO

RESUMO	7
ABSTRACT	8
PRÓLOGO	11
ABERTURA. E quando se abrem as cortinas...	24
<i>Discurso em Pauta.</i>	
<i>Dramatizações do Poder: a teatralidade como matriz interpretativa.</i>	
<i>Qualquer Festa é Festa.</i>	
<i>Reverberações de Dionísio.</i>	
<i>Ethos Barroco.</i>	
<i>A Paixão Vilaboense como Representação.</i>	
<i>O Espetáculo da Paixão: universos cruzados.</i>	
PARTE 1. E POR FALAR EM PAIXÕES...	71
1.1. Caminhos da Paixão.	80
1.2. Liturgias Cruzadas: heterogeneidade e hibridismo.	88
1.2.1. A Semana Santa na Atualidade: configurações, encontros e percepções	99
<i>Os Passos e as Dores.</i>	
<i>O Pulsar Dionisiaco na Procissão do Fogaréu.</i>	
<i>Sombras e Luz.</i>	
Coda: Sobreviver é preciso.	115
INTERMEZZO I. Festando na “Pátria Formosa do Índio Goyá”	120
<i>De Festa em Festa</i>	
<i>Continuando a Festar</i>	
<i>Continuidades e Transformações</i>	
PARTE 2. EM CENA E POR TRÁS DA CENA.	173
2.1. Cenário da Festa: a Cidade, o Barroco e a Paixão.	177
2.1.1. A Imaginária da Paixão Vilaboense.	195

2.2. Atualização da Paixão Vilaboense no Século XIX.	204
2.2.1. Devoção e Fé	205
2.2.2. Leigos e Clero: tensões e negociações	218
2.2.3. Poderes em Cena	233
Codeta	244
INTERMEZZO II. A Paisagem Sonora da Cidade de Goiás	246
(Séc. XIX)	
<i>A “Força Tribal”</i>	
<i>Nas Pedras do Caminho</i>	
<i>Música Aquática e Outros Sons Mais</i>	
<i>E Por Falar em Sinos</i>	
<i>Uma Outra História</i>	
PARTE 3. ENTRE SONS, SILÊNCIO E MÚSICA:	275
A Paisagem Sonora da Paixão Vilaboense (Séc. XIX)	
3.1. Transitando entre o Sagrado e o Profano	282
3.1.1. Música e Liturgia na Semana Santa Vilaboense do Século XIX	286
3.1.2. Falando de Gêneros e Estilos na Paixão Vilaboense Oitocentista	294
3.2. O Passionário Vilaboense	305
3.2.1. Tendência Romana Contra-Reformista: tempos múltiplos e campos cruzados	307
3.2.2. Tendência Protobarroca: discutindo a questão autor/autoria	313
3.2.3. Uma Tendência Pré-Clássica?	329
3.2.4. A Estética Operística: teatralidade acentuada	331
3.2.5. Música Pastoral Litúrgico: dilemas entre o altar e o coro	335
Coda: Transitando entre a casa e a rua	339
EPÍLOGO: E quando as cortinas se fecham...	344
FONTES E REFERÊNCIAS	351
ANEXO 1: Fotográfico	370
ANEXO 2: Partituras	396
ANEXO 3: Documento Sonoro (CD)	420

PRÓLOGO

Corre o ano de 1726 quando Bartolomeu Bueno da Silva Filho – o segundo Anhanguera – chega ao sertão dos Goyases, e, bem próximo às nascentes do Rio Vermelho funda o arraial de Sant’Anna. Movido a ouro, o povoado cresce em importância, e, ascendendo à vila, toma o nome de Vila Boa de Goyaz (1736) em uma dupla homenagem ao desbravador e ao gentio Goyá. Em 1818 consegue foros de cidade passando a chamar-se Cidade de Goiás. Usufrui dos privilégios de capital até 1937 quando perde suas prerrogativas seculares para Goiânia. No entanto, com perdão do trocadilho, vão-se os anéis, mas ficam os saberes: um passado colonial rotulado pelos arautos do progresso como “coisa velha”, desbotada frente ao “néon” que seduzia a jovem Goiânia. Um passado, não obstante, que é assumido por uma elite intelectual e vem a se tornar emblemático para o discurso de preservação da “cidade degradada”.¹ Na verdade, uma forma de resistência que acabou por trazer à luz um dos conjuntos urbanos mais representativos da época colonial no Brasil: edifícios públicos, igrejas, objetos, músicas, festas etc. que, transformados em capital simbólico, realizaram a “magia” de transformar a “cidade velha” em *Patrimônio da Humanidade*.

Mas, o que isso significa? Museu vivo? Cidade idealizada, congelada no tempo para encanto do turista? Para muitos que a visitam talvez sim; já para os habitantes, a noção de patrimônio reveste-se em geral de um sentimento de pertencimento ao lugar. Uma cidade vivida, povoando o imaginário com sons, cheiros, gestos, imagens. Fragmentos de memórias que permitem ao vilaboense se ver e se reconhecer como tal: o Rio Vermelho lambendo os porões do casario, as casas irmanadas parede-meia, porta aberta convidando o vizinho que passa; os doces e alfenins ou mesmo os becos de hoje e de ontem, ditos por Cora,² *mal afamados, mal assombrados (...)*. Paisagem marcada pelos sinais dos que ali viveram e dos que agora vivem ali. *Tempos empilhados*,³ que se desdobram nas histórias contadas pela gente da velha cidade.

No entanto, para alguém que não nasceu ou viveu na Cidade de Goiás, outro conjunto de imagens se destaca como expressão da identidade vilaboense, talvez por se

¹ Gomide, Cristina Helou. *Cidade de Goiás: da idéia de preservação à valorização do patrimônio – a construção da imagem de cidade histórica (1930-1978)*. In Chaul, Nasr Fayad; Silva, Luís Sérgio Duarte da (orgs). *As cidades dos sonhos: desenvolvimento urbano em Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, 2004, p. 130/131.

² Cora Coralina. *Cântico da Volta*. In *Villa Boa de Goyaz*. São Paulo: Global, 2001, p. 109.

³ Certeau, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. 1. *Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 189.

tratar de representações exteriorizadas pela mídia, incentivadas pelos agentes civis da cidade e do Estado; talvez porque consigam condensar, num tempo e espaço mítico, faces múltiplas daquele mosaico urbano: a procissão dos farricocos desenhando em fogo o traçado irregular das ruas, a Verônica plangendo sob a lua cheia do sertão a “dor maior do mundo”, o Senhor dos Passos figurado nas paredes do casario tal qual um teatro de sombras, a matraca fazendo ecoar sua batida lúgubre nas pedras centenárias do calçamento etc. Imagens de uma Semana Santa introduzida no século XVIII e que chegam com vigor aos dias de hoje, lançando-nos para lugares de outrora e dimensões do ser onde a fé ainda se fazia infante. Imagens que no diálogo com minhas vivências - representações construídas em espaços urbanos desenhados pela utopia do progresso - não me deixam esquecer de quem sou: o “outro”, que ao ser interpelado pela força expressiva das procissões, é cativado por suas qualidades estéticas, por suas possibilidades enquanto objeto de estudo, mas também por sentimentos de devoção que não sabia ainda os ter.

Experiências aparentemente desencontradas buscando compreensão, instigando-me a investigar a Semana Santa vilaboense como fenômeno instituído e instituinte; modo privilegiado de expressão da trama social; lugar de memória e utopia operando, no dizer de Jaime de Almeida, *como foco (disciplinado ou não) de consciência histórica*.⁴ Abordagem que suscitou interrogações distantes, possivelmente, das preocupações daqueles que se habituaram a viver com solenidade e pompa as celebrações do Mistério Pascal, a saber: por que a Cidade de Goiás, dentre outras tantas festividades, privilegia as celebrações da Semana Santa como a festa mais importante de seu calendário festivo? O que ela nos revela? Quais as condições que vêm atualizando a Semana Santa na Cidade de Goiás? O que permanece, desaparece, é introduzido ou se transforma?

Perguntas que somadas à leitura de relatos de viajantes e memorialistas, à apreciação da produção artística e ao contato inicial com estudos sobre as manifestações festivas, possibilitaram definir a Semana Santa vilaboense - em uma primeira objetivação - como *fato social total: um fato privilegiado*, para usar os termos de Marcel Mauss, *no qual exprime-se ao mesmo tempo, e de uma só vez, todas as espécies de instituições (...), sem contar os fenômenos estéticos a que estes factos vão dar e os fenômenos morfológicos que manifestam estas instituições*.⁵

⁴ Almeida, Jaime de. *Festas e História na América*. In Vainfas, Ronaldo (org.). *América: em tempo de conquista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992, p. 147.

⁵ Em seu primeiro estudo sistemático sobre a religião, Mauss escolheu como método partir de um *fato típico crucial*, no caso, o sacrifício. Procedimento que encontra maior consubstanciação em seu ensaio sobre o fenômeno social da troca de presentes nas sociedades arcaicas - o *Essai sur le don, forme et raison de l'*

Dimensões diversas da sociedade aparecem, pois, condensadas nas celebrações do Mistério Pascal na Cidade de Goiás: o poder em sua vertente religiosa, política e econômica; o tecido social representado por aqueles que participam nos papéis de promotores, atores e público; a dimensão estética representada pelas diferentes linguagens artísticas articuladas no drama cristológico. Uma *poiesis* que, despertando memórias, inspirando a fala do vilaboense em re-significações múltiplas, inventa um senso de lugar e pertencimento. Geografia imaginária onde as pessoas deitam as suas raízes e para onde sempre se pode voltar, mesmo que seja via imagens emergidas da memória, como bem expressa a escritora goiana Augusta Faro:

*Sempre a Semana Santa transcorre em período de lua cheia. Num instante, o rio refletia a fâsca de chamas, a lua antológica e mansa nascendo da barrigada da murraria. Era uma visão surreal, mística, mágica, fantástica, que jamais é possível esquecer. Anos depois vi em Sevilha (...) a mesma serpente, a mesma língua de fogo, mas só na lembrança. Lá não existia o Rio Vermelho, nem meu avô que me levava pelas mãos. Também não estava presente o estandarte do Cristo Flagelado de Veiga Valle, não se conseguia ver os Irmãos da Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos e suas vestes roxas (violetas da dor), nem era possível divisar a beleza agreste, e colorida, esse mistério todo que existe em nosso sertão, tão selvagem quanto único.*⁶

Imagens que compõem um mosaico onde as memórias da Paixão se imbricam com memórias pessoais e coletivas, deixando transparecer uma Semana Santa que se colore com os tons dionisíacos da festa e do barroco, aspirando simultaneamente ao trágico, lúdico e sublime. Uma Semana Santa que traz as marcas do apreço por manifestações que hibridam festa e espetáculo, o religioso e o laico, o popular e o erudito. Ocasões nas quais, desde os tempos coloniais, se comunga *algo além da hóstia sagrada*, para usar a expressão de Lilia Schwarcz;⁷ onde a sociedade se apresenta encenando, para

échange dans les sociétés archaïques. É nessa obra que Marcel Mauss passa a referir-se a tais fenômenos como *fato social total*. Conforme Louis Dumont, para Mauss a pesquisa consistia em estudar não as partes, mas um todo, algo de cuja coesão interna se pudesse estar seguro. Mas, porque não estudar a própria sociedade? O problema, segundo Dumont, residiria na amplitude do empreendimento. No entanto, existem casos em que *a coerência se encontra em complexos menos extensos, onde o todo pode ser mais facilmente abrangido com um olhar*. É o que se apresenta em fenômenos como a “dádiva”: um amplo sistema de trocas onde a sociedade inteira está como que condensada, envolvendo desde bens materiais, festas, serviços militares até a troca de mulheres e crianças. Uma prestação total de tipo agonístico - usuária e suntuária - onde grupos “lutam” para assegurar a sua hierarquia. Cf. Louis Dumont em *O Individualismo. Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 179 a 199, e Marcel Mauss, *Ensaio Sobre A Dádiva*. Lisboa: Edições 70, 1950, p. 49 a 58.

⁶ Mello, Augusta Faro de Fleury. Escritora goiana, texto publicado no jornal *O Popular: Caderno 2 – Magazine*, p. 1. Goiânia, Edição de 16 de abril de 2003.

⁷ Schwarcz, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 258.

si e para outros, seus próprios ordenamentos, valores e crenças. Dimensão que, associada à noção de *fato social total*, me levou a estabelecer como eixo norteador da pesquisa a hipótese de que a Semana Santa vilaboense se constitui em prática discursiva articuladora de diferentes campos de produção simbólica, caracterizada por uma retórica teatral e dionisíaca que remete à configuração barroca das festas-espetáculo, consubstanciando-se, por conseguinte, em representação de projetos políticos e sócio-culturais.

Proposição que exigiu assumir as virtudes e riscos da transdisciplinaridade, devendo, como diz Edgar Morin, visar e ao mesmo tempo lutar contra a pretensão de totalidade *na consciência plena e irremediável do inacabamento de todo conhecimento*.⁸ Paradoxo que me fez privilegiar a Semana Santa vilaboense do século XIX como objeto do processo de elucidação e interpretação. Quando necessário, entretanto, faço incursões, maiores ou menores, por épocas anteriores ou posteriores ao corte temporal privilegiado. Nesse sentido, no que diz respeito ao século XVIII, trata-se, sobretudo, da construção do cenário histórico sócio-cultural tendo por eixo práticas festivas que ali se realizaram, as quais, mantidas e re-significadas no século XIX, se constituíram em importante motor da vida social vilaboense. Quanto à abordagem da Semana Santa na atualidade, trata-se de usar o presente como fonte de aproximação com o passado, buscando *iluminar o mais remoto com a luz do que é menos*, como bem diz Clifford Geertz.⁹ Movimento retroativo, jogo de temporalidades que permite a percepção de permanências, inclusões e esquecimentos.

Cabe salientar, que a opção por privilegiar o século XIX não foi aleatória ou premida unicamente por fatores ligados à operacionalização da pesquisa. Deveu-se, principalmente, ao fato de a Semana Santa vilaboense ter assistido neste período processos de transformação e acomodação que contemplam tanto permanências como a insurgência do novo. Processos que se evidenciam significativamente na produção musical, o que, no meu caso, se constituiu em especial motivação, uma vez que dialoga diretamente com a História da Música, minha área principal de atuação. O foco no século XIX é igualmente pertinente no que diz respeito à investigação das festas brasileiras do Império. Conforme Jaime de Almeida,¹⁰ tais manifestações apresentam-se como campo fecundo para historiadores interessados em revisitar a história do país, agora levando em consideração aspectos antes excluídos da história política, integrando no âmbito de uma história cultural

⁸ Morin, Edgar. *O Método III. O conhecimento do conhecimento*. Lisboa: Europa-América, 1986, p. 31.

⁹ Geertz, Clifford. *Negara. O Estado Teatro no Século XIX*. Lisboa: Difel, 1980, p.17.

¹⁰ Almeida, Jaime de. Op. Cit. p. 145.

do social, estudos relacionados à história das idéias, das instituições, da arte, bem como à dinâmica da cotidianidade.

Por outro lado, penso a delimitação temporal da pesquisa também levando em conta a dinâmica estrutural. Nesse sentido, dialogando com Eric Hobsbawn, abordo o corte cronológico privilegiado neste trabalho enquanto *um longo século XIX*, que tanto retroage quanto extravasa os oitocentos.¹¹ Em outras palavras, entende-se que a Cidade de Goiás, desde finais do século XVIII (com o esgotamento do ciclo do ouro) até por volta de 1930 (com a desintegração do sistema oligárquico goiano), viveu um longo processo de reorganização de suas forças produtivas (materiais e simbólicas), que originou um perfil cultural de características relativamente estáveis. De acordo com Nars Fayad Chaul, *a vida, a economia, os ímpetos da política só seriam modificados aos poucos, com o transcorrer do processo histórico externo e interno, diante das mudanças ocorridas ao nível da política nacional, que absorveriam Goiás dentro das necessidades de desenvolvimento do país*,¹² o que acabaria por levar à transferência da capital para Goiânia.

Explicitado o âmbito da investigação, o processo avança com a abordagem teórico-metodológica necessária para contemplar a Semana Santa vilaboense como prática discursiva; pela perspectiva do dionisíaco e do barroquismo; pelo viés da teatralização das relações e como representações do social.

Organização da Tese

A configuração cênico-musical das procissões barrocas tem suscitado analogias com a ópera. Affonso Romano de Sant'Anna, por exemplo, refere-se a essas procissões como *óperas tristes* em contraposição às chamadas *óperas píricas*, nas quais a explosão dos fogos de artifício se fazia coordenar com música orquestral e efeitos sonoros. Por outro lado, levando em conta o caráter extravagante da encenação e o seu percurso de rua, Sant'Anna também denomina esses eventos como *peripatéticas óperas religiosas*.¹³ Peripatéticas, sem dúvida. Mas, uma ópera triste? Nem tanto. Na verdade, o atributo

¹¹ Hobsbawn, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 22.

¹² Chaul, Nasr Nagib Fayad. *Caminhos de Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, 2001, p. 80.

¹³ Sant'Anna, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 163/167.

“triste” e mesmo o “religioso” soam de maneira reducionista, por excluir a dimensão profana, informal e lúdica inerente às festas católicas no Brasil.

Nesses eventos evidenciam-se situações onde o sagrado e o profano, o formal e o informal, o idealizado e o grotesco, coexistem nas mesmas cerimônias, se interpelando e se imiscuindo uns nos domínios do outro. Ordenações essencialmente polifônicas, onde “melodias” muitas vezes díspares se cruzam, se superpõem, em uma trama que permite diferentes visadas e interpretações. Prefiro, pois, pensar as configurações processionais da Semana Santa em termos de uma “ópera trágica” em alusão à tragédia grega arcaica. A tragédia originária, ritualística, de que nos fala Nietzsche, onde o arrebatamento e a efervescência dionisíaca irrompem na ordem e na serenidade apolínea, subvertendo a religião oficial da *polis*, assim como no Brasil o chamado catolicismo popular subverte a vertente eclesiástica, configurando, como observa Gilberto Freyre, um Cristianismo doméstico, lírico, festivo,¹⁴ mesmo em se tratando de celebrações vistas como sobremaneira circunspectas.

Mas, diga-se “óperas tristes” ou “óperas trágicas”, o fato é que ambas as metáforas têm como substrato o sentido da teatralidade. Dessa percepção resultou a idéia de usar o mesmo recurso metafórico como fator de unidade para a escritura da tese. Optei, em consequência, por um formato apoiado no diálogo entre elementos formais advindos da tragédia grega e da ópera barroca.¹⁵ Uma liberdade em termos acadêmicos, há que se dizer, mas justificada pela abertura da historiografia à literatura bem como sua atual tendência ensaística. Por outro lado, a configuração escolhida possibilitou ampliar a contextualização histórico-cultural considerada relevante para a abordagem pretendida, a qual, no entanto, não se encaixava plenamente dentro da proposta temática de cada capítulo. Assim é que, aproveitando características formais dos dois gêneros acima citados,

¹⁴ Freyre, Gilberto. *Casa Grande & Senzala – formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

¹⁵ Durante o período compreendido entre 1673 e 1764, os libretos impressos de óperas francesas traziam os termos *tragédie* ou *tragédie en musique* para designar o teatro musical. Na segunda metade do século XVIII, aparece a denominação *tragédie lyrique* utilizada para distinguir o novo gênero da tragédia falada. Embora a *tragédie lyrique* tenha emergido na mesma época em que a tragédia falada estava em seu auge, a primeira não se constitui em mera contraparte da segunda, mas em um tipo de inversão daquele gênero teatral. Enquanto a tragédia falada francesa preferia abordar figuras históricas, tais temas eram considerados inapropriados para a ópera. Considerava-se um tanto ridículo a imagem de um Brutus, por exemplo, expressando a si mesmo através do canto. No entanto, o problema desaparecia se a ópera se fixasse em um mundo habitado por deuses, figuras alegóricas, legendárias ou mesmo bíblicas. Esse é, portanto, um dos motivos de a ópera ter feito uso extensivo do elemento sobrenatural, denominado então, como o “maravilhoso”. Elemento, na verdade, considerado não apenas como desejável, mas essencial, e que, pelo viés da temática, acaba por aproximar a ópera da tragédia grega, talvez mais do que o drama trágico na linha de Corneille e Racine o fez. Cf. Sadler, Graham. *Verbete Tragédie Lyrique*. Oxford University Press, 2005.

fiz uso de duas seções introdutórias e duas outras que intermedeiam os capítulos. A tese se apresenta, por conseguinte, ordenada da seguinte maneira: **Prólogo e Abertura; Parte 1; Intermezzo I; Parte 2; Intermezzo II; Parte 3; Epílogo.**

O Prólogo é parte integrante tanto da tragédia grega quanto da ópera barroca. No primeiro caso, constitui-se em narrativa que visa introduzir o tema; no segundo, configura-se como um primeiro ato de função laudatória desvinculado da ação dramática posterior, por vezes seguido ou precedido de uma abertura instrumental. Neste trabalho, optei por um formato mais afinado com o modelo grego visando situar o leitor nos passos da pesquisa. Assim, apresento aqui a contextualização do assunto, as motivações, objeto, interrogações iniciais, hipótese de trabalho, bem como a natureza das fontes utilizadas e o tratamento pretendido para as mesmas.

Segue ao **Prólogo** uma parte teórico-metodológica – centrada nos desdobramentos do eixo norteador da pesquisa – que denominei **Abertura**, termo inspirado no modelo de abertura francesa, especialmente, pelo uso de construção fugada. Trata-se de apresentar temas que se superpõem, ora em perseguição, ora em diálogo, sempre girando em torno do eixo norteador da pesquisa. Movimento de dobra e redobra em analogia às formas polifônicas e espiraladas do Barroco; movimento necessariamente interrompido pelas injunções do trabalho, mas que não esgota as possibilidades de diferentes visadas e, por conseguinte, de interpretações outras.

No teatro musical barroco, as seções intermediárias - denominadas como *intermezzo* (*intermédio, entremés*) - referem-se às partes que formam corpo com a obra principal, porém, aportando um elemento acessório (coral e/ou dança) que interrompe ou torna mais lenta a ação. Transitando nos meandros da comparação, o *intermezzo* pode ser visto como re-significação do *estásimo* - parte da tragédia grega cuja função também se define pela introdução de pausas na ação. Assim, é que o **Intermezzo I** (*Festando na Pátria Formosa do Índio Goyá*) interrompe, de certa maneira, o fluir dos capítulos, para abordar o contexto histórico da Cidade de Goiás no século XIX, via as festas que ali se fizeram. Já no **Intermezzo II**, a busca é por delinear a *Paisagem Sonora*¹⁶ de Vila Boa no

¹⁶ O músico e pesquisador canadense Murray Schafer criou o termo *soundscape* para indicar o ambiente acústico. Traduzido como “paisagem sonora” ou como “cenário sonoro”, o termo pode igualmente referir-se a um programa de rádio, um espetáculo teatral, um filme etc, ou mesmo a uma composição musical. No que diz respeito a este último aspecto, coloca-se o aproveitamento do mundo de sons como material lingüístico passível de elaboração em termos musicais. Por outro lado, a música proporciona sensações que produzem um recorte visual de determinada época, realizando a união do elemento sonoro e do elemento visual, em uma interface que pode ser definida como seu *cenário sonoro*. Cf. Schafer, Murray. *A Afinação do Mundo. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso meio ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora da UNESP, 2001, p. 23.

século XIX (título da seção). Trata-se, aqui, da elaboração de uma “outra história” da Cidade de Goiás, ou seja, uma história contada através dos sons que, no século XIX, ali se fizeram e se ouviram.

O corpo da obra apresenta-se dividido em *atos* (ação completa). Nas tragédias gregas, por outro lado, atribui-se o nome de *episódios* ou *partes* a essas divisões. Como na atualidade o termo *episódio* passa a ter a conotação de ocorrência ou de ação eventual, e, por sua vez, a concepção de *ato* vincula-se mais às manifestações cênicas do que às divisões do texto literário e/ou acadêmico, para não fugir à proposta de uma configuração ligada ao teatral, preferi usar Parte como substituto para a palavra capítulo. Por outro lado, o termo escolhido - quando remetido à noção de *fato social total* - implica tanto a inserção da “parte” em um “todo”, como a inscrição do “todo” na “parte”. Nesse sentido, cada Parte, embora apresentando uma existência própria, interliga-se às demais através das matrizes geradoras de sentidos definidas no eixo norteador da pesquisa, reafirmando, de muitas maneiras e por vários ângulos, uma retórica barroquista plena de teatralidade e efervescência.

A **Parte 1** (*E Por Falar em Paixões...*) começa por estabelecer um contraponto entre a Paixão de Cristo e as paixões humanas: por um lado, o sofrimento, a culpa e um sentido abstrato de divindade; por outro lado, a pulsão dionisíaca presente nas vivências do chamado catolicismo popular. Em seguida, aborda aspectos da construção teológica das celebrações da Semana Santa. Na seqüência, define a estrutura da liturgia oficial referente às celebrações do Mistério Pascal, e re-leituras que acontecem em diferentes lugares, as quais hibridam, em graus diversos, o sagrado e o profano. Apresenta, por fim, as configurações tomadas pela Semana Santa vilaboense na atualidade a partir de percepções emergidas do encontro com o fenômeno, propiciando contrapontos com o passado.

Na **Parte 2** (*Em Cena e Por Trás da Cena*) busca-se, de início, refletir sobre a inter-relação entre festa e espetáculo, conceitos considerados tradicionalmente como opostos, mas que, na verdade, se imbricam de diferentes formas em diversas situações festivas. Proponho, a seguir, uma reconstrução do cenário oitocentista da Semana Santa vilaboense, fazendo dialogar aspectos da cidade colonial com o barroco e com as configurações passionárias, de maneira a demonstrar que a festa tomava posse do espaço urbano, transformando-o em cenário e palco onde papéis sociais e a própria cidade adquiriam a dimensão da teatralidade. Quanto à imaginária da Paixão vilaboense, esta é

tratada não só como objeto estético, mas também como arte “contaminada” pela efervescência, heterogeneidade e hibridações que caracterizam, sobremaneira, os espaços festivos, constituindo-se, igualmente, em objetos que são apropriados de diferentes maneiras pelo “povo da festa”. Delineado o cenário, posto o “espetáculo” em cena, o capítulo é finalizado buscando identificar e elucidar as linhas de força que atualizam a Semana Santa da Cidade de Goiás no século XIX. Nesse sentido, são abordadas questões ligadas ao catolicismo devocional e eclesiástico e às tensões entre tradição e mudança, afloradas a partir das relações conflituosas entre clero, associações leigas e a festa. Envolve, por outro lado, a validação de poderes e privilégios, bem como os anseios de ascensão social, através das chamadas *lutas de representação* encenadas na configuração processional.

Já a **Parte 3** (*Entre Sons, Silêncios e Música: a paisagem sonora da Paixão vilaboense – séc. XIX*) trata as celebrações da Semana Santa oitocentista na Cidade de Goiás pelo viés das sonoridades, o que significa abordar não só músicas, mas, igualmente o contraponto entre “silêncio” e sons que se infere percebido na situação festiva em questão: por um lado, as manifestações sonoras se irmanando às visuais e cênicas na teatralização dos espaços urbanos para configurar o formato espetacular que caracteriza as celebrações da Semana Santa no século XIX; por outro lado, a produção musical abordada como texto e contexto, o que pressupõe a análise de obras, músicos, audiência e situação histórica sócio-cultural, suscitando discussões relativas ao diálogo entre sacro e profano, à noção autor/autoria, às temporalidades múltiplas e processos de hibridação.

No **Epílogo** os fundamentos teóricos da tese são, de certa forma, retomados, buscando constatar validades e limites do trabalho de elucidação proposto pelo eixo norteador da pesquisa. Na verdade, a ação de conhecer - na vida, na arte ou na ciência - é ambivalente por essência, deixando sempre em aberto determinados caminhos que apontam para novas perguntas, novas possibilidades de investigação, reafirmando sempre que mesmo depois de “fechadas as cortinas”, o “espetáculo continua”.

Falando das Fontes e Métodos

É visão corrente, na atualidade, que o relato sobre o passado é sempre *contaminado por uma cadeia de intermediários*: atores sociais que selecionam, registram e

interpretam os acontecimentos a partir de valores, crenças e de seus lugares na sociedade.¹⁷ Essa intermediação torna impossível apresentar os fatos “como eles realmente aconteceram”, tal qual pretendido por uma historiografia dita positivista. Com a emergência da História Nova, a idéia de “fontes” passa a ser avaliada como suporte material portador de indícios do passado no presente. Indícios não mais restritos a documentos escritos de natureza oficial, mas ampliando-se para abarcar a vida em sua complexidade, o que pressupõe a inclusão de manuscritos diversos, impressos de qualquer natureza, diferentes tipos de imagens, literatura, músicas, artefatos sonoros, edifícios etc.

No caso da Semana Santa vilaboense, os vestígios relativos ao século XIX acham-se espalhados por uma extensa gama de fontes. Sendo assim, o trabalho exigiu uma peregrinação por caminhos tortuosos para localizar, muitas vezes, um único ou poucos fragmentos. Mas, constituir tais vestígios em *evidência aceitável* das experiências vivenciadas na Paixão oitocentista da Cidade de Goiás só foi possível a partir do trabalho relacional, procedendo, em outras palavras, de maneira semelhante ao que Walter Benjamim chamou de *método de montagem*. Procedimento explicitado por Sandra Pessavento como:

(...) um trabalho de construção, verdadeiro quebra-cabeças ou “puzzle” de peças, capazes de produzir sentido. Assim, as peças se articulam em composição ou justaposição, cruzando-se em todas as combinações possíveis, de modo a revelar analogias e relações de significado, ou então se combinam por contraste, a expor oposições ou discrepâncias. Nas múltiplas combinações que se estabelecem, (...), algo será revelado, conexões serão desnudadas, explicações se oferecem para a leitura do passado.¹⁸

A minha intenção é, portanto, entrecruzar dados referentes à história e ao ambiente cultural da cidade com dados específicos referentes às celebrações da Semana Santa vilaboense, buscando identificar nas continuidades e rupturas, elaborações e re-elaborações, as condições que atualizaram a retórica desta festividade no período focado.

Para tanto, organizei a massa documental em dois conjuntos de documentos: um que se refere diretamente à Semana Santa, assumido como *conjunto-base* de informações, e outro constituído de material periférico tido como *conjunto-auxiliar* de informações. O primeiro compreendendo: a) um *corpus* relativo a textos escritos, no caso,

¹⁷ Burke, Peter. *Testemunha Ocular*. Bauru: EDUSC, 2004, p. 16.

¹⁸ Pessavento, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 64.

crônicas de viajantes e de memorialistas, contos, poesias, periódicos do século XIX editados na Cidade de Goiás, bem como registros da administração pública; b) um *corpus* formado por manuscritos musicais, partituras e material sonoro; c) um *corpus* dedicado ao material visual; d) um *corpus* envolvendo a configuração do objeto na atualidade, percebido nos interstícios das permanências e transformações, e no encontro da pesquisadora com o objeto. Já o *conjunto-auxiliar* engloba: a) um *corpus* dedicado às práticas festivas vilaboenses realizadas no século XIX; b) um *corpus* relativo aos aspectos histórico sócio-culturais.

Levando em consideração que a heterogeneidade das fontes não permite procedimentos iguais no que se refere ao tratamento do material, a adesão rígida a esta ou aquela teoria não se constituiu em opção viável. Mobilizei, portanto, o instrumental que se mostrou pertinente ao trabalho relacional exigido para a construção do objeto, e às condições do levantamento documental. Conscientemente evita-se, portanto, o que Pierre Bourdieu define como *monoteísmo metodológico*.¹⁹

Assim, no lugar da profissão de fé a uma escola, fiz uso de mais de uma abordagem teórico-metodológica. Além do *método de montagem*, aponto a “análise do discurso” que aparece no trabalho como uma espécie de “baixo continuum”, provendo concepções de fundo como *discurso*, *interdiscurso*, *dialogismo*, *polifonia* etc. Concepções que se fundam, sobretudo, na rejeição à idéia da linguagem como um meio neutro de descrever o mundo e da dicotomia língua/fala presente na lingüística saussureana; no abandono da noção de sujeito unificado e coerente; na consideração do discurso como efeito de sentido construído no processo de interlocução, cuja elucidação pressupõe a interação entre o propriamente lingüístico e o extralingüístico.²⁰

Associo, por outro lado, a concepção de “gênero discursivo” trabalhada por Mikhail Bakhtin à noção de “campo de produção” de Pierre Bourdieu²¹: o gênero entendido como enunciados gerados em campos específicos de comunicação, os quais cobram determinadas particularidades, estabelecem hierarquias no interior de cada campo e exercem coerções, às quais se submetem, em maior ou menor grau, aqueles que se localizam no seu âmbito de influência. De Roger Chartier empresto a concepção de

¹⁹ Bourdieu, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p. 25.

²⁰ Brandão, Helena H. Nagamine. *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991, p. 80.

²¹ Cf. Bakhtin, Mikhail. *A Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Cf. Bourdieu, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2003. Idem. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

representações sociais assumida como forma de conhecimento prático: uma forma comprometida e/ou negociada de interpretar a realidade e os jogos de poder e dominação.²² Por esta perspectiva, não é apenas a natureza do conhecimento expresso em representações que está em pauta, porém suas implicações práticas, para as quais convergem processos de apropriação e re-significação.

A noção de representação social abre-se para elaborações advindas da prática teatral. Nesse sentido, segundo o Dicionário Aurélio, representação é também o *ato ou efeito de representar-se*: uma "encenação", no sentido da teatralização de relações sociais. Por este viés, busco fundamentar a proposição de uma Semana Santa configurada como espetáculo a partir do diálogo com Georges Balandier²³ e sua concepção de que o poder é concebido como um jogo encenado - recurso destinado a produzir efeitos que se comparam às ilusões criadas pelo teatro. De Michel Maffesoli²⁴ vêm os conceitos de "dionisismo" e "barroquização", que, por sua vez também se inter-relacionam com a teatralidade como matriz interpretativa. Por outro lado, lanço mão de elementos ligados à proposta de Clifford Geertz relativa à *descrição densa*. Conforme Sandra Pesavento, essa abordagem não se refere apenas à descrição minuciosa do objeto, mas ao aprofundamento da análise, explorando as várias possibilidades interpretativas abertas por ele, o que só é viável por meio de um intenso cruzamento com outros elementos observáveis no contexto ou mesmo fora dele.²⁵

A opção pelo pluralismo metodológico não significa, entretanto, o abandono total de regras e critérios. Voltando a Bourdieu, não se pode confundir a *rigidez, que é o contrário da inteligência e da invenção, com o rigor, ou seja, uma extrema vigilância das condições de utilização das técnicas, da sua adequação ao problema posto e às condições de seu emprego*. A metodologia é, pois, entendida não como um padrão que exclui, de maneira dogmática, procedimentos que não se adaptem exatamente a ele, mas como um conjunto em aberto de processos de objetivação que visam a construção e validação de determinada hipótese. Proposição que é sempre uma interpretação, e, como tal, afasta-se de qualquer pretensão absolutista e universalista, trazendo em si a marca da incompletude e das tensões que permeiam qualquer ato de escolha.

²² Cf. Chartier, Roger. *Entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, S.A, 1988: p. 17.

²³ Cf. Balandier, George. *O Poder em Cena*. Brasília: Editora da UnB, 1982.

²⁴ Cf. Maffesoli, Michel. *O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998. Idem. *No Fundo das Aparências*. Petrópolis: Vozes, 2005. Idem. *Elogio da Razão Sensível*. Petrópolis: Vozes, 2005.

²⁵ Pesavento, Sandra Jatahy. Op. Cit., p. 66.

É, pois, nas trilhas das divergências e convergências, no exercício das perdas e ganhos, das memórias e esquecimentos, que pretendo contar como a gente da antiga capital goiana conseguiu unir as celebrações da Paixão de Cristo à sua *cidade-mater*, de tal maneira, que falar de uma pode ser falar da outra. Foi percorrendo estas trilhas que penetrei não só os meandros de uma Paixão – a do Calvário - mas de outras tantas que permeiam as procissões encenadas ao lado do Cristo sofredor nas ruas da cidade: paixões não tão heróicas, por vezes sofridas, e, por certo, muito mundanas. Tessitura polifônica e polissêmica expressada em um discurso que intitulei *Paixões em Cena: A Semana Santa na Cidade de Goiás (séc. XIX)*.

ABERTURA

E quando se abrem as cortinas...

*Se você quiser, moço,
vem comigo:
Vamos caçar esse ouro,
vamos fazer água – loucos
no Poço da Carioca,
sair debaixo das pontes,
dar que falar
às bocas de Goiás.*

Cora Coralina

Se eu me chamasse Cora, fizesse doce e contasse em versos velhas histórias, poderia convidar o leitor a percorrer estas páginas através da lírica. Mas como sou Ana - sem ser Lins ou Bretas¹ - devo alertar que não sendo poeta e nem podendo explorar livremente os veios poéticos da história, em muitos momentos a rudeza teórica pode se assenhorar do texto. Não obstante, a minha intenção não é sacrificar a forma em favor do conteúdo ou vice-versa. Escrever uma tese é um compromisso com a ciência, mas, lembrando Roland Barthes, escrever é igualmente comprometer-se consigo mesmo, com o objeto, com a vida. Comprometimentos que talvez possam resultar em *um texto que não se esqueceu que saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia.*²

Mas, conseguir tal equilíbrio é tarefa árdua. Um desafio já enfrentado no Prólogo, em face do compromisso do pesquisador em explicitar os caminhos, objetivações e procedimentos que norteiam as escolhas feitas e as proposições assumidas. Um desafio que se acentua, sem dúvida, em um texto dedicado aos desdobramentos do eixo norteador da pesquisa e à fundamentação teórico-metodológica, visando apreender a Semana Santa vilaboense como fenômeno religioso, sócio-político e estético, abordando para tanto os

¹ Cora Coralina é o pseudônimo de Ana Lins dos Guimarães Peixoto Bretas.

² Benatti, Antônio Paulo. *História, Ciência, Escritura e Política*. In Rago, Margareth & Gimenes, Renato Aloizio de Oliveira. *Narrar o Passado, Repensar a História*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, Coleção IDÉIAS 2, p. 103.

seguintes temas: aspectos da análise do discurso; as representações sociais; a teatralidade como viés interpretativo; a perspectiva do dionisíaco e do barroquismo, a “festa” como objeto de pesquisa e aspectos ligados à concepção de arte.

No que se refere à escrita da história, o cerne das questões referentes à busca pelo equilíbrio entre *saber e sabor* encontra-se no confronto entre narração e teorização. Nesse sentido, em Roger Chartier visualizei um caminho que contrabalança as dimensões da narrativa e da teoria. No seu entendimento, o importante seria *que a escrita histórica não retorne à crônica, aos relatos meramente lineares e restritos aos acontecimentos, e que seja capaz de analisar as estruturas sociais, os mecanismos econômicos e demográficos ou os fatos da mentalidade coletiva, (...) sem abrir mão de uma escrita mais acessível aos leitores.*³

Jogo de muitos lances, que se abre para a consciência da natureza incompleta e inacabada do discurso histórico, até porque, buscando resgatar as práticas em sua cotidianidade, a história, assim como a vida, repousa na polissemia. Como bem alerta Ítalo Calvino, *a arte de escrever histórias consiste em saber extrair daquele nada que se entendeu da vida todo o resto; mas, concluída a página, retoma-se a vida, e nos damos conta de que aquilo que sabíamos é realmente nada.*⁴

Discurso em Pauta

Pensar a Semana Santa vilaboense como prática discursiva que articula diferentes campos de produção simbólica significa, para começar, partir do entendimento de que a relação do homem com o mundo não se dá de maneira direta, mas através de mediações. Nessa perspectiva, a linguagem é assumida como comunicação efetiva entre sujeitos falantes, como processo interativo que ocorre num tempo e lugar específico. Não é, portanto, algo abstrato e ideal constituído em sistema sincrônico e homogêneo tal qual abordado por Saussure. Por conseguinte, o enfoque analítico desloca-se da exclusiva dimensão interna do texto para a articulação entre o campo estritamente lingüístico e o extralingüístico. Orienta-se, em outras palavras, para o *discurso*, ou seja, *o efeito de sentido construído no processo de interlocução, opondo-se a uma concepção de língua*

³ Chartier, Roger. Entrevista à *Folha de São Paulo*, 28/09/93. Apud Benatti, Antônio. Op. Cit., p. 99.

⁴ Calvino, Ítalo. *O Cavaleiro Inexistente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 59.

como mera transmissão de informação, conforme definido por Helena Brandão⁵, não se confundindo nem com o dado empírico, nem com o texto enquanto pura organização de signos.

Na verdade, o discurso é um novo objeto de pesquisa tornado central pelos estudos enunciativos e discursivos contemporâneos, entre os quais situa-se a “Análise do Discurso” – campo transdisciplinar que se propõe a compreender o modo como um objeto simbólico produz sentido. Emerge como alternativa ao corte saussuriano fixado na língua e na competência, em desconhecimento da situação real de uso da linguagem - a fala e o desempenho. Por esta segunda perspectiva, a linguagem é entendida como um modo de produção social e histórico e, porque intencional, não é neutra ou natural. Ideológica por excelência é lugar de conflito e confrontos, exigindo para sua compreensão que se investigue as condições de produção, recepção e circulação dos discursos.

Estritamente falando, muitas são as tendências analíticas, desenvolvidas a partir de diferentes tradições teóricas que se abrigam sob o rótulo “Análise do Discurso”. Todas, no entanto, partilham, de um lado, pela rejeição da idéia de que a linguagem é apenas um meio neutro de descrever a “realidade” e, por outro, a convicção da importância central do discurso na construção da vida social. De fato, são essas concepções gerais, junto com outras mais específicas advindas especialmente do pensamento de Mikhail Bakhtin, como *dialogismo*, *polifonia*, *heterogeneidade*, *gênero discursivo etc.*, que aproximam este trabalho da “Análise do Discurso”. Concepções que perpassam as interpretações aqui propostas, seja no que diz respeito à Semana Santa como um todo, seja relacionado a recortes - *espaços discursivos* privilegiados com vista na análise.

Mikhail Bakhtin afirma na sua teoria enunciativo-discursiva que a matéria propriamente lingüística é apenas uma parte do enunciado, coexistindo com uma outra parte - não verbal - que corresponde ao contexto da enunciação. Em seu texto *Discurso na vida e discurso na arte – sobre poética sociológica*, o enunciado⁶ (ou discurso) é definido

⁵ Brandão, Helena H. Nagamine. *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1991, p. 80

⁶ Os termos *enunciado/ discurso/ texto* assumem significados e dimensões teóricas diferentes de acordo com as diferentes teorias lingüísticas, enunciativas e discursivas. Conforme Brait e Melo, pode-se dizer, *grosso modo*, que *enunciado* em determinadas teorias equivale à frase ou mesmo ao texto abordado pelo viés estritamente lingüístico. Em outras, como assumido neste trabalho, *enunciado* é entendido como sendo oposto à *frase* ou *texto*, quando estes são definidos como seqüência de palavras organizadas segundo a sintaxe, possível, portanto, de ser analisados fora de contexto. Trata-se, ao contrário, de abordar o *enunciado* como unidade de comunicação, como unidade de significação, o que pressupõe necessariamente a sua contextualização. *Uma mesma frase realiza-se em um número infinito de enunciados, uma vez que esses são únicos, dentro de situações e contextos específicos, o que significa que a ‘frase’ ganhará sentido diferente nessas diferentes realizações ‘enunciativas’*. A essa junção do lingüístico e do extralingüístico Bakhtin vai se

como compreendendo três fatores: a) *o horizonte espacial comum* aos interlocutores; b) *o conhecimento e a compreensão* da situação comum; c) *a avaliação comum* dessa situação. Fatores que inter-relacionados estabelecem a enunciação como um produto da interação social, quer se trate, conforme esclarece Beth Brait, de um ato de fala determinado pela situação imediata ou pelo contexto maior das condições histórico-sociais.⁷ Na verdade, ao referir-se a *um contexto mais amplo*, Bakhtin já aponta para o *interdiscurso* (termo introduzido por Pêcheux significando a participação ativa da história e da memória na produção de sentidos). *Para que as palavras* (ou qualquer outra forma de expressão) *signifiquem é preciso que (já) signifiquem*, diz Eni Orlandi; que remetam a outros discursos. É o primado do *interdiscurso* ou da *memória do dizer*, configurando discursos inseridos em *redes de sentido*. Essa necessária inserção não desconhece, entretanto, a dinâmica da mudança. Na verdade, todo enunciado sempre cria o novo. Mas o novo como re-significação do mesmo, alteridade radical que define as questões de história. Nos termos de Castoriadis:

*A instituição da sociedade pela sociedade instituinte apóia-se no primeiro estrato natural do dado – e encontra-se sempre (até um ponto de origem insondável) numa relação de recepção/alteração com que já tinha sido instituído. A posição de figuras com senso ou de sentido figurado pela imaginação radical apóia-se no ser-assim do sujeito como ser vivo, e encontra-se sempre (até um ponto de origem insondável) numa relação de recepção/alteração com o que já havia sido representado por e para a psique.*⁸

Bakhtin argumenta também que toda a palavra se apresenta com duas faces: é enunciado que procede de alguém e, ao mesmo tempo, se dirige para alguém, constituindo-se em produto da interação do locutor e do ouvinte. Isso significa que o “outro” está sempre presente nas formulações do autor: apresenta tanto a função de quem recebe como também a de quem permite ao locutor perceber o seu próprio enunciado. O interlocutor, dessa forma, é constitutivo do próprio ato de produção da linguagem. De certa maneira, ele é *co-enunciador* do texto, desempenhando um papel fundamental na constituição do

referir como *enunciado concreto*. No entanto, ao longo da obra de Bakhtin, e em distintas traduções, o *enunciado concreto* aparece substituído ou fundido na idéia de *palavra*, de *texto*, de *discurso*. Cf. Brait, Beth; Melo, Rosineide. *Enunciado/enunciado concreto/enunciação*. In Brait, Beth (org). *Bakhtin: conceitos chaves*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

⁷ Ibidem. p. 67.

⁸ Castoriadis, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 414.

significado e no próprio ato da criação. É o princípio do *dialogismo* - dimensão teórico-epistemológica que permeia os trabalhos de Bakhtin - estabelecendo na relação entre sujeitos, na produção e na recepção dos discursos, a construção do sentido de um texto, a significação das palavras e os próprios sujeitos. Sendo assim, a intersubjetividade situar-se-ia antes da subjetividade. O sentido surgindo da mediação entre o sujeito e o mundo dado como materialidade – o *sujeito situado*, conforme Bakhtin. *Um sujeito que sendo um eu para-si, condição de formação da identidade subjetiva, é também um eu para-o-outro, condição de inserção dessa identidade no plano relacional responsável/responsivo, que lhe dá sentido.*⁹

A presença do outro nas ordenações do dizer - o dialogismo - se abre para a noção de *heterogeneidade*, o que pressupõe uma concepção de linguagem que não mais se assenta na homogeneidade. Nesse sentido, Althier-Revu apresenta algumas formas de heterogeneidade que explicitam a coexistência de outras vozes no discurso. Por exemplo: no discurso indireto relatado, o locutor, na função de tradutor, usa das suas próprias palavras para remeter a outra fonte de sentido; já no discurso direto relatado, o locutor aparece como porta-voz, recortando as palavras do outro e citando-as em destacado. Em outros casos, o locutor introjeta no seu discurso, sem interrupção do fluxo discursivo, as palavras do outro, quer através de um comentário, uma glosa, uma remissão.¹⁰ Existem, no entanto, formas mais complexas e sutis em que se manifesta a heterogeneidade:

*É o caso do discurso indireto, da ironia, da antífrase, da alusão, da imitação, da reminiscência em que se joga com o outro discurso (às vezes tornando-o mais vivo) não mais no nível da transparência, do explicitamente mostrado ou dito, mas no espaço do implícito, do semidesvelado, do sugerido. Aqui não há uma fronteira lingüística nítida entre a fala do locutor e a do outro, as vozes se imiscuem nos limites de uma única construção lingüística.*¹¹

Trata-se de uma pluralidade de vozes convivendo em um mesmo discurso, com vários pontos de vista gerando múltiplas relações responsivas. Vozes em contraponto, cada uma guardando entre si uma relativa autonomia. Um tipo de ordenação que Bakhtin

⁹ Sobral, Adail. *Ato/atividade e evento*. In Gregolin, Maria do Rosário; Baronas, Roberto (org). *Análise do Discurso: as materialidades do sentido*. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2003, p. 22.

¹⁰ Althier-Revuz, J. *Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constituée: éléments pour une approche de l'autre dans le discours*. Apud Brandão, Helena H. Nagamine. *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991, p. 50.

¹¹ Ibidem.

denomina como *polifônica* - termo emprestado da música, aplicado aos textos literários e ao universo das manifestações populares (ditas pelo teórico russo como *carnavalescas*).

Na sua análise da prosa romanesca, Bakhtin reconhece duas grandes modalidades de romance: o *monológico* e o *polifônico*. Ao *monológico* correspondem os conceitos de autoritarismo e acabamento, os quais se relacionam a um tipo de discurso portador de verdades inquestionáveis, à sujeição das personagens ao universo do autor o qual concentra em si todo o processo de criação. Desconhece o outro como ser responsivo, veiculador de uma realidade social multifacetada.¹² O *polifônico*, ao contrário, refere-se ao diálogo, ao não acabamento, à realidade em formação, à inconclusibilidade do discurso. Vincula-se à natureza plural do universo romanesco, à presença de um grande número de personagens, à recriação da complexidade dos seres humanos, traduzida na representação da multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica.¹³

Na verdade, conforme Eni Orlandi, *o sentido está sempre em curso*, o que determina a incompletude de qualquer texto. No entanto, nas suas palavras, *essa incompletude não deve ser pensada em relação a algo que seria (ou não) inteiro, mas antes em relação a algo que não se fecha*, o texto visto como um *bólide de sentidos* que ‘parte’ em inúmeras direções, em múltiplos planos significativos. A cada manifestação, “versões” diferentes são produzidas, e, somente no imaginário existiria um texto absolutamente “original”. Para Orlandi, o texto original *é uma ficção, ou melhor, é uma função da historicidade, num processo retroativo. São sempre vários, desde sua ‘origem’, os textos possíveis num ‘mesmo’ texto.*¹⁴

Dialogismo que também leva Bakhtin a redimensionar a estilística. Em resposta à frase clássica do escritor francês George Louis Buffon (1707-1788) *o estilo é o homem*, Bakhtin afirma: ‘*O estilo é o homem*’, dizem; mas poderíamos dizer: *o estilo é pelo menos duas pessoas ou, mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social na forma do seu representante autorizado, o ouvinte – o participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa.*¹⁵ Mas, em sendo assim, onde fica a subjetividade, a individualidade, características consideradas para o senso comum e boa parte da estilística tradicional, como sinônimos de estilo?

¹² Bezerra, Paulo. *Polifonia*. In Brait, Beth (org). *Bakhtin: conceitos chaves*. São Paulo: Editora Contexto, 2005, p. 192.

¹³ Ibidem. p. 191.

¹⁴ Orlandi, Eni Puccinelli. *Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 39/40.

¹⁵ Bakhtin, Mikhail. *A Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 279. Apud Brait, Beth. *Estilo*. In Brait, Beth (org). *Bakhtin: conceitos chaves*. São Paulo: Editora Contexto, 2005, p.83.

No conjunto de sua obra Bakhtin vai delimitando sua concepção de estilo como uma dimensão textual e discursiva, o que significa transcender uma abordagem meramente lingüística para situá-lo na esfera do discurso. Nas suas palavras: *a estilística deve basear-se não apenas e nem tanto na lingüística quanto na metalingüística, que estuda a palavra não no sistema da língua e nem num 'texto' tirado da comunicação dialógica, mas precisamente (...) no campo da vida autêntica da palavra.*¹⁶ Instância que se consubstancia pela relação do autor com a língua, pela maneira como ele a utiliza e que, conseqüentemente, possibilita entrever a relação do autor com a vida. Nesse caso, o estilo artístico passa a ser entendido não apenas a partir de processos de organização da matéria, mas como resultante do trabalho *com os procedimentos do mundo, com os valores do mundo e da vida*, como afirma Bakhtin. Em seus termos, *um grande estilo representa acima de tudo uma visão do mundo e somente depois é meio de elaborar um material.* Nos diferentes estilos de diferentes épocas tal assertiva aparece evidenciada no fato de que o estilo confere *unidade à exterioridade do mundo (...): a visão do mundo estrutura e unifica o horizonte do homem, o estilo estrutura e unifica seu ambiente.*¹⁷

Por outro lado, o estilo aparece na teoria bakhtiniana como elemento na unidade de gênero. Este abordado não apenas como classificação de espécies, ou mesmo, nos termos de Wittgenstein, *como família de textos*, reconhecidos pela similaridade e identificados pelo perfil textual e funcional,¹⁸ mas considerado a partir do dialogismo inerente à comunicação sócio-ideológica. Em outras palavras, a noção de gênero *expande para a vida o que antes restringia-se à arte.* Para Bakhtin, cada grupo social em sua época possui um repertório de formas discursivas que refletem e refratam o cotidiano em transformação, além do que, cada esfera de atividade origina gêneros apropriados às suas especificidades. Nesse sentido, o gênero deve ser pensado sócio-culturalmente a partir de *temas, formas de composição e estilo*, sendo essas três dimensões determinadas pelos parâmetros da situação de produção, circulação e recepção dos enunciados: os *temas*

¹⁶ Idem. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 14/15. In Brait, Beth (org). Op. Cit. p. 81/82.

¹⁷ Idem. *A Estética da criação verbal*. Op. Cit. p. 279. Apud Brait, Beth. *Estilo*. In Brait, Beth (org). Op. Cit. p.88.

¹⁸ Conforme Roxane Rojo, essas similaridades podem ocorrer no nível das formas do *texto* (em termos da composição e do estilo) ou do *contexto* (em termos da situação/condição de produção). Mas, embora o contexto seja observado, o gênero nunca é visto como resultante de relações sociais concretas e regulador das intenções e discursos configurados em enunciados ou textos, mas como uma *designação convencionalizada que recobre uma família de similaridades e que se encontra 'representada' no conhecimento dos agentes como um modelo canônico*. Cf. Rojo, Roxane. *Gêneros do discurso e gêneros textuais: Questões teóricas a aplicadas*. p. 9. Texto apresentado no XV Encontro Nacional da ANPOL. Disponibilizado no endereço www.fae.ufmg.br/ceale/generosdiscurso.pdf Acesso em 12/11/2005.

entendidos como conteúdos ideologicamente conformados; a *forma composicional* significando os elementos da estrutura comunicativa e semiótica; o *estilo* visto como traços da posição enunciativa do locutor.¹⁹

A escolha genérica, isto é, a eleição de uma forma típica de enunciado é um dos principais aspectos subjetivos do propósito discursivo do locutor. Escolha, não obstante, que pressupõe um conhecimento anterior dos gêneros, vez que, *se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo da fala, se tivéssemos de construir cada um de nossos enunciados, a comunicação verbal seria impossível.*²⁰ O gênero discursivo constitui-se, pois, em um tipo de enunciado relativamente estável do ponto de vista temático e composicional, ao qual correspondem determinados estilos, dinâmicos por natureza ao envolver a subjetividade e idiossincrasias do indivíduo. A Semana Santa vilaboense, por exemplo, é classificada neste trabalho como fenômeno festivo ligado às tradições passionárias ibéricas, no entanto, das suas configurações emergem individualidades estilísticas tributárias tanto de seu próprio contexto e tradição, como de indivíduos produtores que compartilham dessa tradição, mas também a transformam e re-significam.

Conforme Irene Machado, os estudos de Bakhtin ampliaram o âmbito das investigações sobre os gêneros para além das configurações poéticas e da investigação da retórica, colocando igualmente como objeto de pesquisa as práticas prosaicas, o que oferece o gênero como manifestação da pluralidade. Cria-se, por conseguinte, um lugar para a *heteroglossia*, ou seja, para *as diversas codificações não restritas à palavra*. Tal abertura permitiu considerar as práticas discursivas processadas por meios diversos, desde os ritos, feiras, festas, arte, jornalismo, até as modernas mídias. Não se trata, no entanto, de privilegiar esta ou aquela produção estética, mas de contemplar toda uma esfera da cultura mantida à margem da retórica e da poética, analisando a insurreição de um gênero dentro de outro, conforme o princípio do dialogismo.²¹

Enquanto o descritivismo das ações grandiosas imprimiu grandiloquência retórica aos gêneros poéticos clássicos, as formas discursivas da comunicação interativa em suas combinações favoreceram o avanço da cultura prosaica de valorização das ações cotidianas dos homens comuns e de suas

¹⁹ Ibidem. p. 13.

²⁰ Bakhtin, Mikhail. *A Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 279-304.

²¹ Machado, Irene. *Gênero Discursivo*. In Brait, Beth (org). *Bakhtin: conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 152.

*enunciações ordinárias. Mais do que reverter o quadro tipológico das criações estéticas, o dialogismo, ao valorizar o estudo dos gêneros, descobriu um excelente recurso para 'radiografar' o hibridismo, a heteroglossia e a pluralidade de sistema de signos de cultura.*²²

Os processos de transmissão das mensagens ao se deixarem *contaminar*, permitem o surgimento dos *híbridos*: conjunto de interações que se define enquanto espaço pleno de acontecimentos simultâneos, inusitados, tecendo inúmeras possibilidades combinatórias de discursos, gêneros, estilos e formas composicionais; espaços como feiras, romances, novelas, ritos, festas etc., os quais não podem ser abordados como uma estrutura significante plana ou linear, porquanto se constituem em zona de tensão, onde valores, doutrinas, visões de mundo, posições sociais disputam a primazia do dizer, caracterizando-se essencialmente pelo dialogismo, polifonia e heteroglossia. Dessa maneira, a sua interpretação não pode se limitar à decodificação de signos, ou se restringir ao desvendamento de sentidos exteriores às manifestações. Vai, ao contrário, exigir a leitura dos vestígios que ostentam a rede de discursos que envolvem sentidos que se dão a ver somente a partir de uma concepção de interação que contemple o contexto histórico-social, a situação imediata da performance e o material lingüístico das manifestações.

Por outro lado, o gênero discursivo como fenômeno vinculado a determinada esfera de atividade - instâncias que na verdade se retro-alimentam – implica a consideração das condições de produção, circulação e recepção dos bens simbólicos, assim como as coerções do sistema. Nesse caso, afina-se, de certa maneira, com a noção de *campo de produção* de Pierre Bourdieu: *lugar de uma espécie de balé bem ordenado no qual os indivíduos e os grupos desenham as suas figuras, sempre se opondo uns aos outros, ora se defrontando, ora caminhando no mesmo passo, depois se dando as costas (...) e assim por diante*.²³ Abordagem que vai exigir o exame das inter-relações estabelecidas dentro de um mesmo campo e entre diferentes campos, a partir das quais resultam processos de encontros e trocas simbólicas.

Tanto as concepções de *gênero discursivo* quanto a de *campo de produção* buscam uma alternativa às metodologias que prezam unicamente as interpretações internas dos fenômenos e aquelas centradas nas interpretações externas. Trata-se, em outras palavras, de escapar à tradicional oposição entre tendências formalistas vinculadas à noção

²² Ibidem. p.153.

²³ Bourdieu, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 133.

do campo de produção como totalmente autônomo, e o reducionismo empenhado em relacionar diretamente os discursos com as formas sociais.

Pensar cada um dos espaços de produção cultural enquanto campo é evitar toda espécie de reducionismo, ‘projeção rebaixadora’ de um espaço em um outro que leva a pensar os diferentes campos e seus produtos segundo categorias estranhas (à maneira daqueles que fazem da filosofia um ‘reflexo’ da ciência, deduzindo, por exemplo, a metafísica da física etc.). É preciso, da mesma maneira, pôr cientificamente à prova a ‘unidade cultural’ de uma época e de uma sociedade, que a história da arte e da literatura (tradicional) aceita como um postulado tácito.²⁴

Pensando a Semana Santa vilaboense como representação de projetos políticos, religiosos e sociais, a *teoria dos campos* de Bourdieu associada ao *gênero discursivo* de Bakhtin, traz também para este trabalho um aporte teórico produtivo no sentido da apreensão e desvendamento dos mecanismos que fazem com que os indivíduos vejam como “naturais” as representações das idéias sociais dominantes, ou seja: a violência simbólica exercida pelas instituições e pelos agentes que as animam e sobre a qual se apóia o exercício da autoridade, sem esquecer, no entanto, as representações que configuram resistência à hegemonia.

A idéia geral, portanto, é analisar determinadas práticas discursivas que integram a Semana Santa nos oitocentos a partir dos seguintes procedimentos: a) análise de gêneros discursivos a partir de sua temática, forma composicional e estilo – elementos que formam a sua unidade; b) análise das inter-relações entre gênero e estilo e o campo de produção do qual é tributário e outros com os quais dialoga; c) análise das interações resultantes do interdiscurso, ou seja, do diálogo com o contexto mais amplo do histórico-social.

Dramatizações do Poder: a teatralidade como matriz interpretativa.

O mundo inteiro é uma cena.
W. Shakespeare

²⁴ Ibidem. p. 226.

Com essa frase Shakespeare define os jogos de poder que perpassam muitas de suas peças teatrais. Implícita aí a noção de que as relações estabelecidas entre os indivíduos no espaço por eles compartilhados, se definem como gestos carregados de teatralidade; encenações que operam em toda produção social de sentido, de maneira que a teatralidade emerge como matriz geradora de significados a partir de uma compreensão do social fundada na demonstração pelo “drama”. Concepção central para este trabalho em face da proposição de uma Semana Santa visualizada enquanto prática discursiva que se caracteriza por uma retórica teatral e dionisíaca que remete à configuração barroca das festas-espetáculos.

Concepção que se pauta no entendimento de que a força coercitiva por si só, é incapaz de legitimar a ordem social. Nos jogos do poder, o povo não é “peão” de fácil manejo como se costuma pensar. Por detrás de uma aparente aquiescência se esconde uma desconfiança endêmica com relação ao que está instituído. Trata-se, como diz Michel Maffesoli, de *uma estrutura antropológica que, através do silêncio, da astúcia, da luta, da passividade, do humor ou do escárnio, sabe resistir com eficácia às ideologias, aos ensinamentos, às pretensões daqueles que querem, seja dominar, seja fazer a felicidade do povo, o que neste caso não faz diferença.*²⁵ Uma resistência subterrânea que torna a sociedade organizada vulnerável a fatores que a desestabiliza, sendo necessário *criar efeitos que favoreçam a identificação do representado ao representante.*²⁶ Dito de outra maneira é preciso seduzir: utilizar recursos de sedução, dentre os quais se destaca aqueles tributários do teatro. Uma prática de espetacularização que acaba por se afirmar como *regime permanente que se impõe aos diversos regimes políticos, revogáveis, sucessivos: uma teatrocracia*, nos termos de George Balandier, ou seja, um sistema que, governando dos bastidores, regula a vida cotidiana dos homens em coletividade.²⁷

A rigor pode-se dizer que o espetáculo é imanente à constituição do social, assim como os rituais, representações, papéis, máscaras sociais etc. Portanto, a espetacularização das relações deve ser compreendida como inerente a todas as sociedades humanas e, por conseguinte, presente em grande parte das instâncias organizativas e práticas sociais. Para Roberto DaMatta, é pela dramatização que uma sociedade

²⁵ Maffesoli, Michel. *O Tempo das Tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998, p. 71/72.

²⁶ Balandier, George. *Poder em Cena*. Brasília: Editora da UnB, 1982, p. 21.

²⁷ Ibidem.

individualiza algum fenômeno transformando-o em instrumento capaz de dar singularidade ao grupo. São as formas institucionalizadas de dramatização que permite investigar profundamente a região entre o estímulo material que pressiona e uma resposta humana. Resposta social e coletiva que surge marcando a dimensão do que é chamado “cultura”.²⁸

Já na visão de Balandier, o primeiro modo de teorizar é de caráter dramático. A vida social, as transposições efetuadas pelos atores do drama e a teoria têm ligação; juntos, compõem e expõem uma mesma ordem da realidade. A cidade grega antiga, os grandes mitos e o teatro que os apresenta estão em correspondência, tornando aparentes os princípios que governam a vida coletiva e os conflitos que engendra.²⁹ Para os intelectuais do século XVII, o espetáculo é uma necessidade intrinsecamente associada ao exercício do poder: o monarca deve deslumbrar o povo. Mas essa função de mistificação permite, igualmente, ao grupo dominante que se cria com o Estado reconhecer-se como elite, legitimando pelo imaginário a hierarquia. Nesse sentido cabe repetir as palavras de Clifford Geertz a respeito do Negara, o Estado Teatro balinês do século XIX: *O Estado ia buscar sua força, que era deveras real, às suas energias imaginativas, à sua capacidade semiótica de fazer com que a desigualdade encantasse.*³⁰

Imaginário construído a partir de um instrumental vasto e variado. Não é por mera coincidência que a ópera francesa se edifica sobre o terreno político. Uma das primeiras manifestações desse tipo é o *Balé Cômico da Rainha* (1581), realizado por ocasião do casamento do Duque de Joyeuse com a cunhada de Henrique III. Cerimônia que marca a ruptura com as práticas das “Entradas Principescas” ou dos “Intermédios” à moda italiana. Representação operística centrada inteiramente no Rei, figurando em seu carro camarote:

A ópera do século XVII, segundo expressão de P.J. Salazar em seu trabalho consagrado às ideologias da ópera, manifesta o mito afirmando a ‘perfeição da cidade, do Estado, na natureza monárquica’. Ela é concebida como uma expressão estética perfeita, uma arte mimética da natureza física e da sociedade monárquica. Sua ordem e esplendor mostram suas virtudes similares, e finalmente, um mundo acabado de que o monarca é o centro aparente. Desde os mecanismos da natureza descritos pela física cartesiana, até as maquinarias e reconstruções básicas da ópera e os dispositivos do Estado mantidos pelo Rei, tudo se encontra em correspondência. O imaginário clássico projeta

²⁸ DaMatta, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma Sociologia do Dilema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

²⁹ Balandier, George. Op. Cit., p. 6.

³⁰ Geertz, Clifford. *Negara: o Estado Teatro no Século XIX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991, p. 156.

*sobre a cena, onde se desenrola o drama lírico, as representações de uma ordem, onde tudo é harmonia. Produz esta ilusão, e, fazendo-o, a justifica.*³¹

O advento das monarquias constitucionais e, principalmente, dos Estados democráticos não inviabiliza o exercício da sedução pela via da espetacularização, mas determina alterações. No que se refere à democracia - regime que, como bem aponta Balandier, não depende ordinariamente nem da convivência dos deuses ou do respeito à tradição, nem do surgimento do herói ou do controle das correntes históricas – o seu reconhecimento atrela-se à arte da persuasão, ainda que em outros níveis. A dramatização se faz visível especialmente na época de eleições - *ocasião em que novas partidas serão jogadas* - ou quando das crises do governo, sem esquecer os espetáculos tragicômicos levados a público nas Câmaras e Parlamentos mundo afora.³²

As práticas democráticas, pelo menos em tese, interditam o recurso à violência como procedimento principal e legítimo ao tratar o poder político. Na busca por hegemonia, o convencimento, a sensibilização, a argumentação, a pressão reivindicativa não violenta, tornam-se os expedientes legítimos de como proceder para a conquista e a manutenção do poder político. O espetáculo, antes afirmação suntuosa do poder, ganha uma nova dimensão, passando a ser produzido também como modo de sensibilização, visando a disputa do poder e a construção de legitimidade política.

Balandier chama atenção para o fato de que as mídias, a propaganda e as sondagens políticas, vêm dando meios mais poderosos à dramaturgia democrática, reforçando a formação das aparências, ligando o destino dos homens de poder tanto à qualificação de sua imagem pública quanto às suas obras. Por esse viés, denuncia-se a transformação do Estado em teatro de ilusão: uma “perversão”, na visão de alguns estudiosos, mas que na verdade, conforme Balandier, nada mais seria do que o aumento de uma propriedade indissociável das relações de poder.³³

Para Balandier, todo poder político obtém subordinação (ou pelo menos tenta) por meio da teatralidade, embora tal prática se mostre mais evidente em determinadas sociedades do que em outras - diferentes formas de civilização correspondendo a diferentes níveis de espetacularização. O poder se representa em toda a acepção do termo, com o espetáculo se mostrando como emanção que lhe devolve uma imagem idealizada e,

³¹ Balandier, George. Op. Cit., p. 7

³² Ibidem. p. 8.

³³ Ibidem.

portanto, aceitável. A representação implica, por outro lado, em separação, em distância; ela estabelece hierarquias, muda os que estão em diferentes cargos, os quais procuram dominar a sociedade fazendo dela um espetáculo onde a sociedade deve (ou deveria) se ver aumentada.³⁴ Nesse sentido, o espaço onde se desenvolve a cerimônia é hierarquizado, denotando o lugar que a pessoa ocupa dentro do “corpo social”. No caso das celebrações coloniais e do Império, ocorriam conflitos entre os protagonistas e “uma batalha de preferência” entre os homens livres, ou como diz Chartier “uma luta de representações” com vistas a reforçar seu grau de influência e poder, ou enquanto afirmação de identidades emergentes, como é o caso das irmandades de pardos ou de associações de ofício.

Por outro lado, o espetáculo dos poderes instituídos não se dá apenas através da encenação de papéis sociais, mas também se apresenta em obras monumentais. Na verdade, cada poder que se instaura procura marcar de um modo novo um território, uma cidade, um espaço público. Ao lado de exigências econômicas, políticas, religiosas, sociais, encontra-se o desejo ancestral de burlar os assaltos do tempo - incansável busca pela imortalidade, pela continuidade. Durar em face das gerações que passam, perpetuando-se através da sua inscrição na matéria monumental.

Uma capital nova, ao contrário, visa estabelecer uma nova era. Torna-se símbolo de utopias sociais e progressistas. Nesse sentido, Balandier cita Brasília como a ilustração mais importante. Edificada em apenas quatro anos, numa região de cidades históricas, a capital do Brasil, nas suas palavras, *excede as medidas, em relação ao espaço e ao tempo para ser representativa de um país-continente*. Suas formas, inspiradas pela vanguarda modernista, buscam *afirmar a antecipação do futuro*.³⁵ Como espetáculo,

*(...) Brasília apresenta o poder em uma “encenação” de Niemeyer: emoldurando uma praça imensa, dedicada aos três poderes públicos erguem-se os palácios do Governo, da Justiça e do Parlamento; ligada a ela, uma vasta esplanada em que se escalonam os Ministérios. O resto compõe os bastidores, sem limites precisos, as maquinarias que desempenham as funções indispensáveis – diplomacia, cultura, assuntos econômicos, exército e residências. Pode-se ver a hierarquia das classes e dos empregos; um sistema de diferença cuja expressão espacial é regulada pelo poder. Ele é o regente e o ator, por conta da história.*³⁶

³⁴ Balandier, George. Op. Cit., p. 10.

³⁵ Ibidem. p. 11

³⁶ Ibidem.

A criação de Goiânia, quase trinta anos antes de Brasília, erguida para substituir uma capital - a do Estado de Goiás – também se consubstanciou em utopia progressista. Não obstante, enquanto em Brasília a transposição manteve-se em princípio, na esfera administrativa do poder, não afetando a vida cultural e econômica do Rio de Janeiro de maneira substantiva, os deslocamentos produzidos pela mudança da capital goiana foram radicais e traumáticos para a Cidade de Goiás. Envolveu o campo político e administrativo pela transferência do centro do poder; o econômico, por afetar as relações de trabalho; a vida cotidiana pelo esvaziamento urbano; e, por último, o campo cultural, por ter deixado de ser referência intelectual principalmente em função da transferência do Liceu de Goiás para a nova capital – instituição então reconhecida nacionalmente como centro de referência na educação. Em outras palavras, jogou-se fora *a criança junto com a água do banho*, e a Cidade de Goiás passa a viver um processo de marginalização advindo, sobretudo, da pecha de atraso a ela imputada.

Conforme Cristina Gomide, para o discurso progressista a capacidade de desenvolvimento da Cidade de Goiás foi impossibilitada pelo espaço rodeado de morros, pelo clima abafado que supostamente causava doenças e por uma mentalidade conservadora.³⁷ Mas, por trás desse discurso haveria outros interesses em jogo: a transferência da capital serviria para sedimentar uma mudança na relação de forças que comandava o estado. Era, portanto, indispensável demarcar o espaço para que uma nova cultura política fosse sedimentada, neutralizando as antigas oligarquias que até então controlavam o estado. Pedro Ludovico Teixeira, ao chegar ao poder em 1930 - opondo-se aos grupos vigentes (Caiados, Bulhões, Jardins e outros) - encarregou-se dessa missão, concretizada com a inauguração de Goiânia em 1937. Sem o espetáculo do poder, o que restava à velha cidade, senão buscar em si mesma, no eco dos prédios e igrejas vazias, nas horas mortas, nos baús da memória, um argumento para voltar de alguma maneira à cena?

A cidade marginalizada - reverso da medalha decidida a se volver em verso - começou por escrever para si um novo roteiro. O **enredo**: a sobrevivência e recuperação do espaço urbano. O **cenário**: o ambiente urbano colonial ou não da Cidade de Goiás. Os **personagens**: a) os **moradores**; b) o **herói** e o **vilão**, ambos consubstanciados na figura de Pedro Ludovico. Conforme depoimentos colhidos por Cristina Gomide, na memória da comunidade o interventor Pedro Ludovico Teixeira aparece ora como o homem que traria

³⁷ Gomide, Cristina Helou. *Cidade de Goiás: da idéia de preservação à valorização do patrimônio – a construção da imagem de cidade histórica*. In Chaul, Nars Fayad; Duarte, Luis Sérgio. *As Cidades dos sonhos: desenvolvimento urbano em Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, 2004, p. 103.

o progresso para as terras goianas, ora como *um filho da terra traidor*. Na fala dos moradores:

O papel de herói:

Ele quiria fica, agora ele quiria assim, faze uma cidade como ele fez Goiana, tudo alinhado (...) Tinha um povo aqui, uns ricaço, que era os chefes daqui de Goiás, gozava dele, dizia que ele num tinha capacidade de muda uma capital. (...) Diz que ele arrio um cavalo aqui e saiu...foi lá pra Campina.³⁸

O papel de vilão:

O Liceu de Goiás, ele levou embora. Aqui tinha escola de farmácia, odontologia, direito, ele levou tudo! Aí, um dia nós já estávamos morando aqui, seu Hermógenes chegou aqui e falou pra papai assim: ‘Arnulfo, nós podemos mandar nossos filhos estudar em qualquer lugar, mas tem gente que não pode. O pessoal ta apaixonado porque num pode. O pessoal (...) que tê ginásio pros filhos aqui (...) e fizeram um abaixo assinado.³⁹

Definido o “enredo”, “cenário” e “personagens” centrais do “espetáculo”, desenvolve-se a trama: a Cidade de Goiás se via como o esteio cultural do Estado de Goiás, ainda que se sentisse abandonada e não tivesse o reconhecimento de sua importância histórica. Dessa forma, na década e 1940, o jornal *Cidade de Goiás* iniciou campanha em prol do projeto de elevação da cidade a “monumento histórico do Brasil”. Para tanto, considerou-se como patrimônio tudo que fizesse parte do espaço existencial urbano, já que o principal objetivo era a revitalização da cidade: os prédios (coloniais ou não), as praças, ruas, estabelecimentos comerciais, as pessoas ali residentes e o movimento por ela proporcionado,⁴⁰ o que incluía naturalmente as celebrações centenárias da Semana Santa.

Por outro lado, em 1965 foi criada a OVAT - Organização Vilaboense de Artes e Tradições. Uma das primeiras providências desta instituição foi recuperar uma suposta feição tradicional da Semana Santa - a despeito dos propósitos de renovação da Igreja pós-conciliar - conferindo maior pompa e grandiosidade ao evento através da recriação de

³⁸ A “Campina” citada no depoimento é Campinas outrora um município do Estado de Goiás, escolhido como base para a construção de Goiânia. Mais tarde foi anexado à área urbana da nova capital. Depoimento de um antigo morador da Cidade de Goiás. Colhido por Cristina Helou Gomide em 1998. Op. Cit., p. 106.

³⁹ Depoimento de um antigo morador da Cidade de Goiás. Colhido por Cristina Helou Gomide em 1998. Op. Cit., p. 112.

⁴⁰ Gomide, Cristina Helou. Op. Cit., p. 104.

elementos e de cerimônias. Estava em jogo (e ainda está), conforme palavras de seu presidente Elder Camargo de Passos - em depoimento a mim concedido - além da vontade e do esforço em preservar e recriar tradições, a revitalização da cidade fundada na idéia de patrimônio cultural, o que resultaria em estímulo ao turismo. Nessas circunstâncias, integram-se às celebrações do Mistério Pascal cerimônias reinventadas como o *Descendimento da Cruz* e a *Procissão do Fogaréu*. A Semana Santa cresce em prestígio e participação, torna-se evento turístico, contribuindo para a idealização da cidade como “Patrimônio Histórico da Humanidade”. Espetáculo que a Cidade de Goiás, uma vez por ano, apresenta ao mundo, representando não só a Paixão de Cristo, mas as suas próprias paixões, diferentes hoje das de ontem, mas ainda colocando em cena projetos políticos, sociais e religiosos.

A colocação da teatralidade política em evidência, sua consagração e seus ritos, para repetir Balandier, não é, por conseguinte, *uma maneira oblíqua de reduzir o exercício do poder a aparências e jogos ilusórios*. Ao contrário, tudo concorre para a espetacularização – desde as relações sociais definidas pelo sistema até as constituídas pelos valores e imaginário coletivos. Tendo em vista o dinamismo que move a sociedade, a sua unidade só pode se realizar pela imagem imposta pelo poder hegemônico. Mas, como suas pretensões nunca estão inteiramente em sintonia com o vivido, compreende-se a necessidade de se produzir efeitos de sedução. Para Balandier, *a sociedade não depende exclusivamente das relações de forças legitimadas, mas também de um conjunto de transfigurações de que é, ao mesmo tempo, o objeto e a realizadora*, vez que sua ordem é vulnerável, instável, sempre perpassada por perturbações e crises, as quais geram *ardis que mostram o poder em negativo*.⁴¹

Muda-se, portanto, os atores, o roteiro, a trama dramática, mas fica o espetáculo como prática intrínseca às relações de poder. Em circunstâncias normais a dramatização pública é uma das peças da máquina política, funcionando como afirmação da hegemonia. No entanto, durante períodos de crise o resultado da dramatização pública é mais incerto. Os movimentos de resistência aí subentendidos ganham potência, e a fronteira que se abre para a rebelião pode ser franqueada a qualquer momento. Afinal, como diz Walter Benjamim: *para a multidão, em sua existência mais profunda e inconsciente, festejos e incêndios são apenas jogos, nos quais se prepara para o momento da emancipação, para a hora em que pânico e festa, irmãos separados por longo tempo,*

⁴¹ Balandier, George. Op. Cit., p. 21.

ao se reconhecerem, se abracem na insurreição revolucionária. ⁴²

Qualquer Festa é Festa

Falar sobre a Semana Santa, sobretudo nas cidades brasileiras surgidas do ouro e pedras preciosas, pode significar falar sobre a teatralização das relações sociais e de poder, como focado no presente trabalho. Trata-se, no entanto, de uma abordagem que se complementa com o entendimento de que a festa, como objeto de pesquisa, é fenômeno multifacetado, ambivalente, polissêmico, partilhado pelos mais diversos campos de saber. Estudo que obrigatoriamente remete a Émile Durkheim e Marcel Mauss, os quais visualizaram tais manifestações como fenômeno social total, através do qual seria possível intuir a natureza das relações sociais como um todo. Na festa, aponta Durkheim, a *influência corroborativa da sociedade se faz sentir com maior rapidez e muitas vezes com maior evidência*, uma vez que o fluir de um estado de exaltação geral permite que as interações sociais se tornem *muito mais freqüentes e mais ativas*. ⁴³ Assim sendo, a festa é definida por sua capacidade de agregação, de suscitar efervescências e transgressões.

(...) a idéia mesma de uma cerimônia religiosa de certa importância desperta naturalmente a idéia de festa. Inversamente, toda festa, mesmo quando puramente laica em suas origens, tem certas características de cerimônia religiosa, pois, em todos os casos ela tem por efeito aproximar os indivíduos, colocar em movimento as massas e suscitar um estado de efervescência, às vezes mesmo de delírio, que não é desprovido de parentesco com o estado religioso. (...) Pode-se observar, também, tanto num caso no outro, as mesmas manifestações: gritos, cantos, música, movimentos violentos, danças, procura de excitantes que elevem o nível vital etc. ⁴⁴

Roger Caillois sistematiza e amplia as idéias de Durkheim e Mauss, estendendo à festa uma *atmosfera sacrificial*. Sacrifício aqui entendido como *dom e abandono*, ou seja, compartilhamento de uma paixão que se traduz em comunhão experienciada através de gestos que levam aos excessos, ao aniquilamento. Um tempo onde a ordem social é temporariamente suspensa, sendo caracterizado pelo desperdício e

⁴² Benjamim, Walter. Apud Almeida, Jaime de. *Todas as festas, a festa?* In Swain, Tania Navarro (org.). *História no Plural*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994, p. 153.

⁴³ Durkheim, Émile. *Lês Formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris: PUF, 1985, p. 300/301; 542;545.

⁴⁴ *Ibidem*. p. 547/548.

desenfreamento - um tipo de transgressão sagrada que regeneraria a sociedade antes do seu retorno à vida cotidiana.⁴⁵ Por outro lado, evidenciando uma concepção evolucionista, Caillois sustenta que a sociedade abandonaria gradativamente as práticas festivas em favor de outras mais profanas e novas formas de lazer: a evolução residindo na progressiva dessacralização do mundo. Na esteira desta abordagem, Joffre Dumazedier concebe a sociologia do lazer: a televisão, os eventos esportivos, os grandes parques de diversão etc., assim como as férias remuneradas, estariam ocupando nas sociedades industrializadas a função de romper com a rotina do trabalho, função antes exercida pela festa comunitária. Jean Duvignaud, por sua vez, discorda veementemente desta abordagem, em virtude de sua forte inclinação funcional ligada ao capitalismo e à sociedade industrial. Contesta de igual maneira, as teorias que buscam entender a festa como um hiato no viver cotidiano; um hiato cuja função seria regenerar a sociedade, reforçando suas estruturas, instituições e promovendo a coesão do grupo social.⁴⁶

Para Duvignaud, a festa pertence aos domínios do não-social, do não funcional. Nas suas palavras, *o “desregramento” ou a “transgressão” que Caillois ou Bataille observam na festa não são uma oscilação, mas sim a ruptura*; representariam a capacidade humana de transcender a realidade em todos os seus aspectos. Por este viés, a *verdadeira festa* seria a própria expressão da subversão, não apenas *violando, mas destruindo códigos e normas ao colocar o homem frente a um universo desaculturado*.⁴⁷

De certa forma, Duvignaud aproxima-se de Mikhail Bakhtin ao considerar como a verdadeira natureza da festa *momentos aberrantes* como o grotesco, o riso e a carnavalização, presente em manifestações festivas consideradas por ele como genuinamente populares. Momentos de transgressão emanados não da vida comum, do mundo do trabalho, mas dos *fins superiores da existência humana*, do mundo dos ideais. Nos termos de Bakhtin, as festas como *forma primordial marcante da civilização humana*, não podem ser interpretadas a partir das condições e finalidades práticas do trabalho coletivo ou da necessidade de descanso periódico, posto que a trégua do trabalho não se

⁴⁵ Callois, Roger. *L’homme et le sacré*. Paris: Gallimard, 1989. Cf. Perez, Lea Freitas. *Antropologia das Efervescências Coletivas*. In Passos, Mauro (org.). *A Festa na Vida: Significados e Imagens*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 26. Cf. Almeida, Jaime de. Op. Cit., p. 154/155. O sacrifício, vale ressaltar, não envolve necessariamente uma vítima, no sentido estrito do termo. No contexto festivo a noção de sacrifício se estende para abarcar o “sacrifício” de bens simbólicos e materiais em favor da festa. Cf. Amaral, Rita. *A Festa como Objeto e como Conceito*. In *Festa à Brasileira: sentidos do festejar no país que “não é sério”*. Disponibilizado no endereço eletrônico <http://www.aguaforte.com/antropologia/festabrasileira/festa.html> Acesso: 22/12/2004.

⁴⁶ Almeida, Jaime de. Op. Cit., p. 154/155.

⁴⁷ Duvignaud, Jean. *Festas e Civilizações*. Fortaleza: Editora Universidade Federal do Ceará. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983, p. 72/67.

constitui necessariamente em festa. Entretanto, se Duvignaud aborda o fenômeno festivo pelo prisma da destruição radical, Bakhtin a vê como deslocamento de papéis; como inversão das relações estabelecidas pelas hierarquias, procedimento que estabeleceria uma *segunda vida, um reino de liberdade, igualdade e abundância* no qual o povo adentraria temporariamente. Um mundo utópico, dominado pela informalidade, existindo paralelo ao mundo formal do Estado e da Igreja.⁴⁸ Por outro lado, a idéia de regeneração - presente na teoria de Caillois - reaparece em Bakhtin, não como transgressão sagrada, mas enquanto renovação universal baseada no princípio do riso e da carnavalização - força regeneradora liberta de todo e qualquer sentido religioso. Na verdade, um impulso primordial que conduziria à superação dos períodos de crise. Nesse sentido, a alternância e a renovação constituir-se-iam sempre nos aspectos fundamentais da festa.

Mas, onde se encaixariam, nesse reino de liberdade ou de transgressão radical, as festas oficiais, seja da Igreja e/ou do Estado? Tais manifestações não integrariam a condição de verdadeira festa? Existiria, por outro lado, algo que pudesse caracterizar de forma definitiva e abrangente os encontros festivos? Em outras palavras, é possível pensar a festa no singular? Parece que não: o próprio Duvignaud, conforme Jaime de Almeida, contrariando a idéia de uma essencialidade que definisse em termos universais todas as festas, sugere uma pluralidade de classificações: *festas do desregramento tribal, festas do prestígio e da rivalidade, festas de consumações delirantes, alucinações simbólicas, cerimonial comemorativo, intensa exaltação de seitas e grupos*. Nenhum desses tipos configura-se, radicalmente, como denegação de normas ou como instituição de uma segunda vida oposta ao mundo oficial. Mesmo no caso das *festas de desregramento tribal* é complicado falar de ruptura total com os códigos e sistemas estabelecidos pelo grupo social. Nesse sentido, os antropólogos Manuela Carneiro da Cunha e Eduardo Viveiro de Castro, citados por Almeida, ao estudarem a guerra e sua ritualização espetacular nos festins canibalescos da sociedade tupinambá no século XVI, afirmam que estas manifestações não aparecem como expressão da destruição. Ao contrário, enquanto circulação de memórias entre grupos inimigos, constituem práticas sociais altamente instituintes, em meio e lugar de efetivação do social no universo tupinambá.⁴⁹

Na verdade, não há como negar que festa e poder são fenômenos que se atraem

⁴⁸ Bakhtin, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Edunb/Hucitec, 1993, p. 3-8.

⁴⁹ Almeida, Jaime de. *Festa e História na América espanhola e no Caribe*. In Vainfas, Ronaldo (org). *América em Tempo de Conquista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 135-137.

- relação cimentada por uma necessidade de ritualização, que de um jeito ou de outro, acompanha o homem em seu viver em sociedade. O poder, qualquer que seja sua instância, não só tem instituído festas como se apropria das existentes. Basta um sobrevôo pelas páginas da história para verificar este fato. Por exemplo: o turbulento culto a Dionísio, banido das cidades gregas por seu caráter subversivo, é restaurado pelos tiranos de Atenas e, tomando a forma das *Grandes Dionisiacas* - festivais que domesticam as *bacchanalia* - se transforma em religião da polis; já a Igreja, no medievo, incorpora ao seu calendário as festas pagãs, engendrando a criação de outras tantas festividades voltadas à celebração e à consagração dos dogmas do catolicismo; as monarquias absolutistas, por outro lado, fazendo uso intensivo de cerimônias grandiosas voltadas à exaltação da imagem da realeza, unida em muitas ocasiões a comemorações de cunho religioso, se fizeram representações da aliança trono/altar; os Estados nacionais, por sua vez, criaram as festas cívicas, cabendo ao capitalismo industrial a invenção dos festivais, feiras, exposições etc.

Para Bakhtin, não obstante, as festas-espetáculo oficiais seriam a traição da festa posto que formais, se caracterizando pela seriedade, pela imutabilidade das regras e validação da ordem instituída. Há que se considerar, no entanto, que as chamadas festas populares e festas oficiais não são manifestações que realmente se opõem. Como o próprio Bakhtin aponta, a abolição das relações hierárquicas, dos privilégios, regras e tabus é temporária. A *segunda vida* não corresponde a uma nova realidade. É um viver que suspende, mas não elimina a vida real. Conforme Yves-Marie Bercé, comportamentos absurdos e grotescos são assumidos na festa popular, mas não uma total liberdade: *a festa não se identifica com a desordem, não é um retorno anárquico dos instintos. É uma contra-ordem; mas sempre uma ordem.*⁵⁰

Caminhando por via semelhante, Roberto DaMatta ao investigar rituais e cerimônias no Brasil, conclui que os momentos festivos, embora especiais, não devem ser tomados como essencialmente estranhos à vida cotidiana, sendo, ao contrário, instituídos a partir de mecanismos sociais utilizados no dia-a-dia, em especial, o *reforço* e a *inversão*. Para DaMatta, um dos elementos básicos dos processos de ritualização é colocar em evidência certos aspectos do mundo social. Trata-se de destacar um elemento *inflacionando*, por assim dizer, aquilo que já existe. Ao chamar a atenção para as regras, posições ou relações, a partir da *separação* ou *reforço* de papéis sociais, cria-se um campo respeitoso, o que caracterizaria as cerimônias formais ou oficiais. Por outro lado, existiriam

⁵⁰ Bercé, Yves Marie. *Fête et révolte: Des mentalités populaires du XVIe au XVIIIe siècle*. Apud Almeida, Jaime de. Op. Cit., p. 175.

situações rituais onde o deslocamento de papéis é mais radical: é o que ocorre por meio do mecanismo de *inversão*, quando ao invés de separar ajunta-se o que está normalmente desunido, estabelecendo *continuidades entre os diversos sistemas de classificação que operam discretamente no sistema social*. É o caso dos carnavais, onde o campo social é definido pela informalidade, pela jocosidade e pelo grotesco.⁵¹

DaMatta aponta como limite da formalidade e informalidade, no mundo ritual brasileiro, o Dia da Pátria e o carnaval; o primeiro celebrando o sistema, o segundo voltado para a irreverência, para a quebra de regras - duas classificações aparentemente opostas. No entanto, seguindo os passos do antropólogo E. R. Leach, DaMatta problematiza essa dicotomia por ela se fixar, exclusivamente, nos aspectos visíveis das manifestações e no momento de sua realização, não conseguindo abarcar toda a estrutura processual ou o conjunto ritualístico da vida brasileira.⁵² Em outras palavras, o Dia da Pátria e o carnaval não são situações festivas mutuamente excludentes, porquanto, ao lado das festas religiosas, fazem parte de um ciclo de celebrações cujos pólos são o Estado, a Igreja e o povo. Nesta perspectiva, há que se lembrar que o carnaval termina na Quarta-Feira de Cinzas com a missa solene que abre o tempo penitencial da Quaresma, e a Parada do Dia da Pátria apresenta no seu percurso elementos carnavalescos como, por exemplo, as balizas com suas acrobacias lembrando a atuação circense dos jograis da Idade Média. Os participantes da Parada, por sua vez, formalmente fardados no momento da sua dispersão, ao se misturar com parentes, amigos, crianças carregando bandeirolas etc., dão lugar a um clima festivo carnavalizado.

No caso das festas religiosas brasileiras, as fronteiras se tornam ainda mais difusas, não sendo possível delimitar com rigor os limites entre oficialidade e informalidade, entre o sagrado e o profano. É o que ocorre, por exemplo, na Semana Santa da Cidade de Goiás. Mesmo em cerimônias altamente solenes e dramáticas como o *Descendimento da Cruz* e a *Procissão do Enterro*, o diálogo e imbricação de comportamentos rituais diferentes são uma constante. Como interpretar tais manifestações a partir de classificações dicotômicas? Conforme ensina Leach, situações rituais envolvem combinações de comportamentos, que, embora conceitualmente distintos, estão estritamente ligados: uma cerimônia que começa de um jeito pode terminar de outro e vice-versa, ou, comportamentos rituais diferentes podem coexistir em um mesmo momento

⁵¹ DaMatta, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis. Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990, p. 64/65.

⁵² *Ibidem*. p. 52-55.

festivo. Em outras palavras, a coerência da vida ritual não se estabelece unicamente em termos funcionalistas, sendo inerente a tais situações a coexistência num mesmo contexto de elementos que concorrem entre si.⁵³ Assim é que o Dia da Pátria, o carnaval e as festas religiosas são momentos em que formalidade e informalidade se fazem presentes encenando tensões e compartilhamentos. São discursos que embora salientando em cada situação seus aspectos críticos, dialogam com as outras matérias que compõe o tecido social.

O certo é que por qualquer ângulo que se observem as festas, e são muitos, não há como fugir ao fato de que essas manifestações pertencem àqueles domínios da cultura que são vitais em termos da estruturação da vida social. Não fossem as festas manifestações de um sentir coletivo, uma forma de dizer sim à vida, não se fariam ainda presentes na vida das comunidades. A festa, por conseguinte, não pode ser considerada unilateralmente, nem como instância de legitimação, nem como força de desagregação, mas como dramatizações da experiência coletiva, gestada no dia-a-dia e ao mesmo tempo conspirando contra o cotidiano. Práticas nas quais interagem vários grupos sociais, estabelecendo processos culturais híbridos. Lugar de criação, recriação e apropriações, de tempos múltiplos, da produção de significados polissêmicos e polifônicos. Fragmento do *theatrum mundi*, em cujo palco, como acentua Maffesoli, *à autenticidade dramática do social corresponde a trágica superficialidade da socialidade*.⁵⁴

Reverberações de Dionísio

Na modernidade, o ponto de inflexão do dionisismo situa-se em Nietzsche. Até então, a arte grega era interpretada unicamente a partir do princípio apolíneo: *arte da ponderação, do domínio de si, da beleza não tocada pela emoção*. Nietzsche, no entanto, contrapõe o dionisíaco ao apolíneo, ressaltando seu caráter de excesso e vertigem. Duas pulsões existenciais que se conjugam na Tragédia, não em busca de sínteses harmônicas,

⁵³ Leach, E. R. *Repensando a Antropologia*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 209.

⁵⁴ Michel Maffesoli, a partir dos trabalhos de Simmel, introduz a noção de socialidade em contrapartida à sociabilidade. No que se refere a essa última noção, trata-se da associação de indivíduos em termos institucionais, ou seja, o indivíduo inserido em uma função na sociedade, *funcionando no âmbito de um partido, de uma associação, de um grupo estável*. Já nos domínios da socialidade, *a pessoa (persona)* – não mais “o” indivíduo – *representa ‘papéis’, tanto dentro de sua atividade profissional quanto no seio de diversas tribos de que participa. Mudando o seu figurino, ela vai, de acordo com seus gostos (sexuais, culturais, religiosos, amicais) assumir o seu lugar, a cada dia, nas diversas peças do ‘theatrum mundi’*. Cf. Maffesoli, Michel. *O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998, p. 108.

mas enquanto equilíbrio flutuante de tensões. Dionísio complementa-se, portanto, a Apolo. As aparições da graça e do sublime, que a rigor, pertencem ao reino de Apolo, se revitalizam no calor da estética dionisíaca; processo em que o alto celestial (dos cultos solares) desce ao baixo material (dos cultos da natureza) fazendo com que as imagens assumam uma dimensão mais humana, terrena, comunitária.

A saga de Dionísio (também cultuado como Zagreu, Pan, Orfeu, Baco) abre-se para interpretações variadas, percorrendo veredas que conduzem da alegria à dor. Parafraseando Nietzsche, do sorriso de Dionísio jorram dádivas: o mel, o vinho, a fertilidade, a embriaguez, o prazer, o riso. De suas lágrimas desprende-se a dor, a angústia, a morte. Dionísio é, pois, o deus que *quer nos persuadir do eterno prazer da existência, porém, ao mesmo tempo nos obriga a reconhecer que tudo que nasce deve estar preparado para um doloroso ocaso.*⁵⁵ Trata-se da consciência da efemeridade da vida, das reviravoltas do destino, da morte sempre à espreita, mas igualmente da vitória sobre a morte pelo viver a vida em sua plenitude. Formulações que, na verdade, se consubstanciam como fulcro da ação trágica.

Dionísio, nascido de Perséfone como Zagreu, filho preferido e herdeiro de Zeus - o *Dioskouros* ou o “menino de Zeus” - é criado incógnito no monte Parnaso. Hera, esposa de Zeus, descobrindo o paradeiro de Dionísio, envia os Titãs para matá-lo. Surpreendido na forma de um touro ou de um bode, Dionísio é esquartejado e devorado. Palas Atena lhe salva o coração ainda palpitante. Sêmele, outra mortal amada por Zeus, engole o coração tornando-se grávida do segundo Dionísio. Intervindo mais uma vez, Hera conduz Sêmele à morte. Zeus arranca do ventre da amante a criança concebida e a introduz em sua coxa até o final da gestação. Nascido o filho, Zeus o entrega para as ninfas, musas, pastores e sátiros do monte Nisa, na Trácia, longe das fronteiras da Hélade. Lá, cercado de luxuriante vegetação e de viçosas videiras, donde pendiam maduros cachos de uva, Dionísio viveu feliz. Um dia, espreme o suco da fruta em taças de ouro e dá de beber o vinho à sua corte. Sátiros e ninfas, embriagados pelo novo néctar que leva ao delírio báquico, dançam vertiginosamente até o transe.⁵⁶

Nessa narrativa funda-se tanto o culto festivo a Dionísio (as *bacchanalia*) e a tragédia ática, como se estabelece a imagem do deus de muitas faces. Os adoradores de Dionísio, por ocasião da vindima, reviviam a orgia báquica disfarçados de sátiros, os “homens-bode” do imaginário popular, dando origem ao vocábulo *tragoidía*: *trágos* =

⁵⁵ Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1981, p. 147.

⁵⁶ Brandão, Junito de Souza. *Teatro Grego. Tragédia e Comédia*. Petrópolis: Vozes, 1988, p. 9.

bode + *oidé*, canto + *ia*, que no latim vai significar *tragoedia* e *tragédia* no português. Em outra versão, o termo vem associado ao sacrifício de um bode no rito de Dionísio simbolizando o deus ressuscitado que é imolado para purificação da *pólis*. Dionísio é ainda o que Homero define como *mainoménos* - o louco: aquele que libera os instintos e impulsos primordiais do ser humano; a orgia báquica ora desencadeando o sacrifício sangrento, ora degenerando em festa licenciosa. Também se associa a Dionísio um poder subversivo e noturno, uma força feminina que contrasta com a força diurna, organizada e masculina de Apolo. Na verdade, como diz Junito Brandão, Dionísio subverte a própria ordem dos valores humanos, uma vez que seu culto busca a diluição da fronteira entre o divino e o humano, entre o sagrado e o profano. Através do êxtase dionisíaco, os devotos acreditavam sair de si, e esse sair de si, em uma superação da condição humana, implicava no mergulho em Dionísio. O homem, comungando com o divino, tornava-se um *herói*, aquele que ultrapassou o *metron*, ou seja, a medida de cada um.⁵⁷

Por outro lado, Dionísio é um deus errante: desde o primeiro nascimento, sua vida é uma trajetória de expiações e provas, perseguições e peregrinações, levando à criação de metáforas da perseguição, da transmutação, da peregrinação, de sucessivas chegadas e partidas. Esse perfil nômade é o que concede à figura emblemática de Dionísio o caráter de movimento que o transforma em deus do cinetismo e do vórtice. Dinamismo que, associado às suas metamorfoses, itinerância e virtualismo, permite aproximar sua figura do teatro, do circo, das festas, feiras etc.⁵⁸

O seu caráter orgiástico sempre foi reverenciado com temor pela *polis*, ciosa da ordem, do *metron* prescrevendo que todo excesso deveria ser evitado. Não é, pois, surpreendente que Dionísio seja apenas vagamente mencionado nos poemas homéricos. Essencialmente foi um deus dos excluídos, para os quais trazia alívio no esquecimento temporário da rudeza da vida. No entanto, seu turbulento culto, por muito tempo evitado nas cidades gregas, foi restaurado pelos tiranos de Atenas ansiosos pelo apoio popular contra a aristocracia retirada do poder. Institui-se os festivais públicos em honra de Dionísio - as *Grandes Dionisíacas* - onde a tragédia é estatizada e esteticizada. Enquanto representação dos Milagres transforma-se em religião da *pólis*; enquanto arte configura uma estética passional que ecoa através dos tempos.

⁵⁷ Ibidem. Op. Cit., p. 10/11.

⁵⁸ Fortuna, Marlene. *Dioniso e a Comunicação na Hélade: o mito, o rito e a ribalta*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 38-41.

Em sua intrincada interação com os poderes temporais, espirituais e com a sociedade, as *Grandes Dionisiacas* instauram um vínculo indissolúvel entre religião, estado e artes. E nesse contexto, a Tragédia apresenta-se como espaço cênico onde a sociedade podia contemplar as transfigurações da existência através da vida de um homem tornado singular pelo sofrimento. Daí emerge uma das vias de aproximação com a Semana Santa de perfil barroco: congregando um grande número de pessoas, ambas as manifestações passam a encarnar o rosto idealizado que a cidade mostra para si mesma e para o “estrangeiro” vindo de perto e de longe. Torna-se símbolo de importância social e cultural e instrumento de uma política hegemônica.

A Tragédia resulta de uma visão de mundo construída no entrelaçamento entre o mito e o rito. É no rito que as palavras e seus sentidos primeiros permanecem preservados da ação corrosiva do tempo – não por escaparem dela – mas por instaurarem o instante criador. O rito é simultaneamente a recitação, o pronunciamento e o rememorar, efetivando o mito para que este seja fixado na memória e impregne os atos. No encontro da Tragédia com as dramatizações do Mistério Pascal, relativizando os contextos, situa-se a figura do herói trágico, envolvendo uma *morte sacrificial, que por meio de lamento e revelação, torna-se um renascimento*. Sendo vítima, a personagem mítica é destruída pela sociedade na qual vive; uma sociedade, paradoxalmente, que só ele pode salvar. Personagem movida por intenso conflito interno, cuja escolha, considerando as reflexões de Raymond Willians, se constituiria na ação trágica por excelência, *e cuja crise e destruição podem ser vistas (levando em conta a generalidade do mito) como o dilaceramento e o sacrifício pela vida*.⁵⁹

Mais uma vez, a figura emblemática de Dionísio reverberando na Semana Santa através do sacrifício ritual. Não é por acaso que Dionísio surge na narrativa mítica como o *pharmakós* - o bode expiatório imolado para purificação da *polis*. Cristo, de outro lado, é representado como o Cordeiro Pascal, “aquele que tira os pecados do mundo”. Resignificações de um mesmo tema. Como bem diz Edgar Morin, o ato sacrificial compreende *tanto o sacrifício voluntário de si como o sacrifício de uma vítima (que pode ser ela mesma ou propiciatória ou expiatória)*, podendo, igualmente, constituir-se em *sacrifício para a coletividade ou sacrifício para os deuses. Comporta ao mesmo tempo a virtude regeneradora ou fecundante da morte/renascimento e a virtude de regozijar os deuses*; situa-se ainda na encruzilhada dos universos empírico e mitológico, unidos por um

⁵⁹ Willians, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 62-67.

ato ritual em que o sangue da vítima (simbolicamente ou não), renova periodicamente o pacto de vida e de morte entre o mito e o homem.⁶⁰

O mito diz respeito ao medo, à angústia, à culpabilidade, mas também à esperança, posto que ao “revelar” uma existência além-túmulo dá solução aos dois grandes temores que perseguem o homem: a morte e a própria vida. O mito, no entanto, apresenta-se sempre por meio de variantes, e, ao reapresentar-se, é atualizado e perdura. Abre-se para entendimentos às vezes tão diferentes que parece impossível qualquer aproximação entre suas múltiplas faces. É o caso do antiqüíssimo mito de paixão na tradição dionisíaca e na tradição cristã, onde as duas grandes construções míticas da morte - o renascimento e a sobrevivência do espírito – se apresentam em narrativas aparentemente díspares. Na verdade, o Cristianismo empreendeu um amplo processo de síntese que supera a *amortalidade* do espírito e o renascimento sempre começado, através de um Deus que morre, ressuscita e sobe aos Céus, propiciando, através de sua carne doravante tida como incorruptível, a ressurreição dos mortos e a redenção eterna.⁶¹ Síntese que integrando elementos provenientes dos moralistas gregos e da cultura judaica - a noção de respeito ao próximo, a contenção da sexualidade, a perfeição da divindade, os ideais messiânicos de liberdade e salvação - vai conferir ao Cristianismo significados outros, estranhos ao Dionisismo.

Lembrando Mircea Eliade, é sempre em certo contexto histórico que o sagrado se manifesta, o que pressupõe a necessária consideração das variâncias histórico-culturais para a sua compreensão. Não obstante, as aproximações do sagrado não devem ser entendidas como ocorrências únicas na economia do espírito. Ao contrário, os grandes momentos da vida espiritual se assemelham tanto pelo conteúdo como pela expressão. Assim é que tendo bebido de fontes míticas comuns à área do Mediterrâneo, Dionisismo e Cristianismo re-significaram, cada um à sua maneira, o antigo mito da paixão, morte e renascimento dos “deuses da vegetação”. *O mito, como o símbolo, tem a sua lógica própria, diz Eliade, uma coerência intrínseca que lhe permite ser “verdadeiro” em muitos planos, por afastados que estes estejam do plano em que o mito originariamente se manifestou.*⁶² Assim como Osíris no Egito, Baal na Babilônia, Dionísio repete o arquétipo da morte e da ressurreição, que séculos depois será vivido por Jesus no mundo hebreu.

No caso dos mitos de paixão, trata-se de desvelar a articulação vida-morte e as

⁶⁰ Morin, Edgar. Op. Cit., p. 153.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Eliade, Mircea. *Tratado de Historia das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 347/348.

esperanças que o homem deposita no continuum existencial, se constituindo, nesse sentido, em construções paradigmáticas. Por um lado, a morte e a ressurreição do deus configurando-se como arquétipo de todos os mortos e de todas as ressurreições, por outro, a revelação de um destino para a condição humana, o que, de uma maneira ou de outra, preenche o “buraco negro” não penetrado por qualquer meio empírico-racionalista.

Paradigmática é também a trajetória de Dionísio e de Jesus Cristo. Nascendo da união de um deus com uma virgem mortal, ambos integram o ancestral drama místico cujo personagem central é o *Filho* – fruto de um “casamento divino” – destinado a reconciliar os contrários, de maneira que ambos, repetindo Gilbert Durand, *descendo do céu à terra ou da terra aos infernos para mostrar o caminho da salvação, participa de duas naturezas: masculina e feminina, divina e humana.*⁶³ O *Filho* é assimilado ao *Messias*, e seu aparecimento na história religiosa equivale sempre a uma revolução espiritual. Como mediador das relações entre céu e terra é responsável pelo destino do homem, e diferentemente do *Deus-Pai* - distante e abstrato - o *Filho* anda pelo mundo conhecendo e se fazendo conhecer. Partilha das dúvidas e dos sofrimentos dos homens, morrendo e ressuscitando para resgatá-los. Trata-se de uma “sede de concreto”, tornando a figura do *Filho* de tal maneira singular que é a Ele que se cultua e não ao *Pai*.

Não é de se estranhar, portanto, que a Idade Média tenha assistido à mobilização de um conjunto de sentimentos que voltam a ocorrer de maneira sensivelmente paralela ao verificado na Antigüidade Grega. Os ritos dionisíacos, passando de uma etapa místico-mágica à simbolização do deus e de suas virtudes, infundidas em alegorias de fácil compreensão; depois, a uma representação plástica da história do deus (e de personagens secundários, equivalentes aos santos, mártires e apóstolos) que vão se desdobrar em duas partes: uma de caráter crescentemente abstrato, que se converte em puras fórmulas cujo sentido torna-se obscuro para gerações tardias, semelhante ao ocorrido com a cerimônia da missa; outra que penetrará distintas zonas da vida social conduzindo à tragédia e à comédia. No que se refere à Cristandade medieval, celebrações como as da Semana Santa levarão ao drama litúrgico - os Autos, os Mistérios e os Milagres.⁶⁴

Com o correr dos tempos, a Tragédia perde o vínculo direto com a festa e com a religião, individualizando-se como gênero teatral. Já as dramatizações da Paixão de Cristo, com seu caráter grave e aparato fúnebre, continuam a transitar nos domínios da religião, do

⁶³ Durand, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 300.

⁶⁴ Salazar, Adolfo. *La música en la sociedad europea I. Desde los primeros tiempos cristianos*. Madrid: Alianza, 1982, p. 409, 410.

teatro e da festa. Nessas circunstâncias, emerge o fator da efervescência que perpassa praças, ruas, palcos e altares, o que significa dizer que as fronteiras entre esses espaços são, no mínimo, flutuantes.

Efervescência que parece ter se acentuado em terras ibéricas e ao sul do equador nas inúmeras festas da Igreja. Manifestação da devoção popular, ou de uma religiosidade dionisíaca, como diz Lea Freitas Perez, uma vez que vivida mais teatralmente do que na intimidade do ser. Religião feita de festas e procissões coloridas, com o profano se imiscuindo no sagrado e vice-versa.⁶⁵ Uma *liturgia social*, para lembrar Gilberto Freire, onde a pluralidade de gestos e significações, expectativas e intenções, evidenciam a dramatização não de uma, mas, de múltiplas e divergentes “paixões”.

O roteiro da Semana Santa é, pois, multidimensional. Do ponto de vista teológico, contempla tanto a dor do sacrifício e morte de Jesus Cristo quanto o júbilo por sua ressurreição, afirmando a glória do Homem Deus, e, por uma extensão da sacralidade, validando a hierarquia estabelecida pelos poderes e pelas elites locais. Do ponto de vista devocional, contempla a humanidade de Jesus, cujo sofrimento e morte se faz desfilar pelas ruas, estabelecendo as bases de empatia que sustentam a crença. Do ponto de vista econômico, enquanto atividade turística, transita sem constrangimento de procissões e celebrações litúrgicas para restaurantes, lojas e bares, que reabrem (às vezes nem mesmo fecham) depois dos eventos religiosos, isso sem falar das trocas sociais que ocorrem durante os préstitos: conversas, vendas, encontros, reencontros etc. Do ponto de vista artístico, há sempre uma constante preocupação de músicos, cantores, regentes, em realizar uma performance que agrade ao seu próprio senso estético e impressione aos turistas, ao mesmo tempo atendendo aos objetivos tradicionais que hibridam religiosidade e arte.

Por fim, a Semana Santa contempla as contradições que perpassam tanto a ideologia católica quanto a própria sociedade. Enquanto promessa de vida eterna e redenção traz em seu discurso uma contra-ordem: por um lado, a idéia de um mundo melhor – um reino de bondade, plenitude, abundância e igualdade – se insinuando como utopia de realização terrena, podendo suscitar tipos de apropriação voltada para a luta e resistência social; por outro, a possibilidade anual de remissão dos pecados por meio de penitência e de sacrifícios (mesmo que essa prática tenha se abrandado em muito), paradoxalmente, abrindo as portas para as permissividades humanas, as quais, apenas

⁶⁵ Perez, Lea Freitas. *Antropologia das Efervescências Coletivas*. In Passos, Mauro (org.). *A Festa na Vida: significados e imagens*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 46.

encobertas por um tempo e só para os católicos ortodoxos, voltam a se manifestar no Sábado Santo; dia que a Igreja vê hoje como sendo de espera, mas que de fato continua a manter, ainda que com cores diferentes, o perfil profano dos antigos Sábados de Aleluia.

Ethos Barroco

Comparando descrições da Semana Santa realizadas no Brasil e Portugal, nos tempos coloniais, com descrições dessa mesma festividade realizada ao longo do século XIX e início do século XX na Cidade de Goiás, pode-se dizer que a Semana Santa vilaboense manteve basicamente, nesse período, a configuração barroca herdada da tradição ibérica. No entanto, considerando as estruturas do mundo social como realidades historicamente construídas, o que pressupõe descontinuidades e rupturas, é adequado aplicar o termo barroco a celebrações realizadas num tempo e contexto distintos daquele que ensejou a configuração original de tais manifestações? Qual a abrangência e limites desta qualificação quando aplicada ao cenário oitocentista da Cidade de Goiás?

Ao qualificar a Semana Santa vilaboense do século XIX como festa barroca, não se pretende uma delimitação fundada na criação artística surgida na Europa e difundida para o Novo Mundo nos séculos XVII e XVIII. Trata-se de abordar o Barroco como um modo de ser e dizer desenvolvido em épocas e lugares diversos, em ritmos e formas distintas, o que o desloca do âmbito exclusivo de insurgência contra as cristalizações do classicismo renascentista e da influência direta da Contra-Reforma e do Antigo Regime. O termo, como diz Maffesoli, se ampliando enquanto *barroquismo*,⁶⁶ ou seja, naturalização edificada no hibridismo de culturas, de estilos e linguagens; um modo de viver a unidade-diversidade do mundo enquanto coexistência entre extremos, enquanto jogo polifônico entre semelhanças e diferenças.

A palavra “barroco” origina-se na língua portuguesa no séc. XVI para designar uma pérola considerada defeituosa. Posteriormente, mantendo o sentido pejorativo, o termo foi usado para designar um estilo artístico visto como deturpado, exagerado, exorbitante - *um estilo onde as regras das proporções não são observadas, onde tudo é representado segundo o capricho do artista*.⁶⁷ Somente em finais do século XIX, com Heinrich Wölfflin, o Barroco começa a perder a conotação de degeneração da arte clássica.

⁶⁶ Maffesoli, Michel. *No Fundo das Aparências*. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 185-229.

⁶⁷ Definição que aparece em 1771 no *Dicionário de Trabalhos* editado na França. Apud Sant’Anna, Affonso Romano de. *Barroco, Alma do Brasil*. Rio de Janeiro: Comunicação Máxima, 1997, p. 29.

Nessa obra, o termo surge como conceito crítico-estético usado para designar positivamente as artes visuais e a arquitetura do séc. XVII - forma de expressão de seu tempo, portanto, um estilo de características tão válidas quanto as do classicismo. Em *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, Wölfflin reafirma essa idéia, desenvolvendo a concepção de um *estilo pictórico* que se opõe ao *linear*. Nas suas palavras:

*A pintura ocidental, que foi linear no séc. XVI, desenvolveu-se, no séc. XVII, particularmente no sentido de uma arte pictórica. (...) A arte pictórica é posterior, e sem a primeira não seria nem mesmo concebível; isto não significa, porém, que ela seja superior. O estilo linear desenvolveu valores que o estilo pictórico não mais possui e não mais quer possuir. São duas visões de mundo orientadas de forma diversa quanto ao gosto e interesse pelo mundo; não obstante, cada uma delas é capaz de oferecer uma imagem perfeita do visível.*⁶⁸

No princípio do séc. XX irrompe o movimento barroquista. Não se restringindo simplesmente a designar um estilo arquitetônico, escultórico ou literário, o termo barroco passa a abranger um complexo de idéias acerca da essência da civilização do século XVII. O espanhol Eugenio d'Ors (1923) é o precursor dessa concepção, na qual o Barroco é revelado como uma manifestação do espírito humano, aparecendo em diferentes culturas, em tempos e manifestações diversas como expressão modelar da arte. L. Mumford (1938), por sua vez, vai usar a palavra barroco *como termo de descrição social* que abarca dois elementos contraditórios: o lado matemático, mercantil e metódico, e o lado sensual, rebelde e extravagante. Já para B. Echeverría, o Barroco constitui-se em uma das diferentes possibilidades para se viver dentro do capitalismo, sem, necessariamente, tornar-se seu servo, sem curvar-se à lógica do *terceiro excluído*.⁶⁹ Nesse caso, a atualidade do barroco

⁶⁸ Conforme Wölfflin, o estilo linear vê em linhas, o pictórico vê em massas. Ver de forma linear significa procurar o sentido do objeto primeiramente no contorno. A visão em massas ocorre quando a atenção deixa de se concentrar nas margens e os objetos são vistos como manchas. Para Maffesoli, deixando de lado o acentuado sentido de oposição, é possível reconhecer na categorização proposta por Wölfflin, algumas grandes tendências. O clássico linear *repousa sobre a distinção, o que é acentuado e que acentua. O desenho é claro, contínuo, as linhas são firmes e estáveis, a leitura é fácil.* O barroco pictural, em compensação, *repousa sobre uma impressão de transformação interna permanente. Não algo que é orientado, finalizado, mas antes um movimento em espiral. A tônica é colocada nos conjuntos. (...) Há uma interdependência da sombra e da luz, o que dá um aspecto fugidivo, vaporoso, que privilegia o ambiente.* Cf. Maffesoli, Michel. *No Fundo das Aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 191. Cf. Wölfflin, Heinrich. *Conceitos Fundamentais de História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 21-24.

⁶⁹ Na lógica aristotélica do *terceiro excluído* - base da ciência ocidental na modernidade - o objeto "A" sempre será algo totalmente oposto ao objeto "não - A", inexistindo um termo intermediário ou uma terceira opção. A dialógica, no entanto, rechaça essa idéia aceitando justamente seu contrário - o princípio do "terceiro incluído". Princípio lógico de importância transcendental no enfoque transdisciplinar, uma vez que consegue formalizar a inevitável presença dos paradoxos, das antinomias e de aportes complementares no conhecimento. Lógica também privilegiada no que diz respeito aos estudos das

derivaria da profunda crise da versão puritana e norte-européia da modernidade, que, ignorando a complementaridade entre, de um lado, o trabalho e a reprodução da riqueza, e de outro, o processo desfrute/consumo, exige que se rompa com a ambigüidade do mundo, sacrificando a segunda dinâmica em proveito da primeira.

Assim como Echeverría, Michel Maffesoli também enfatiza que a lógica própria da *sensibilidade barroca* é a do *terceiro incluído*: a inclusão que mantém *juntos elementos perfeitamente heterogêneos*. Uma lógica *que não quer ultrapassar as contradições em uma síntese perfeita, mas ao contrário mantê-las enquanto tais*. Na sua visão, o imaginário cultural em múltiplas formas de representações revive, de tempos em tempos, a existência de épocas que exprimem o poder da emoção na constituição social. Um tipo de sensibilidade agregando os indivíduos por uma *nebulosa afetiva*, no dizer de Maffesoli, *cujas paixão operante faz reviver a graça-de-sentir-em-comum. Esta paixão operante (...) se compõe pelo fluxo do imaginário atuando no jogo das formas sociais: o estético, o religioso, o ético, o não-lógico, a paixão, o trabalho etc.*⁷⁰ Trata-se, em seus termos, de uma *barroquização* da existência traduzida em termos não especificamente da produção artística, mas infiltrada nos detalhes, nos fragmentos, nos diversos acontecimentos que constituem *um mosaico colorido, um caleidoscópio de figuras cambiantes e matizadas, tornando a dar ao presente um valor central na vida social.*⁷¹

No cerne dessa ambiência barroca encontra-se a ilusão como vetor essencial da dinâmica social. Nada na vida social escaparia aos jogos da aparência, os quais validam-se porquanto inscritos numa cena ampla onde, ao mesmo tempo, cada um é ator e espectador. A teatralidade favorecendo o que é vivido aqui e agora, recusando-se à prorrogação de prazer.

*Há, no artifício e no fantástico barrocos, um imanentismo evidente cuja virtude essencial é deter a corrida do tempo. Seja o do calendário religioso, do relógio verificador da produção, ou da estratégia política. Reconhecendo a aparência pelo o que ela é, não se procura nenhum 'mundo anterior', seja qual for. Aquele que se deixa ver é, bem ou mal, aceito para o melhor e para o pior.*⁷²

sociedades complexas, por permitir, de forma coerente, o cruzamento das fronteiras entre diferentes áreas do conhecimento, possibilitando a criação de imagens de realidades mais integradas e, por conseguinte, mais plausíveis. Cf. Miguélez, Miguel Martínez. *Base Epistemológica de una Sociología Postmoderna (con referencia a la obra de Michel Maffesoli)*. Apud Lanz, Rigoberto (org). *Postmodernidades: la obra de Michel Maffesoli revisitada*. Caracas: Monte Ávila, 2004, p. 103-128; disponibilizado no endereço eletrônico <http://prof.usb.ve/miguelm> Acesso em 10/07/2005

⁷⁰ Maffesoli, Michel. *A Contemplação do Mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995, p. 102.

⁷¹ Idem. *No Fundo das Aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 13.

⁷² Ibidem. p. 192.

Uma consequência da prevalência do ambiente e da aparência, na tipificação do sentir barroco, é o que Maffesoli propõe chamar de *presenteísmo*. Tudo se torna acontecimento, com os objetos de arte barroca fazendo de cada momento uma pequena festa: igreja, palácio, lugar, estatuária, música etc., tendo por função fazer viver sem esperar mais num pequeno paraíso.⁷³ Uma forma de sentir e pensar que, sem dúvida, contraria as utopias racionalistas introduzidas por uma ciência que busca penetrar, de maneira absoluta e uniforme, os arcanos do conhecimento. Percebe-se nessa abordagem um deslizamento acentuado em direção à figura emblemática de Dionísio. Posicionamento que parece contraditório, posto não levar em conta justamente toda a complexidade dialógica que caracteriza o Barroco, além do que se choca, de certa maneira, com a noção de “formismo” tão cara a Maffesoli. Na visão formalista as formas de uma cultura (institucionais, simbólicas e técnicas) visam enquadrar, regular, controlar a vida. No “formismo”, ao contrário, a vida se impõe sempre contra os limites da forma.

Não obstante, a vida necessita da forma para existir, da mesma maneira que ela deve expandir-se para além das formas para *ex-istir*. É preciso, pois, trazer Apolo à reflexão como a necessária contrapartida de Dionísio, relativizada a natureza de ambos. Sem dúvida, Dionísio é a figura ameaçadora, inspiradora da revolta dos instintos. Mas, é também o menino místico, brincalhão, amigo da dança, deus das árvores, da vinha, da festa, cuja peripécia de haver sido morto e dividido em pedaços, depois reunido pelo amor da mãe e renascido mais de uma vez, repete elementos de amor, morte e ressurreição encontráveis no núcleo do próprio mistério cristão. *Dionysos Ctonios* evoca o mundo subterrâneo dos mortos e das sombras, enquanto o *Dionysos Iakchos* é a criança que evoca o jogo e a inocência. Por outro lado, Dionísio não é contrário à luz, uma vez que responde pelo desabrochar da natureza. Contudo, na alternância da morte sombria e da vida inocente, todos os Dionísios se opõem à rigidez objetiva. Apolo, por sua vez, é igualmente uma figura complexa. Nos poemas homéricos apresenta uma face violenta semelhante à de Dionísio, mas, por outro lado, é o deus do sonho e da ilusão, da aparência, da bela forma. É o deus da medida, aquele que torna possível a manifestação de Dionísio através de seu poder de organizar o caos.

Em outras palavras, Apolo e Dionísio simbolizam uma posição dialógica entre os ideais de realização do impulso e da razão, mantendo entre si um equilíbrio flutuante de

⁷³ Ibidem. p. 194.

tensões. O itinerante deus do movimento e o deus que expressa a serenidade e a estabilidade se complementam para alimentar o *elan* criativo e criador que instaura e move a civilização. Inter-relacionamento que se consubstancia no “pensamento trágico”,⁷⁴ enquanto predisposição para aceitar as indeterminações, as ambigüidades e as contradições da vida social. Dimensão estética apolíneo-dionisíaca que se revela inerente ao sentir barroco. Trata-se de um jogo de tensões e apropriações entre o lado matemático, metódico e o lado sensual, extravagante; entre a bela forma e a deformação e rudeza; entre a sensibilidade e o misticismo.

Na verdade, a despeito da ênfase no dionisíaco, Maffesoli não despreza esse jogo de tensões, o que se evidencia na sua atração pelo mistério da encarnação de Cristo, vislumbrando no mito cristão do *logos feito carne* uma profunda expressão da conjunção de elementos díspares, mas empiricamente vividos como complementares (uma releitura do *super-homem* nietzschiano?). Reconhece mesmo que é próprio dos místicos barrocos a interação da sensibilidade com a espiritualidade, o que o leva a afirmar que *o cristianismo enquanto civilização junta-se, pelo menos em parte, à harmonia grega, admitindo a união do sensível e do espírito como caminho em direção à divindade.*⁷⁵

Dessa forma, Apolo e Dionísio se manifestam por trás da dança barroca dos quadrados, círculos e elipses, tal qual apontado por Affonso Romano de Sant’Anna:

*O Barroco não é apenas o momento de tensão entre o quadrado e a elipse, mas o momento da metamorfose do quadrado e do círculo em formas espiraladas, ovais e oblongas. Não é apenas a teoria da perspectiva (...) que se altera quando o Barroco começa a emergir do Renascimento. A modificação, por exemplo, do quadrado é uma alteração da simetria em favor da deformação. Desloca-se o centro do quadro. Desloca-se o sujeito. Como na elipse espiralada o centro torna-se dinâmico.*⁷⁶

Dança de contrários, manifestada nas ruas tortuosas das cidades coloniais brasileiras, contrastando com o traçado geométrico do planejamento urbano das cidades barrocas européias. É a mestiçagem de formas que faz conviver em um mesmo espaço

⁷⁴ O “pensamento trágico” equivale ao que Edgar Morin resgata como o “pensamento complexo” ou Michel Maffesoli como “razão sensível”: uma forma de pensar se abre para o imaginário, o lúdico e o estético; que contempla a unicidade entre o mito e o logos, superando tanto o paradigma iluminista de oposição irreconciliável entre essas duas vertentes, como o paradigma romântico que vê no mito uma força mais fundamental à natureza humana do que a racionalidade.

⁷⁵ Cf. Maffesoli, Michel. *Elogio da Razão Sensível*. Op. Cit., p. 184/197 e *No Fundo das Aparências*. Op. Cit., p. 81.

⁷⁶ Sant’Anna, Affonso Romano de. Op. Cit., p. 26/27.

colunas gregas, colunas salomônicas, colunas entrelaçadas por cipós e serpentes. Dança de contrários que, igualmente aparece nas “festas fúnebres”. Celebra-se a morte, mas associada a uma festa, seja na vida “real”, ou simbolicamente como nas celebrações da Semana Santa. Nas palavras de Maffesoli, trata-se do *trabalho de luto que permite a vida*.⁷⁷ De novo o pensamento trágico celebrando a vida que não se esgota na morte.

O Barroco pode ser visto, portanto, como uma maneira estética de representar as percepções do vivido e a utopia, onde o cultismo da forma se sobrepõe ao purismo da razão; onde a alegoria do poder colonial e da contra-reforma, legitimado pela ostentação, se ergueu nas terras colonizadas pelas mãos de uma monarquia e de uma Igreja entontecidas pelo ouro e pela exuberância do novo mundo. Assim, conforme Graciella Rubio, frente à incerteza de uma modernidade européia incerta, erigiu-se sólido o Cristo sofredor e a Virgem dolorosa da Paixão: as imagens das chagas e dos espinhos surgindo mais poderosas que a argumentação clerical na prática da evangelização. Uma estética da dor regulada pela razão e pelo poder desde a inquisição, evocando o lado sombrio e algo grotesco da beleza em nome da construção de um destino histórico.⁷⁸

É legítimo, pois, pensar o Barroco como metáfora englobante de formas contraditórias entre si, capacitando-as para viver não em uma dialética de opostos voltada para uma futura conciliação, mas na gestão de formas que não aspiram nem à ruptura nem a uma síntese apaziguadora. Assim sendo, a qualificação barroca significa no caso da Semana Santa vilaboense, um arcabouço para processos de elaboração e de re-elaboração, onde determinados repertórios foram re-significados, abandonados ou introduzidos. Uma estrutura englobante de elementos culturais diversos e de temporalidades distintas, que, coexistindo no mesmo cenário festivo, possibilitou a expressão de identidades múltiplas e cambiantes. Uma espécie de *bacia semântica* na qual deságuam, nos termos deste trabalho, as concepções de teatralidade, dionisismo, festa e tragédia.

A Paixão Vilaboense como Representação

Mas, o que levou a Cidade de Goiás, no século XIX, a consolidar a Semana

⁷⁷ Maffesoli, Michel. *No Fundo das Aparências*. Op. Cit., p. 212.

⁷⁸ Rubio, Graciella; Alvarado, Miguel. *La Romántica Estulticia o El Barroco Introyectado. Notas sobre la urgencia de los poeta héroe en José Victorino Lastarria*. Hispania Nova. Revista de Historia Contemporânea. Universidad de Playa Ancha – Chile. Número 4 (2004). Disponibilizado no endereço eletrônico <http://hispanianova.rediris.es>.

Santa como a comemoração mais importante do seu calendário festivo? Uma festa que não celebra figuras históricas ou a padroeira da cidade, cujo fato celebrado é circunspeto por natureza, além de não apresentar o perfil específico de romaria onde graças específicas se acredita alcançadas pela intersecção de um santo(a) particular. Em outras palavras, o que nos revela a Semana Santa vilaboense oitocentista?

A elucidação de tais questões deve partir da própria objetivação da história cultural enquanto esforço para identificar, nos termos de Roger Chartier, como, *em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler*. Dito de outra maneira trata-se de buscar a compreensão das formas e motivos – representações do mundo social – que traduzem as posições e interesses dos atores sociais, *objetivamente confrontados*, nas práticas discursivas que integram a Semana Santa da Cidade de Goiás, e que, ao mesmo tempo descrevem a sociedade tal como os vilaboenses pensam que ela é ou gostariam que fosse.⁷⁹

A noção de representação, no entanto, traz complicações referentes à sua natureza polissêmica, o que, conseqüentemente, resulta em diferentes utilizações, o que requer pelo menos uma breve clarificação em termos conceptuais. A palavra “representação” aparece desde a Grécia antiga relacionada a noções ou conceitos muito variados como imaginário, ideologia, mito, mitologia, utopia, memória, sendo utilizada de maneiras diversas por distintos campos do saber. Etimologicamente, “representação” provém do latim “repraesentare” – fazer presente ou apresentar de novo alguém ou alguma coisa. A etimologia da palavra também diz que as relações entre as coisas se dão por similitude, no sentido da ação de figurar ou “copiar”, mais ou menos aproximadamente, o que se vê. Trata-se, portanto, de um processo de evocação mimética.

Por outro lado, a partir da emergência do paradigma newton-cartesiano e seu entendimento de uma “realidade” enganosa à percepção, o “real” como dado à percepção é desacreditado e a idéia de representação passa a vincular-se aos domínios da abstração. Nesse sentido, as coisas se deslocam para o plano das taxionomias, onde da ausência surgiria o “real”. Sendo assim, não há mais a necessidade da presença do objeto, a própria imagem o substitui.

Conforme apontado por Roger Chartier, a oscilação entre “substituição” e “evocação mimética” já aparece contemplada no verbete *Représentation* do *Dictionnaire universel de Furetière* (1690). Nele são citados tanto os bonecos de cera, de madeira ou

⁷⁹ Chartier, Roger. Op. Cit., p. 17/19.

couro depositado sobre o ataúde real nos funerais dos reis de França e Inglaterra, como o leito fúnebre vazio coberto com um lençol que representava o soberano morto. No primeiro caso, a representação revela-se como instrumento de um conhecimento mediado que faz presente um objeto ausente através da sua substituição por uma imagem capaz de reconstituí-lo em memória e de figurá-lo tal como ele é. No segundo caso, trata-se de um registro diferente: o da relação simbólica, ou seja, a relação entre o signo visível e o referente por ele significado. De qualquer forma, um ponto em comum permeia as duas famílias de sentido: a instituição de um representante que em determinado contexto tomará o lugar de quem representa, ou, em outros termos, o *relacionamento de uma imagem presente e de um objeto ausente, valendo aquela por este por lhe está conforme*.⁸⁰

Sandra Pesavento, fazendo uma síntese entre o pensamento de Castoriadis, Gilbert Durand e Le Goff, reafirma que a sociedade constrói a sua ordem simbólica. Construção que não sendo o que se convencionou chamar de real, mas sim sua representação, se constitui, não obstante, em uma outra forma de existência da realidade histórica. Na verdade, trata-se de um sistema de idéias-imagens que dá significado à realidade, e assim fazendo, participa da sua existência; o real, portanto, é ao mesmo tempo concretude e representação. Por essa via é que se pode acompanhar Castoriadis na sua formulação de que a sociedade é instituída imaginariamente, vez que se expressa simbolicamente por imagens que constituem a representação do real.⁸¹

Bourdieu, por sua vez, afirma que as representações mentais envolvem atos de apreciação, de conhecimento e reconhecimento, o que significa que o real só é de fato compreendido através de mediações efetuadas pelas representações. Por outro lado, constitui-se em campo onde os agentes sociais investem seus interesses e sua bagagem cultural. Bourdieu enfatiza, sobretudo, as estratégias de poder, ao definir que as representações objetivas - expressas em coisas ou atos - são produtos de estratégias de interesse e manipulação. Ou seja, no domínio da representação, as coisas ditas, pensadas e expressas têm outro sentido além daquele manifesto.⁸²

Chartier, reafirmando o ponto de vista de Bourdieu, acentua que a investigação sobre as representações deve sempre estar colocada num *campo de concorrências e competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação*.⁸³ Sustenta

⁸⁰ Ibidem, p. 21.

⁸¹ Pesavento, Sandra J. *Representações*. Revista Brasileira de História. São Paulo: ANPUH/ Contexto, vol. 15, n° 29, 1995, p. 17.

⁸² Ibidem, p. 15.

⁸³ Chartier, Roger. Op. Cit., p. 17

que as representações possibilitam a articulação com o mundo social através de três modalidades:

- a) *o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos;*
- b) *as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social (...), significar simbolicamente um estatuto e uma posição;*
- c) *as formas institucionalizadas e objetivadas 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.*⁸⁴

Chartier também retoma - via Norbert Elias através de Pascal – uma abordagem de representação centrada nas formas de teatralização da vida social características do Antigo Regime. Viés que se propõe *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*. Elias, de fato, apropria-se das elaborações de Pascal de duas maneiras: quando estabelece na sociedade antiga, que a posição “objetiva” de cada indivíduo é dependente - frente àqueles que se deseja influenciar - da credibilidade da representação que ele faz de si mesmo; quando estabelece as formas de dominação simbólica, por meio do “aparelho” e do “aparato”. Dominação simbólica que vai gradativamente substituir a violência explícita do Estado, e que Chartier atribui como substrato para a crescente importância das lutas de representação, *onde o que está em jogo é a ordenação, logo a hierarquização da própria estrutura social*.

Ao analisar a categoria representação no âmbito das festas de Antigo Regime no Brasil (e aqui se percebe a influência do pensamento de Roger Chartier), J. A. Hansen começa por chamar a atenção para o fato de que esses festejos eram organizados por grupos diversos: instituições da Coroa, irmandades religiosas, corporações de ofícios e cidadãos em geral. Tal fato, propiciando *múltiplas apropriações de matérias sociais e os valores de uso decorrentes como efeitos figurados*, ensejava conflitos, confrontos e coações de natureza diversa. Constituía-se igualmente em palco para o jogo de precedências e afirmação de hierarquias.⁸⁵ Terminado o período colonial, em face da

⁸⁴ Ibidem. p. 22/23.

⁸⁵ Hansen, João Adolfo. *A Categoria “Representação” nas Festas Coloniais dos Séculos XVII e XVIII*. In Jancsó, István; Kantor, Íris (orgs.). *Festas: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo:

instituição de um regime monárquico no Brasil, verificou-se, no que diz respeito às festas do Império, uma orientação semelhante às que vigiam quando da dominação portuguesa. Sendo assim as reflexões de Hansen, devidamente relativizadas, podem igualmente se aplicar ao universo festivo do século XIX, como é o caso do presente objeto desta pesquisa.

Hansen estabelece que as representações nos festejos admitem quatro grandes articulações. Primeiramente, representação vai significar *o uso de signos no lugar de outra coisa*: roupas, cores, músicas, percursos, imagens, personagens etc. *postas no lugar de princípios abstratos e posições de hierarquia*. Falando, por exemplo, do percurso da festa (referido nos relatos), Hansen o caracteriza como um macro-signo, *produzido por dispositivos retóricos que, em cada parte e em cada momento põem em cena, segundo uma multiplicidade de perspectivas, de visões e visadas, algo invisível, o ‘corpo místico’ ou a vontade unificada da comunidade colonial, como subordinação ao rei no ‘pacto de sujeição’*. Constituíam-se, pois, em um espaço-tempo qualificado, onde se re-apresentava, espetacularmente, a realidade invisível, mas presente do “corpo místico” do Reino, com as representações manifestando codificação, simultaneamente, retórica e teológico-política.⁸⁶

Em segundo lugar, “representação” diz respeito à *presença em ausência da coisa produzida pelo uso do signo*. Nesse sentido, a representação é um dispositivo retórico-teológico-político que produz uma aparência. No caso das festas imperiais, tratava-se de representar seres e instituições ligadas às devoções populares, ao Imperador e à Igreja. Manteve ainda muito do substancialismo dos séculos anteriores através da transferência de substância do divino para as esferas laicas. Como diz Hansen, os signos são sagrados justamente devido a uma tríplice referência: *participam do divino; seus estilos decorosos revelam (ou deveriam revelar) a verdadeira religião em luta contra a heresia e a gentilidade; reiteram ou tornam novamente presente a natureza do ‘pacto de sujeição’* (re-significado como “pacto social” nas festas do Império), *re-apresentando, representando, a soberania popular alienada na pessoa mística do rei* (ou na figura mítica do Imperador).⁸⁷

Em terceiro lugar, a representação implica que a *presença da ausência tem uma forma*: uma forma retórica orientada conforme o gosto das irmandades, a audácia ou

Edusp, Hucitec, Fapesp, Imprensa Oficial, 2001. Volume II, p. 738.

⁸⁶ Ibidem. 738/739.

⁸⁷ Ibidem. p. 740.

limitação dos artistas envolvidos etc. Sendo assim a forma resulta de um gênero determinado, ou melhor, do diálogo entre diferentes gêneros e usos, o que nos remete para a noção de gênero discursivo. Por último, representação significa a posição hierárquica encenada na forma, ou seja, o jogo de poder e prestígio evidenciado pela posição ou lugar ocupado nos festejos.⁸⁸

Se o passado já nos chega enquanto discurso, uma vez que não é possível restaurar o já vivido em sua inteireza, tentar reconstituir o “real” é re-imaginar o imaginado. Assim, penetrar os mistérios de Clio implica em descerrar os véus que encobrem as representações. Por essa perspectiva, tomar as representações como objeto de estudo é, portanto, buscar o sentido das coisas e revelar como este sentido é produzido. Daí a articulação texto/contexto constituída em chave para o conhecimento traduzido pelas representações.

Abordar a Semana Santa vilaboense, no século XIX, pelo viés das representações significa, por conseguinte, buscar os significados que a perpassam, tendo em vista a investigação das condições que a atualizaram durante o referido corte cronológico. Relacionando fontes de natureza variadas, determinados fatores emergiram como especialmente significativos para a atualização das celebrações da Semana Santa vilaboense do século XIX: a devoção à Paixão e a fé na eficácia simbólica da realização de rituais coletivos dedicados a essa devoção; as tensões e negociações entre Irmandades e Igreja acentuando um barroquismo que acaba por fortalecer a Semana Santa; as representações de projetos político-teológicos. Fatores que se entrecruzam de tal maneira que, somente quando abordados em conjunto, podem oferecer uma interpretação mais abrangente das razões que motivaram os vilaboense a manter, recriar e expandir, no século XIX, as celebrações do Mistério Pascal.

De maneira mais específica, o que se afirma é que o ciclo de celebrações da Semana Santa foi atualizado nos oitocentos por conta da associação de vários fatores. Por um lado, a perseverança da crença no “poder” do Cristo sofredor que, “redimindo os pecados do mundo”, possibilitaria aos homens merecer os favores divinos. Por outro lado, mantida a crença, permaneceu a fé no culto à Paixão através de modos coletivos de celebração que buscam reviver, na forma trágica da devoção penitencial e sacrificial, os episódios centrais da saga divina de Jesus. A esses dois fatores associa-se os conflitos e negociações entre irmandades, e entre irmandades e Igreja, o que conduziu à negociação

⁸⁸ Ibidem. p. 740/741.

em termos da manutenção de tradições e da introdução de inovações. Por fim, proclamada a Independência do Brasil, as elites brasileiras necessitando validar o novo regime, continuaram a se valer tanto da união com a Igreja – por meio da manutenção do Padroado Régio - como das representações festivas que envolviam a realeza no Antigo Regime.

É lícito, pois, afirmar que as hierarquias instituídas no século XIX na Cidade de Goiás, fizeram uso do barroquismo das celebrações da Semana Santa por seu caráter simultaneamente religioso e profano, por seu potencial em criar memória, afirmar dignidades, dar visibilidade e validar as seguintes instâncias: a) o poder monárquico, assegurando, a partir de produções simbólicas, a presença imperial na cidade mesmo na ausência do imperador e sua corte; b) o poder eclesiástico que usa as celebrações como instrumento de evangelização, reafirmação do dogma e, portanto, de sua hegemonia espiritual; c) uma elite rural surgida com o fim do ciclo do ouro e que necessitava se afirmar política e culturalmente.

Lembrando, mais uma vez que as percepções do social não resultam em discursos neutros, a convivência entre as instâncias mencionadas na festa e fora dela gerou lutas de representação que vão redefinir o perfil barroco da Semana Santa vilaboense nos oitocentos. Nesse sentido, destaca-se as relações entre Estado, Igreja e Associações Leigas que, tornadas conflituosas em virtude de divergências quanto às prerrogativas de cada esfera de poder, trouxeram conseqüências no que diz respeito à configuração do espetáculo da Paixão. Processo que, no confronto entre tradição e mudança, se traduziu enquanto negociação entre movimentos de profanização e sacralização que marcaram a reorganização, na segunda metade do século XIX, das relações entre Estado, Igreja e Associações Leigas.

O Espetáculo da Paixão: universos cruzados.

Pensar a Semana Santa como espetáculo envolve três eixos de questionamentos: um relacionado à validade de se unir instâncias aparentemente opostas como festa e espetáculo; um relacionado aos participantes do evento e outro que envolve as linguagens artísticas que se inter-relacionam no drama cênico-musical da Paixão de Cristo. No primeiro caso, trata-se de elucidar a relação ator/espectador no contexto festivo; no

segundo, busca-se compreender o inter-relacionamento entre papéis desempenhados na festa e papéis desempenhados na sociedade; no terceiro, a discussão recai sobre sons e imagens que emanam da Paixão de Cristo para compor a sua natureza espetacular, ou, em outras palavras a sua dimensão de Festa-Espetáculo. *Festas-potlatch* para fazer um trocadilho com Marcel Mauss, porquanto permeadas por intensa rivalidade, em que o trabalho, o talento e a energia de muitas pessoas se consomem em alguns dias de intensa experiência. Festas em que se estabelece uma intrincada rede de relações entre seus agentes e os agentes da sociedade, transportando para o campo das representações uma estrutura de modos de participação semelhante à que se verifica na sociedade. Como diz Bourdieu, as ações simbólicas exprimem a posição social segundo a mesma lógica da estrutura social, ou seja, a lógica da distinção.

Os signos enquanto tais não são definidos positivamente por seu conteúdo mas sim negativamente através de sua relação com os demais termos do 'sistema' e, por serem apenas o que os outros não são, derivam seu valor da estrutura do sistema simbólico e, por esta razão, estão predispostos por uma espécie de harmonia preestabelecida a exprimir o "nível" estatutário que, como a própria palavra indica, deve o essencial de seu 'valor' à sua posição em uma estrutura social definida como sistema de posições e oposições.⁸⁹

Sendo assim, confrontando as atuações no âmbito das celebrações da Semana Santa vilaboense com as posições ocupadas pelos mesmos “atores” na Cidade de Goiás no século XIX, é possível penetrar na trama de relações simbólicas que caracteriza aquela sociedade. Trata-se de entendê-los como *personas* que encenam simultaneamente a tragédia mítica do Cristianismo e a tragédia da vida cotidiana. Encenação que se dá à apreciação em um invólucro estético do qual emergem um conjunto de sons e imagens, eles mesmos simbólicos, integrando o espetáculo cênico-musical desenvolvido nas ruas, largos e Igrejas da cidade colonial.

Uma “ópera trágica” que se abre naturalmente para questionamentos de ordem estética: quais sons, músicas, imagens, gestos, constituíram o espetáculo da Paixão na Cidade de Goiás no século XIX? De que maneira o contexto do desempenho (a festa em si) e o contexto histórico-social influenciaram na produção, recepção e circulação desses elementos? Como esse universo articulou permanências, mudanças e re-significações? Um conjunto de questões que se entrelaçam, mas que para efeitos de organização formal

⁸⁹ Bourdieu, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 17.

aparece aqui desmembrado em uma vertente visual e outra sonora. A primeira – abordada enquanto *cenário da festa* - abrange a teatralização dos espaços vividos a partir da justaposição de manifestações ligadas à arte e arquitetura efêmeras, à incorporação de esculturas e pintura à encenação, à exploração cenográfica da arquitetura e espaços urbanos; a segunda – a *paisagem sonora* conforme conceito veiculado por Murray Schaffer - sendo entendida como o conjunto de sons, ruídos e músicas emanados desta festividade no século XIX.

Considerando a existência de relações entre eventos sonoros e visuais com o contexto que os produz e recebe, pode-se afirmar que o *cenário da festa* e a *paisagem sonora* da Paixão vilaboense oitocentista, quando inter-relacionados com o contexto histórico e sócio-cultural, contribuem na reconstituição de uma experiência social como experiência prática adquirida nas vivências de um universo social particular. Experiências que, pela dinâmica inerente ao viver, se manifestam nas produções passionárias⁹⁰ como diálogo entre diferentes gêneros e estilos articulados pelo barroquismo que permeia essa manifestação festiva.

Muito embora não se pretenda aqui uma reflexão teórica sobre a inter-relação arte, música, história e sociedade, cabe abordar determinados aspectos desse processo. Peter Burke, falando sobre as novas fontes e procedimentos colocados à disposição do historiador pela epistemologia contemporânea, menciona o interesse surgido nas últimas décadas pela imagem como fonte histórica, referindo-se ao movimento como a “virada visual”. Aproveitando esse gancho, e com a devida relativização, acredito que os dias correntes assistem ao início de uma “virada musical”, em específico com relação à canção. No entanto, o processo tem se concentrado nas letras de música deixando de lado (com exceções) a sua contrapartida musical. Abordagem que, de certa forma, compromete o processo interpretativo, visto que a relação letra e música constitui-se em um todo significativo, cujo entendimento pode ser prejudicado quando focalizado em apenas um de seus suportes. Abordagem possivelmente oriunda de uma tradição de estudos que visualizam o signo musical como algo que transcende a objetividade das relações sociais, cujo ordenamento não se refere a nada além da própria música. Em outro prisma, encontram-se os estudos que buscam as significações musicais unicamente nas instituições

⁹⁰ O termo *passionário* também traduzido como *paixoeiro* refere-se, originalmente, aos livros litúrgicos que contêm a Paixão de Cristo. Também é utilizado para designar os textos musicados da Paixão. Vou, no entanto, ampliar o significado do termo para abarcar, genericamente, produções visuais e musicais emergidas das celebrações do Mistério Pascal.

e na sociedade.

Entretanto, seja no caso da música ou de qualquer outra linguagem artística, a não abordagem das ordenações internas de uma obra significa, justamente, deixar de lado o suporte concreto portador de significados. Significa ignorar todo o processo de organização que permite identificar as escolhas feitas e coerções sofridas pelo autor, e compreender as sínteses existenciais concretizadas na ordenação da matéria. É, pois, através da inter-relação entre o lingüístico e o extralingüístico que o significado de uma obra se dá a conhecer. Contudo, esta não é uma tarefa fácil, principalmente no que diz respeito à música, vez que os caminhos a percorrer são ainda pouco explorados tanto pela historiografia musical quanto pela história cultural. O musicólogo Joseph Kerman, analisando a relação de historiadores com a música, afirma tratar-se da busca de um equilíbrio sutil, nem sempre alcançado com êxito. Uma das obras citada por Kerman como modelar nesse sentido é o livro de Carl E. Schorske *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*. Conforme o musicólogo, em *Explosion in the garden: Kokoschka and Schoenberg*, Schorske examina, a música de Schoenberg com certa profundidade, fazendo até mesmo uso de partituras. Nas palavras de Kerman:

Numa acepção técnica, a leitura feita por Schorske da canção de Schoenberg não é completa nem ultra-refinada (e eu pareço não estar longe, no fim das contas, de aceitar isso com um ar de superioridade indulgente). Mas fosse de propósito – ou como se suspeita vagamente – por inclinação, ele obteve um raro equilíbrio de riqueza entre a consideração da arte em seu contexto e da arte em si mesma.⁹¹

Pensar a Semana Santa como manifestação que integra o campo artístico implica, por conseguinte, posicionar-se com relação ao conceito de arte. De acordo com Argan, é praticamente impossível delimitar os limites e o conteúdo daquilo que se denomina como arte. Nenhum critério empírico de agrupamento é totalmente aproveitável: a conformação, a tipologia, a destinação dos objetos, a matéria, a estrutura, a técnica. Na verdade, o que é avaliado não é um tipo de obra, mas um processo ou uma maneira de relacionar-se, ou seja, o diálogo interno de uma situação cultural na qual o fenômeno se encontra, e por isso mesmo funciona. Neste caso, o que se afirma é que a “artisticidade” da arte está relacionada com a sua historicidade, sendo o ponto de convergência a consciência do valor da ação humana.

⁹¹ Kerman, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 250-252

Uma ação que determina um valor é uma ação dotada de uma finalidade e cujo processo se controla: realiza-se no presente, mas pressupõe-se a experiência do passado e um projeto de futuro. A ação artística é uma ação que pressupõe um projeto – portanto, o procedimento da cópia, que substitui a experiência e o projeto pelo modelo, não é artístico. E o projeto é uma finalidade que, realizando-se no presente, assegura à ação um valor permanente, histórico. A relação experiência-projeto reflete a sua relação em que se fundamenta a idéia da ação histórica e, por conseguinte, da sua representação, a história falada ou escrita.⁹²

Sendo assim, a Semana Santa abordada pelo viés da sua “artisticidade” pressupõe a sua inserção no âmbito de uma história que coexiste com seu objeto, o qual está fisicamente presente. Apesar da sua origem no passado, ocupa parte do espaço e tempos reais. Contrariando a opinião dos que dizem que não se pode fazer história dos fatos aos quais se assiste e dos quais se participa, a exceção que representa a arte, longe de inviabilizar o discurso histórico, o reafirma justamente porque a arte é percebida pela consciência na sua historicidade. Como diz Argan, a pedra que o artista atira no fluxo da vida não caiu do céu como um meteoro. Constitui-se, ao contrário, em um conjunto de várias substâncias que se encontram dissolvidas na água que corre: *ora, essas substâncias sendo sempre e apenas cultura, são necessariamente passíveis de análise com o mesmo método com que se analisam os fatos da cultura, ou seja, com o método da história.*⁹³

Processo que implica situar a produção artística em um espaço multidimensional: o da especificidade da história da arte, aí implicado o inter-relacionamento entre obras do presente e do passado; o que se estabelece através do cruzamento do campo artístico com outros campos de produção dentro de uma determinada situação; o que se estabelece através dos diálogos com a história e a sociedade. Uma dimensão plural que rejeita, por princípio, visões reducionistas que tornam compartimentadas e excludentes os domínios da cultura ditos como eruditos ou populares ou qualquer outra denominação que se lhes dê. Ao contrário, compartilha-se aqui com proposições que defendem o ponto de vista de que as produções advindas de uma ou outra esfera do cultural constituem-se em repertório, mais ou menos, disponível aos integrantes de uma determinada comunidade, gerando apropriações e re-significações múltiplas, em um processo que, longe de ser monológico, define-se pela polifonia, heterogeneidade e hibridismo.

⁹² Argan, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 23.

⁹³ *Ibidem*. p. 28.

As noções de cultura erudita e cultura popular vem sendo objeto de amplo debate no âmbito dos estudos culturais levados a cabo nas últimas décadas; debate que abarca inclusive os termos usados para nomear os referidos gêneros. Para Néstor Canclini, a utilização menos adequada refere-se ao termo “erudito”. Nesse sentido, seria melhor falar em “culto”, “elitista” ou “cultura hegemônica”? Na sua visão, todas essas denominações se superpõe, não sendo nenhuma delas de fato satisfatória. Para Canclini, o termo “erudito” é o mais vulnerável, uma vez que caracteriza essa modalidade de cultura unicamente em termos da vastidão do saber reunido, ocultando que se trata de um tipo de saber entre outros, o que leva ao questionamento: não são eruditos também o curandeiro e o artesão? Na falta de um termo mais adequado, Canclini opta por utilizar a denominação “cultura” por considerá-la mais abrangente, uma vez que traz implícita noções de elite e hegemonia.⁹⁴ Não obstante, a meu ver, o termo “culto” carrega vícios talvez mais negativos do que o termo “erudito”, suscitando questionamentos bem mais pré-conceituosos. Nesse sentido, usando o mesmo exemplo de Canclini, cabe perguntar: o que fazem curandeiros e artesões não é cultura? Sendo assim, ainda prefiro usar o termo “erudito” por considerá-lo mais inofensivo, reforçando, no entanto, que se trata de um campo de produção dentre outros que integram a dimensão plural da cultura, a qual comporta diferentes lugares de fala cujas fronteiras fluidas se afastam em muito da rígida delimitação outrora idealizada.

⁹⁴ Canclini, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 21.

PARTE 1

E Por Falar em Paixões....

*Nasceu a arvore.
E o Criador vendo que
era boa multiplicou a espécie
em sombra para as feras
em fronde para os ninhos
e em frutos para os homens.
Só depois de muitas eras
foi que chegaram os poetas.*

Cora Coralina

E a que vieram os poetas?

Vendo que a criação de Deus era boa, o homem primeiro viveu o Éden. Mas, como *não há um só caminho, uma só porta, um só lugar*, um dia o homem acorda, *abraça o mundo, assume a fantasia e vive uma poesia na busca de ter o que sonhar*.¹ Mas sendo fatal que pelo menos um dia na vida se viva um dia de doidice, o bardo arquétipo, desafortunadamente para alguns, cometeu o “erro” de saciar sua fome de poesia com o fruto da “árvore do conhecimento do bem e do mal”, em perda das dádivas eternas da “árvore da vida”. De entidade quase angélica transforma-se em mortal. Virou poeta. Cantou os deuses, os mitos e heróis que vivem nele e através dele para enfrentar a fuga do tempo. Cantou também o amor, a beleza, as coisas pequenas e simples. E cantou as paixões. Essas sempre aviltadas, porque exaltam a vida vivida em sua materialidade, o homem suposto da iniquidade por renegar o *telos divino*.

Mas, poder-se-ia pensar, junto com alguns filósofos, que se Deus regozijou-se em criar a matéria, em fazer Adão do pó da terra, não seria o seu propósito que o homem desenvolvesse a sua humanidade justamente estando no mundo? Um mundo necessariamente imperfeito, vez que a perfeição inibe a criação, mas não o mundo das sombras do platonismo ou o “vale de lágrimas” das pregações religiosas. Não obstante, a imagem sobre a qual se erigiu grande parte do pensamento ocidental é a de um mundo

¹ Trechos aproveitados de poemas de Malu Ribeiro. In *O Tempo Responde*. Goiânia: Poligráfica, 1998.

fendido em dois: um relativo ao bem e à verdade – o mundo das essências, do espírito e da razão; outro, encarnando o mal e a ilusão – o mundo dos sentidos, das aparências e da ilusão. Representações antagônicas geradas a partir da Metafísica e do Cristianismo. Os conceitos de “além”, de “eternidade”, de “mundo verdadeiro” etc. - como acidamente aponta Nietzsche - sendo criados em desprezo do mundo em que se vive e do corpo com seus desejos e paixões.

Todavia, como desprezar o aqui e o agora se, pensando com Heidegger, o mundo não pode ser percebido ou apreendido senão como *campo constituído pelas relações do homem com as coisas e com outros homens*? Cosmologia humana, o mundo refere-se às descrições que os homens fazem das suas circunstâncias, intrínseco aí a linguagem, arquitetada como instrumento de apreensão, compreensão e legitimação da realidade concebida.² Nesse sentido, tanto o discurso metafísico quanto o religioso constituem-se em poderoso instrumento de dominação, vez que fundados em valores considerados irrefutáveis. No meio dessa grande construção ideológica o homem percebe-se existindo em um universo onde nem se situa como parte da natureza que o parteja, nem como parte de uma divindade que não alcança. Apega-se à racionalidade e à técnica como proteção contra o medo de ser e do não ser, passando a aguardar o “outro” que o resgatará. É a expectativa messiânica presente no Velho Testamento, fundada em uma ritualística que delimita espaços onde o divino se manifesta, tempos tidos como sagrados, a interdição de certas ações, a hierarquia sacerdotal, enfim, todo um aparato calcado na oposição entre sagrado e profano.

Uma antropologia dualista reforçada pelo Cristianismo, conduzindo ao desprezo e mesmo à condenação da vida no século, de tal maneira que a saída da secularidade para a vida monástica, como exemplifica Jean Delumeau, comparar-se-ia à “saída de Sodoma”. Sociedade laica e sociedade corrompida passam a ser, por conseguinte, sinônimos. Em suma:

*o mundo não tem (ou esperava-se que não tivesse) sentido profano e as atividades inerentes à condição terrena do homem são relegadas ao vazio dos ‘anti-valores’, assim como, de maneira mais geral, a natureza é esvaziada de sua necessidade interna e são extremamente repudiados como malsãos todos os prazeres deste mundo.*³

² Heidegger, Martin. In Abbagnano, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. =

³ Delumeau, Jean. *O Pecado e o Medo: a culpabilização no ocidente (séculos 13-18)*. Vol. II. Bauru, SP: EDUSP, 2003, p. 31.

Ascetismo que consubstancia uma religião de culpa e medo, da qual emerge o incentivo às práticas de penitência movidas pelo temor do pecado e “danação eterna”. Estranha contradição com a Boa Nova trazida pelo Novo Testamento. Contradição, segundo Delumeau, gerada pela ambigüidade do conceito de mundo trazido pela Bíblia, que ora designa o reino de satã, ora refere-se à humanidade e à terra a qual está ligada. Na sua interpretação, as experiências existenciais não são, efetivamente, objeto de condenação, sendo pedido aos descendentes de Adão que renunciem a satã, mas não ao seu destino de homens.⁴

Não obstante, o discurso de um mundo que deveria ser renegado encontra eco entre os padres do deserto, como protesto contra um Cristianismo que acreditavam por demais permissivo. Posteriormente veio a nutrir a espiritualidade dos conventos, gerando a idéia da angelização da alma e o horror do pecado. Resulta daí a obsessão pela temática da morte, presente nas inúmeras dramatizações do macabro, do *memento mori*, que permeia a arte renascentista e barroca. Uma retórica que objetivava domesticar a morte, ou seja, acostumar os homens a mantê-la constantemente no pensamento, tal qual defende Montaigne. Propósito, no entanto, difícil de realizar apenas pela vontade. O próprio Montaigne renuncia a essa concepção estóica e adere a um maior desprendimento com relação ao inexorável fim, resultado de suas observações quanto à atitude frente à morte cultivada por camponeses.⁵

O fato é que nas esferas da vida tribal e campesina, a experiência da morte se dá a partir da aceitação de uma lei natural, reforçada pela crença na sobrevivência do “duplo” e de sua presença no mundo dos vivos. Crença que de tão arraigada no imaginário popular, persiste de diferentes formas nos dias de hoje. No México, por exemplo, no feriado do Dia dos Mortos comem-se pães em formato de tibia, depositam-se nos túmulos as flores e guloseimas preferidas do defunto. Também no Brasil celebra-se essa data com a tradicional “visita” aos mortos. Em Manaus, curiosamente para muitos, ainda é firme o costume de se levar para o cemitério cadeiras, comida, bebida - os parentes do defunto passando o dia no campo santo em uma espécie de confraternização fúnebre.

Reza-se, por outro lado, para que os mortos obtenham repouso e não perturbem a paz dos vivos - ambivalência de sentimento quanto aos que se foram, os quais, ao mesmo tempo próximos e inatingíveis estão sempre presentes. Um mundo de fantasmagorias.

⁴ Ibidem. p. 24.

⁵ Montaigne. *Essais*, I, cap. XX: I, p. 124/125. Apud Delumeau, Jean. *Op. Cit.*, p. 70/71.

Estórias que se constituem em representação de um universo onde a morte do indivíduo tem menor significância do que a noção da sobrevivência do grupo. Onde vivos e mortos conservam entre si “laços de socialidade”, justificando em muitas sociedades o culto aos antepassados e a aceitação, sem maiores temores, de imagens de morte em sua vida cotidiana.

Conforme Jean Delumeau, a naturalidade da relação morte/vida ainda se faz sentir no *Cântico ao Sol* de São Francisco de Assis. No entanto, nos séculos seguintes, essa concepção é sufocada pela expansão, fora dos conventos, do discurso eclesiástico em torno do caráter nefasto deste mundo, isso a julgar pelos sermões, iconografia, literatura, pelo teatro do macabro e pelas garantias (missas pelos defuntos e indulgências), através das quais o fiel esperava precaver-se contra as desditas do além túmulo. Não obstante, face ao reconhecimento de um público menos impressionável do que se esperava, passou-se a utilizar estratégias de comoção: recursos retóricos para reforçar a autoridade dos padres e tornar verossímil o pacote de ameaças e consolações, no qual se baseou o discurso clerical durante séculos. ⁶ É o caso do famoso uso do crânio durante os sermões dos missionários (por vezes em cemitérios), de homilias realizadas ao cair da noite, sob a má iluminação de velas, da arte da cantilena e do “terceiro tom”. ⁷

O efeito produzido por tais procedimentos retóricos parece ter sido deveras poderoso, vez que, segundo vários relatos, provocavam lágrimas, gemidos e gestos de auto-flagelamento. Por vezes a comoção era tão intensa, que os padres procuravam encurtar a cerimônia, como conta o jesuíta Antônio Gonçalves, em carta dirigida à sua Ordem relatando a celebração da Paixão, ocorrida no Colégio Jesuítico de Salvador, em 20 de abril de 1566:

⁶ Delumeau, Jean. Op. Cit., p. 74-79.

⁷ O “terceiro tom” - o tom da entoação do discurso - era o acompanhamento indispensável da chamada “prédica grande”, a qual não era um sermão comum, mas um tipo de declamação que em determinados momentos assumia o tom melódico de uma cantilena: um movimento oscilante da voz, ora desenvolvido sobre uma única nota, ora retornando à entoação falada. O terceiro tom era, de fato, o acompanhamento obrigatório da famosa exibição do crânio durante homilias, se prestando com perfeição, segundo autores da época, a essa encenação macabra. Tal prática, com raízes na tradição religiosa hebréia e mesmo nos trágicos gregos, se manifesta na Igreja primitiva em cânticos para recitação de orações e leituras da Bíblia, se colocando na fronteira entre a fala e o canto. Consistia de uma única *nota recitativa* na qual cada verso do texto é rapidamente cantado, sendo denominada como *tenor*. Ocasionalmente poderia ser introduzida a nota vizinha superior ou inferior para acentuar uma passagem ou palavra importante. Cf. Delumeau. J. II. Op. Cit., p. 21- 32. Cf. Salazar, Adolfo. *La música en la sociedad europea. I. Desde los primeros tiempos cristianos*. Madrid: Alianza Música, 1982, p. 67/68. Cf. Grout, Donald Jay. *A History of Western Music*. New York: Norton & Company, 1960.

(...) *Pregou-se a Paixão com muita devoção e sentimento e lágrimas dos ouvintes, e certifico-lhes que nunca vi tantas lágrimas em Paixão como vi nesta, porque desde o princípio até a cabo foi uma continua gritaria, e não havia quem pudesse ouvir o que o Padre dizia; e isto assim em homens e mulheres, e sairão algumas cinco ou seis pessoas quase mortas, as quais por muito espaço não tornaram em si e outras com medo do mesmo não ousaram de esperar toda a pregação, por mais que o Padre abreviava com ver estas cousas. E ao outro dia, bem se demonstrava que não era a devoção fingida pelos sinais das bofetadas que nos rostos se viam (...).*⁸

Esse tipo de estratégia teve longa posteridade, aparecendo, igualmente, nas grandes procissões noturnas de penitentes e flagelantes, realizadas ao clarão de tochas, por ocasião da Quaresma e da Semana Santa. Por outro lado, práticas mais sutis de persuasão substituíram as anteriores em finais do século XIX', agora com o tom recaindo sobre a culpabilização. É o que se evidencia, por exemplo, em composições como a *Via Sacra* de Monsenhor Pedro Ribeiro, composta na Cidade de Goiás por volta da década de 1880. O texto de cada estação, basicamente construído em uma frase, evoca cenas do percurso doloroso de Jesus Cristo, a crucificação, a dor e solidão de Maria. Mais do que assombrar com o horror do calvário, a letra, em articulação com a música, enfatiza a dívida do cristão para com Cristo. Não é, pois, por acaso que abre a *Via Sacra* a seguinte frase: *A morrer crucificado, teu Jesus é condenado, por teus crimes, por teus crimes, por teus crimes, pecador!* Também não é por acidente, que a linha melódica toma a forma de desenhos ascendentes, na repetição dos dizeres *por seus crimes*: a primeira repetição começando na nota sol ascendendo até o si; a segunda, fazendo a mesma linha ascendente do si ao ré; a última começando no ré e terminando na nota fá - a mais aguda da composição. E para acentuar ainda mais o clímax, há uma paradas expressivas (fermatas) na palavra *crimes* (Exemplo 1. Anexo 2).

Entretanto, conforme Delumeau, a *pastoral do medo e da culpa*, com toda sua carga de angústia e morbidez, favoreceu desvios não cogitados pela Igreja. Verificou-se a inversão do *memento mori* em *memento vivere*, ou seja: se a vida é breve e se o corpo morto é repulsivo, urge que se tire dele o máximo de prazer possível enquanto dura o vigor. Daí resulta que a ênfase no nefasto também é recebida como um convite ao

⁸ Leite, Serafim. *Monumenta Brasiliae I-V* (1539-1568). Roma: Monumenta Histórica S.I., 956-1968, 5 V, doc. 31, p. 315/318.

orgiástico.⁹ Contudo, é bom que se diga: a *pastoral do medo*, por mais aterrorizante que pretendesse ser, era canalizada para desaguar em esperança consubstanciada na idéia de salvação. Ademais, reconhecia-se, de certa forma, a relativa eficácia dos sermões dramáticos sobre a morte. Nesse sentido, Santo Alfonso Ligorí atesta: *as conversões que vêm do temor duram pouco: as pessoas esquecem, dão de ombros e acabou... Mas quando se é convertido pelo amor de Jesus crucificado, a conversão é mais forte e mais duradoura. O que o amor não faz, o medo também não fará (...).*¹⁰

Na verdade, à retórica do medo sempre se associou uma retórica de sedução. O próprio apelo ao macabro não deixa de ser uma forma de seduzir, isso porque, lembrando Balandier, o poder exposto debaixo da iluminação exclusiva da razão ou pelo uso da violência concreta teria pouca credibilidade. Ele se efetiva pela produção de imagens, pela manipulação de símbolos, por sua organização num quadro cerimonial ou festivo.¹¹ Converter significa de fato seduzir, vez que, a pregação se dirige a um “público” aparentemente dócil, mas obstinado em hábitos celebrativos da vida e não da morte. É, por exemplo, o que se pode observar em um trecho carta escrita, em 1819, por Laurence Balzac a sua irmã:

*Hoje é domingo... O pregador nos pregou sobre o julgamento final e sobre a vicissitude das grandezas deste baixo-mundo; depois do sermão, não sei qual indivíduo não se sentiu já queimado, condenado. Quanto a mim, eu sentia tanto frio nas pernas que percebi que ainda não estava no inferno; assim, eis-me aqui totalmente disposta a recomeçar meus pecados, ir ao espetáculo, ao baile, ao concerto, a todos esses lugares mundanos e perversos...*¹²

Ambivalência provocada pela coexistência de maneiras de estar no mundo tornadas artificialmente antagônicas. Ambivalência que se evidencia nas festas - universo perpassado por estratégias que visam estabelecer ou fortalecer identidades e, ao mesmo tempo, por táticas que expressam a resistência para com tendências homogeneizantes. É o caso do princípio do grotesco e do riso festivo¹³ - chamado *carnavalesco* por Bakhtin, dionisíaco por Maffesoli - que emerge de maneira sutil, ou não, no mundo apolíneo da

⁹ Ibidem. p. 221/212.

¹⁰ Delumeau, Jean. Op. Cit., Vol. II. p. 37.

¹¹ Balandier, George. *O Poder em Cena*. Brasília: Editora UnB, 1982, p. 7.

¹² Delumeau, Jean. Op. Cit., Vol. II, p. 38/39.

¹³ Bakhtin, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais*. São Paulo-Brasília: Edunb/Hucitec, 1993, p. 10.

oficialidade. Em contraponto à seriedade dos ritos oficiais mantém-se toda uma tradição voltada para os aspectos extravagantes e cômicos do mundo, ligada em especial à cultura das praças, feiras e ruas. Além dos carnavais propriamente ditos, celebrava-se igualmente a “festa do asno” e “festa dos loucos”. Igualmente tradicional era o “*risus paschallis*”, ou seja, a presença dos prazeres na celebração da “festa das festas” cristã - a Páscoa. Aqui, conforme Leonardo Boff,¹⁴ para ressaltar a explosão de alegria em contraposição à tristeza da quaresma, o celebrante devia suscitar o riso na assembléia usando para tanto uma retórica verbal e gestual oriundas do imaginário sensual do povo: piadas picantes, gestos e expressões eróticas etc.

Nesse universo também se incluem obras literárias. No dizer de Bakhtin, escolares, clérigos, eclesiásticos de alta hierarquia e os doutos teólogos *permitted-se alegres distrações durante as quais repousavam da sua piedosa gravidade*, escrevendo literatura paródica e obras cômicas em latim, como é o caso dos “jogos monacais”. Surgem paródias de todos os elementos do culto e do dogma cristão - a “paródia sacra” ou o duplo lúdico das litânias, dos hinos, dos salmos, das orações (inclusive as consideradas mais sagradas como o Pai Nosso e a Ave Maria).¹⁵ Prática, na verdade, não tão distante do humor cotidiano, sobretudo nas regiões interioranas do Brasil. A título de ilustração, segue uma das muitas pilhérias que integram o anedotário brasileiro, relativa a um homem que acompanha ou vê passar uma procissão. Mas, como este personagem está igualmente interessado no resultado do “jogo do bicho” parodia letra de uma litania tradicional, interpelando uma “devota” nos seguintes termos:

No original:

*A treze de maio da Cova da Iria
dos céus aparece a Virgem Maria
Ave, Ave, Ave Maria,
Ave, Ave, Ave Maria.*

Na paródia:

*Maria Quitéria dos Santos Abreu,
Espia no poste o bicho que deu.
Ave, Ave, Avestruz,
Ave, Ave Avestruz.*

Em paródias como esta, o que se evidencia é um forte apelo à vida, a despeito dos esforços em sentido contrário por parte da Igreja Católica, do puritanismo protestante e da concepção iluminista e cientificista de mundo. É verdade que a irreverência do *risus paschallis*, da “paródia sacra” etc., perdeu força ou mesmo desapareceu, sobretudo no hemisfério norte. Mantiveram-se, no entanto, re-significadas abaixo do equador, em países

¹⁴ Costume localizado em Reims, na França, já em 852, se estendendo por todo o Norte da Europa, Itália e Espanha, persistindo na Alemanha até 1911. Cf. Boff, Leonardo. *Prazer Sexual e Igreja*. In Adital: Notícias da América Latina e Caribe, 2004. <http://www.adital.com.br/site/noticia.asp?lang=PT&cod=14071>.

¹⁵ Bakhtin, Mikhail. *Op. Cit.*, p. 12.

como o Brasil, por muitos considerados não-sérios por seu humor, por sua inerente sensualidade, por sua vocação festiva. Um jeito de ser ligado ao dionisiaco - uma *sensibilidade tipo sul* como diz Maffesoli - onde o sensível com sua carga de afetividade, sensualidade e hedonismo, não foi por completo subjugado pelo primado do racionalismo e da técnica.

Vitalismo que se manifesta em contraponto ao pensamento “sério” em nome do qual desmandos e atrocidades foram e são cometidos; que garante o riso nas esferas mais inesperadas da ortodoxia, vez que, nada pode conter o humor que perpassa as vivências cotidianas, ou eliminar experiências das quais emergem os prazeres e as paixões. Como dizia Erasmo: *Cada momento da vida seria triste, fastidioso, insípido, aborrecido, se não houvesse prazer, se não fosse animado pelo tempero da Loucura.*¹⁶

Mas, como bem lembra Maffesoli, a “encarnação” incomoda a razão, posto representar o lado obscuro da natureza humana e do social, o que, por consequência, leva à negação do corpo e sua confinção ao plano da vida privada. Imprevisível e nunca completamente dominável, o corpo – suporte da vida sensível – só em estado de sublimação poderia ser considerado. No entanto, as paixões e os prazeres não se constituem em fatalidade que elimina a razão, como tentam fazer crer as “doutrinas ascéticas”, as quais desde a antiguidade insistem em privilegiar ora o espírito, ora o intelecto, em detrimento da vida sensível. Não se trata de “pecado” que a exegese tradicional fez ligar a *árvore do conhecimento* às efervescências da carne como fonte do mal.¹⁷

É tempo, pois, de deixar que mente, espírito e corpo convivam na unicidade que é própria do ser. No fim das contas, a entrega às coisas do espírito ou de uma razão pura, seja na religião, na ciência, na arte, não é um ato de paixão? Uma paixão tão desmedida que pretende fazer prevalecer a verdade de uma sobre as outras, gerando guerras *strictu sensu* ou simbólicas. Não é, pois, por acaso que buscando no dicionário o verbete paixão encontra-se a seguinte acepção: *movimento impetuoso da alma para o bem ou para o mal.*¹⁸ Afinal, é possível ser religioso, cientista ou artista sem imbuir-se de um *gosto muito pronunciado ou predileção por uma determinada coisa?*¹⁹ Sem o envolvimento, que misto de prazer e sofrimento engendra a criação? Não partem todos do

¹⁶ Erasmo de Rotterdam. *Elogio da Loucura*. Coleção *Grandes Obras do Pensamento Universal* – 3. São Paulo: Escala, 2006, p. 30/29.

¹⁷ Maffesoli, Michel. *No Fundo das Aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 46/71

¹⁸ Caldas Aulete. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Vol. 4, p.2925.

¹⁹ Outra definição trazida para o termo paixão pelo dicionário acima citado.

“lugar comum”, das necessidades que se depara e que se inventa, das galerias de sonhos de onde emergem as utopias?

A *árvore do conhecimento* não pode, por conseguinte, ser colocada em oposição à *árvore da vida*, vinculando-se a primeira aos prazeres e paixões, estas visualizadas como impedindo ao processo civilizatório. Uma civilização, no caso, pautada na supervalorização de atitudes “desencarnadas” em prejuízo, como diz Maffesoli, *das experiências existenciais, cheias de alegrias e de dores, de prazeres e de angustias, que são o quinhão de todo indivíduo e de todo conjunto social*. Na verdade, é justamente *esse misto de sombras e de luzes* que se constitui em alicerce de um querer viver que garante o perdurar societal.²⁰ Melhor seria pensar a *árvore da vida* associada à *árvore do conhecimento*, tal qual a *árvore-cosmo*,²¹ arquétipo que engloba as diversas dimensões da existência: a fecundidade perene, a regeneração incessante do universo, a vida inesgotável que se equivale à imortalidade. Atributos, no entanto, somente contemplados na concretude das vivências no mundo, e que, igualmente, se incorporam em todos os *mitos de paixão*, dentre os quais a Paixão de Cristo se configura como a re-significação cristã.

Se em um nível estritamente institucional e litúrgico as celebrações da Paixão de Cristo enfatizam, por um lado, o sofrimento e a culpa, e, por outro, um sentido abstrato de divindade, não se pode ignorar a vertente dionisiaca que perpassa as manifestações do catolicismo devocional. Trata-se, afinal, de uma festa, e como tal configura-se segundo a lógica de um pensamento capaz de entrelaçar os caminhos tortuosos da fé, das tradições festivas e das relações sociais. Como observa John Dewey, *as coisas, empiricamente, são emocionantes, trágicas, lindas, cômicas, estabelecidas, perturbadoras, confortáveis, irritantes, áridas, rudes, consoladoras, esplêndidas, terríveis*.²² E são assim por conta do imperativo da sobrevivência, matriz passional que estrutura a maneira de ser no mundo; que configura de modo multiforme qualquer tipo de rito, envolvendo simultaneamente a mente, os sentidos e as emoções, estes articulados através de meios imagéticos, sonoros e gestuais.

1.1.CAMINHOS DA PAIXÃO

²⁰ Maffesoli, Michel. Op. Cit., p. 47.

²¹ Eliade, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 215/216.

²² Dewey, John. *Experience and Nature*. New York: Dover Publications, 1958, p. 96.

Tão humano assim, só pode ser Deus mesmo.

Leonardo Boff

O simbolismo define aspectos da vida social através de processos que se apóiam no natural e no histórico. É como diz Castoriadis: uma sociedade edifica seu simbolismo *sobre as ruínas dos edifícios simbólicos precedentes*. Não sendo nem livremente escolhido, nem imposto à sociedade, o simbolismo é permeado por interstícios e graus de liberdade que conduzem a lugares totalmente inesperados²³ - frestas que superam o fechamento das culturas em si mesmas.

Dessa forma, é natural que as primeiras cerimônias do Cristianismo apresentassem reminiscências pagãs, a despeito do anseio da Igreja em romper com as práticas religiosas anteriores. Por um lado situa-se a instituição sacrificial - mantida no Velho Testamento, passando à Sinagoga e chegando simbolicamente às práticas litúrgicas que emergem da fé cristã instituída em religião; por outro lado, as tradições festivas. Em ambos os casos, a vinculação de um sentido mágico a gestos estilizados são fenômenos tão arraigados à consciência popular - em especial por seu valor estético - que a Igreja acreditou mais oportuno mudar o sentido da fórmula mágica ritual do que extirpá-la. A transformação das fogueiras do *nied fir* druídico nos fogos de São João é um exemplo, o mesmo se dando com a festa da Purificação em substituição às Lupercalia, com a festa da Circuncisão que toma o lugar daquelas tributadas a Jano nas Calendas de janeiro etc. A festa do Natal no dia 25 de dezembro é igualmente exemplar, se constituindo em hibridação de culto pagão (festa em honra a Mitra), equinócio solar, término do ano civil e celebração cristã do mistério da encarnação.²⁴

Muitas dessas comemorações são procedentes dos mitos dramáticos mediterrâneos ligados à sucessão das estações: a morte da vegetação no inverno e sua ressurreição na primavera. Em algumas, verifica-se a presença de formas devocionais de caráter teatral que atravessam os tempos e lugares, atingindo seu ponto de maior esplendor nas festas de Corpus Christi e nas celebrações da Semana Santa. Não obstante, os conteúdos dos símbolos do cristianismo diferem daqueles criados pelo judaísmo, dionisismo etc, vez que a consciência moral do cristão é diferente da consciência do homem da antiguidade. Em outras palavras, a compreensão da vida e do mundo, da relação

²³ Castoriadis, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 147/153.

²⁴ Salazar, Adolfo. *La música en la sociedad europea. I. Desde los primeros tiempos cristianos*. Madrid: Alianza Música, 1983, p. 124/125.

do homem com Deus, da idéia de um Juízo Final que destina os homens ao paraíso ou ao inferno, resultarão em representações que transformam a semelhança em diferença, conferindo às festas do Cristianismo identidade própria. Cada festa vai, por sua vez, sofrer transformações e tomar diferentes configurações de acordo com a época e o espaço nas quais se atualizam.

No caso da Semana Santa, os primeiros dados a respeito da Páscoa cristã remontam ao século II. Tratar-se-ia de uma noite de vigília, seguida de liturgia herdada dos tempos apostólicos, consistindo, provavelmente, em um ofício de leitura, de anúncio da Palavra e em uma celebração eucarística. Havia, no entanto, posições divergentes quanto à escolha da data para sua celebração e também no que se refere à temática de sustentação ritual. Nesse sentido, algumas Igrejas, especialmente as da Ásia Menor, julgavam que o Mistério Pascal deveria ser celebrado no dia 14 ou 15 do Nisan ²⁵ (a data da Páscoa judaica), independente de a festa cair em qualquer dia da semana; tradição que está em consonância com o Evangelho de São João e trechos do apóstolo Paulo, os quais apontam a data da morte de Jesus como tendo ocorrido no dia da imolação dos cordeiros no templo. Outras comunidades sustentavam que a Páscoa devia ser celebrada na madrugada do domingo seguinte à data judaica, com base nos Evangelhos sinóticos, os quais preconizam que a Última Ceia teria coincidido com a Páscoa judaica, o que coloca a Ressurreição no primeiro dia da Semana. Encerrando a contenda, o Concílio de Nicéia, em 325, estabelece definitivamente o Domingo após a Páscoa judaica como o dia da Ressurreição. A fixação desta data era sobremaneira importante visto a necessidade de se determinar o prazo de quarenta dias de jejum que deveria preceder a Páscoa. ²⁶

Por outro lado, as comunidades da Ásia Menor - que celebravam o 14 ou 15 do Nisan - abordavam o Mistério do Senhor através da simbologia do “cordeiro pascal imolado” conforme descrito no Êxodo. Sintonizavam-se, por conseguinte, com as idéias preconizadas por João e Paulo, os quais designam Jesus Cristo, na sua Páscoa, como o “novo cordeiro”, em substituição ao antigo cujo sangue preservou Israel da ruína. No entanto, os alexandrinos Clemente e Orígenes apresentaram uma outra simbologia - a da “passagem” - baseada na travessia do Mar Vermelho realizada pelos judeus a fim de

²⁵ Nisan é o mês do calendário judeu no qual é celebrada a travessia do Mar Vermelho.

²⁶ As informações que se seguem baseiam-se em Scherr, Anthonius. *Vigília Pascal: rito de passagem?* In *Ritos de Passagem e Cristianismo. Fundamentos antropológicos e psicológicos*. Petrópolis: Vozes, 1978, p. 54/65. Cf. Botte, B. *La question paschale: Pâque du vendredi ou Pâque du dimanche?* In *La Maison-Dieu* 41, 1955, p. 84-95. Cf. Richard, M. *La question pasquale au IIe siècle*. In *L'Orient Syrien* 6, p. 179-212, 1961. Cf. Cadman, W. *The Christian Pascha and the Day of Crucifixion, Nisan 14 or 15?* In *Studia Patristica* V, Text un Unters. Tomo 80, Berlim, 1962, p. 86-90.

libertar-se da escravidão no Egito, ou seja: os cristãos também celebram a libertação, mas da morte para uma nova vida possibilitada pelo mistério da ressurreição de Cristo.²⁷

Muito embora a “tipologia do cordeiro” tenha sido quase universal durante os séculos II e III, a “tipologia da passagem” foi aos poucos se afirmando, difundindo-se no Ocidente via os escritos de Santo Ambrósio.²⁸ Nesse sentido, a idéia de Páscoa defendida pelo filósofo judeu Filo de Alexandria também foi de grande relevância. O termo *pascha* que aparece no Êxodo - traduzido para o grego como *metabasis* - foi substituído por Filo por *diabasis*: passagem por algum lugar ou de uma situação de infortúnio para a de salvação. Por outro lado, *diabasis* se traduz em latim por *transitus* - expressão que acabou por se consolidar graças a São Jerônimo, doutor da Igreja considerado um dos grandes mestres do latim.

Existia, ainda, uma antiga concepção que relacionava *pascha* ao termo *pathos* – *passio* em latim. Nesse sentido, a Páscoa seria a celebração da *passio* de Jesus Cristo, termo que designa tanto a paixão e morte, quanto confere a este acontecimento uma conotação vitoriosa que se evidencia na Ressurreição. Esta noção parece ter prevalecido até Santo Agostinho (354 – 430) vir a defender e veicular a idéia de *transitus* como a mais adequada para representação do Mistério Pascal. Conforme aponta Anthonius Scherr, ocorre, nesse momento, uma mudança na concepção de Páscoa, partindo da idéia de *passio-pascha* para a de *transitus-pascha*. Mudança que se processou de maneira discreta em contraste com os debates em torno das datas, uma vez que apesar das diferenças de ênfase, a idéia fundamental não foi propriamente contestada. Nas duas visões a Páscoa diz respeito à ação salvífica de Jesus em sua totalidade, ou seja, da sua encarnação até sua entronização à direita do Pai.²⁹

Ocorre que os adeptos da idéia de *transitus* acentuam menos a Paixão de Cristo e os adeptos da idéia de *passio* acentuam menos a sua Ressurreição, de maneira que a tradição da *pascha-passio* se fixa, sobretudo, na humanidade do Cristo padecente, que pelo seu sofrimento e morte chega à Ressurreição. Sacrifício que gera a vida, vinculando, pois, essa tradição à antiga tipologia do cordeiro. Já na tradição da *pascha-transitus*, o acento recai na glorificação de Jesus Cristo, na sua existência divina. Nesse sentido, segundo Scherr, o sentido do *transitus* vincula-se a um movimento evolutivo linear que vai do

²⁷ Scherr, Anthonius. Op. Cit., p. 56/57.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem. p. 57.

ponto inicial ao ponto final: do mal para o bem, das trevas para a luz, da morte para a vida. Aqui, não só a tipologia da passagem é central como também o ato da passagem.³⁰

Na verdade, enquanto a tradição da *pascha-passio* compreendia a Ressurreição como imanente à morte, a tradição da *pascha-transitus* a enfocava como seu pólo oposto. Sendo assim, o *transitus* seria vital para a participação no mistério da salvação. Por conseguinte, o ponto final - a Ressurreição - torna-se independente do ponto inicial, ou seja, o sofrimento e a morte na cruz. Esses dois pólos passam a se contrapor, expressando um pensamento que fragmenta as múltiplas faces de um mesmo mistério. Visão que se concretiza com a introdução do Tríduo Pascal durante o século IV - um conjunto de liturgias que rompe a unicidade morte-vida que caracterizava os rituais antigos, separando de maneira cronológica o dia da Morte - a Sexta-feira Santa - do dia da Ressurreição - o Domingo de Páscoa.

Não obstante a tomada de posição por parte de Roma em favor da tipologia da passagem, as duas concepções de Páscoa não são excludentes. O próprio ritual da missa está centrado na idéia do *Cordeiro Imolado para a libertação de seu povo*, o que significa que ambos os tipos vétero-testamentários do sangue do cordeiro e da passagem estão orientados para suscitar vida e salvação. Nesse sentido, não é abusivo imaginar que a opção pela tipologia da passagem tenha se fixado, nos círculos eclesiásticos, por melhor se prestar à tarefa de construção de um edifício simbólico que afastasse o Cristianismo dos antigos ritos de paixão.

Mas, reafirmando que o simbolismo de uma civilização não se constrói sobre o nada, vários elementos ligados aos ritos do equinócio de primavera nunca desapareceram da celebração cristã. Muito embora tenha triunfado o Domingo da Páscoa sobre o dia 14 ou 15 do Nisan, bem como a tipologia da passagem, a Igreja manteve seu caráter sazonal. Conforme Anscar Chupungco, os antigos tratados e homilias sobre a Páscoa são difíceis de compreender se não forem lidos no contexto da primavera, equinócio e lua cheia. Tais elementos cósmicos ressaltam os temas pascais da criação: renascimento, luz e presença na salvação. Em outras palavras, a data da Páscoa continuou condicionada pela lua cheia do equinócio da primavera.³¹

Esse fato trouxe outra questão para os estudiosos: a primavera corresponderia à data histórica da morte e ressurreição de Jesus Cristo ou se constituiria, sobretudo, em fator

³⁰ Scherr, Anthonius. Op. Cit., p. 61/62.

³¹ Chupungco, Anscar. *As Festas Litúrgicas e as Estações do Ano*. In *Tempo e Liturgia*. Concilium/162 - 1981/2: Liturgia, p. 46/47.

simbólico? Se for representação simbólica, a sua significação continuaria a mesma, independente da estação do ano em que se daria a sua celebração. Mas, se a Páscoa for entendida como um “aniversário”, a data recaindo no outono do hemisfério sul, dever-se-ia trocar, nessas regiões, a simbologia da primavera por outra relativa ao outono; medida que, conforme defendem alguns antropólogos e teólogos de inclinação antropológica, viria a favorecer a afirmação de identidades regionais e culturais. Argumenta-se que embora tenha sido mais fácil para os Padres da Igreja relacionar o renascimento do homem pelo sacrifício de Cristo com o renascimento da natureza na primavera, tal simbolismo não seria adequado em regiões que vivem a Páscoa no outono ou em outras estações. Tais regiões deveriam, por conseguinte, oferecer à “festa das festas” a homenagem de uma simbologia nova que pudesse exprimir a mensagem da Páscoa de acordo com seu próprio contexto ambiental.³²

Argumenta-se, por outro lado, que o calendário litúrgico do catolicismo europeu configura-se nos trópicos como uma construção artificial - fruto histórico ou imposição jurídica, esvaziado, conforme diz Rubem César Fernandez, do ritmo cósmico da natureza. Em seus termos, na Europa *o sincretismo católico romano integrou múltiplas tradições em torno de alguns poucos símbolos e rituais*: o drama da cruz falando de história e profecia segundo a tradição judaica, de ordenação cósmica em um sentido helênico, da morte e ressurreição conforme os cultos agrários e assim por diante. Em outros termos, a cruz veio a ser representada no catolicismo medieval como sinal integrador/redentor de toda a memória e horizonte humano do europeu. No entanto, para Fernandez, a Igreja não conseguiu reproduzir esse modelo integrador nas colônias. Na Europa, a cruz teria se revestido de raízes autóctones como sinal do drama universal e cósmico, manifestado a partir do ritmo da natureza, configurado, sobretudo, pela passagem do inverno à primavera. No Brasil, ao contrário, a cruz nunca teria deixado de ser um símbolo exterior, introduzido através de grandes violências, esvaziado de suas conotações tectônicas e centrado em seus aspectos histórico-jurídicos.³³

Essas duas argumentações parecem falhas por não contemplar a complexidade dos sistemas simbólicos, os quais, voltando a Castoriadis, cravam-se tanto no natural quanto no histórico. Em primeiro lugar, soam como restrição a relação do significado cósmico e arquétipo do ciclo morte/renascimento unicamente à alternância

³² Ibidem.

³³ Fernandez, Rubem César. *Romarias da Paixão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 191/192.

inverno/primavera. Cabe aqui perguntar: quais são de fato os símbolos estritamente primaveris que permeiam o tempo da Páscoa? As flores são suprimidas das igrejas durante toda a quaresma, só voltando aos altares no Domingo de Páscoa, existindo, por conseguinte, como “presença da ausência”. Já os outros símbolos pascais - os ramos, o pão, o vinho, a luz e o fogo, a água, o círio, o peixe - expressam a força e fecundidade da vida, mas de nenhuma maneira são exclusivos da primavera. Nesse sentido, mesmo que o simbólico cravasse suas raízes unicamente no natural, a discussão em torno da inadequação do uso de uma simbologia pascal construída com bases na primavera, em regiões onde a Páscoa se dá no outono, esvazia-se de significado.

É verdade que as estações em países tropicais como o Brasil, não são dramaticamente marcadas como nas regiões de clima frio ou temperado. Assim mesmo, a experiência arquetípica do ciclo morte/renascimento da natureza não é, evidentemente, alheia à realidade tropical. Ao contrário, essa experiência é vivida nos trópicos em múltiplas e exuberantes versões. A noção de renascimento, se aqui não está ligada explicitamente à chegada da primavera depois de um rigoroso inverno, liga-se aos ciclos da natureza pela luxuriante e contínua reprodução da vida animal e vegetal; pela florada exuberante de árvores como a Quaresmeira, pelo esplendor do verde depois das águas de março trazendo, como diz Tom Jobim, *promessa de vida no coração*.

Por outro lado, soa estranha a afirmação de que a cruz não foi devidamente incorporada ao imaginário do brasileiro. Afinal, lembrando Gilberto Freyre, o catolicismo cimentou a socialidade brasileira.³⁴ Não sem conflitos, é verdade, vez que imposto verticalmente através da união trono e altar. Mas não foi também assim na Europa? A cruz e a espada irmanando-se para sufocar insurgências que viessem abalar a sua hegemonia espiritual e temporal. Ademais, com os portugueses também veio para o Brasil um catolicismo de caráter medieval e popular, onde a fé se manifestava através da devoção aos santos, à Virgem Dolorosa e ao Cristo sofredor dos martírios. Uma religiosidade feita de procissões, romarias, das orações de invocação e perdão, pautados na vivência de temores, sonhos, crenças, urdida na concretude do cotidiano, na busca por amparo e proteção.

Com suas tradições o povo interpreta o sagrado, firmando-o como *habitus*. Sendo assim, formas diferenciadas de representação simbólica vão sendo tecidas pelo catolicismo popular, a partir de apropriações que indicam normas, regras de vida, valores, como também diferenças e ambigüidades. Como diz Mauro Passos, não se trata de olhar o

³⁴ Freyre, Gilberto. *Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1984.

que ficou ou não do dogma oficial. Ao contrário, as expressões, os gestos e as práticas confirmam o significado da fé, dos sacramentos, dos ofícios religiosos, estabelecendo, à base de uma mística singular, o convívio entre o catolicismo popular e o catolicismo oficial: *o mundo de Deus e o mundo dos homens ancorados no rio da vida*.³⁵

Portanto, o que se deu no Brasil foi um modelo integrador diferente do europeu, revelado não em termos de unidade, mas enquanto unicidade que não rejeita, mas acolhe elementos variados, se consubstanciado pela inclusão do “terceiro”. Processo que, retomando o pensamento de Maffesoli, *acentua aspectos deflagradores da diferença*, ou seja, *aquilo que podemos chamar a organicidade dos contrários*.³⁶ Dessa forma, diferentemente da idéia de um Cristo metafísico, a experiência popular se apega ao paradoxo de sua humanidade e divindade no intuito de conseguir amparo na luta diária. Um Jesus histórico, familiar e sensível, cujas representações se multiplicam em santuários, capelas, cruzeiros etc. Uma identificação que se dá no trabalho, no sofrimento, na dor. Mas também, uma identificação que se dá na alegria. É o que o gênio de Guimarães Rosa sintetiza em *Grande sertão, veredas*, dizendo:

*O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e inda mais alegre ainda no meio da tristeza! Só assim de repente, na horinha em que se quer, de propósito por coragem.*³⁷

Nesse espaço fronteiro, a cruz vai significar proteção e salvação. Vincula-se às construções teológicas voltadas para a redenção através da remissão dos pecados e, ao mesmo tempo, para as representações voltadas à proteção contra todos os males. Mircea Eliade chama atenção para a iconografia cristã, na qual a cruz é muitas vezes representada como *árvore da vida*, vez que seu madeiro, extraído do espécime plantado no paraíso, teria o poder de curar e ressuscitar.³⁸ De outro lado, nas várias orações populares as dimensões de proteção e salvação aparecem imbricadas. Como exemplo vem a calhar uma das litânias recolhidas por Rossini Tavares de Lima, a qual traz pedido de proteção contra os inimigos e, na seqüência, o livramento do pecado:

³⁵ Passos, Mauro. *O Catolicismo Popular: o sagrado, a tradição, a festa*. In Passos, Mauro (org.). *A Festa na Vida: significado e imagens*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 166-179.

³⁶ Maffesoli, Michel. *Considerações Epistemológicas sobre a Fractalidade*. In Mendes Cândido (org.). *Representação e Complexidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003, p. 177.

³⁷ Rosa, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 242.

³⁸ Eliade, Mircea. Op. Cit., p. 236.

Jesus Menino
Jesus Reino
O Senhor me defende
Meu corpo não será preso
Nem meu sangue derramado
Me livrai dos inimigos
Minha alma do pecado
Me cubra com seu manto
*Meu Jesus Crucificado.*³⁹

Há igualmente que se atentar para o fato de que no Brasil, a cruz se insere em um ciclo maior de festividades que engloba o mistério do Nascimento/Morte/Ressurreição, envolvendo todas as modalidades de ritual: a reza, a folia, a festa, a novena, a procissão, a dança (a de Santa Cruz) e a romaria. Talvez por isso, a despeito das recomendações do clero para que os fiéis não se fixem no momento do Calvário, é essa a imagem que se mantém com mais intensidade no imaginário popular do brasileiro. Afinal, a força simbólica do auto-sacrifício ritual dos chamados mártires do amor e da humanidade, não é insignificante ou de fácil esvaziamento no que se refere à dinâmica das estruturas mentais. Para Carlos Rodrigues Brandão, oposto ao Pai - Deus de um espaço e tempo cósmicos – Jesus é um Deus do lugar e da história. Vive um tempo que se torna modelo de todos os outros tempos. Como os homens têm uma biografia, a qual se constitui no centro dos ritos eclesiais e na temática de todo um ciclo de manifestações festivas. Ao Menino se visita no presépio e as folias viajam até Ele. Ao Bom Jesus se vai em romarias ou se faz uma festa, e o Cristo da Paixão “viaja” seu suplício pelas ruas.⁴⁰

Embora na Semana Santa as imagens do padecimento de Cristo sejam, no imaginário popular, mais fortes do que as da sua vitória sobre a morte, esse fato não se presta a uma interpretação centrada unicamente na exaltação da morte e da dor. Isso exigiria uma vocação para o macabro, o que parece não inteiramente presente nas representações passionárias do Brasil. Parafraseando Adalgisa Campos em seu estudo sobre a morte, a mortificação e o heroísmo na Capitania das Minas, pode-se dizer que o devoto queria evidentemente se salvar, mas no âmbito das exigências temporais, ou seja: através de uma leve mortificação da carne, participação irregular nos diversos sacramentos da Igreja e, sobretudo, recorrendo ao valor protetor e salvífico da Paixão de Cristo - o

³⁹ Lima, Rossini Tavares de. *Comunicação feita à Comissão Nacional de Folclore*. 6 de outubro de 1950. Disponibilizado no endereço <http://jangadabrasil.com.br/agosto36/pn36080c.htm> Acesso em 12/12/2005.

⁴⁰ Brandão, Carlos Rodrigues. *A Cultura na Rua*. Campinas: Papirus, 1989, p. 26-31.

grande motor que atrai e condensa as manifestações de dor e penitência.⁴¹ No entanto, como a mensagem clerical centrada na ressurreição também não se constituiu em discurso para ouvidos moucos, aqui se encontram – em proporção menor – práticas devocionais e imagens que celebram a Ressurreição. Trata-se de um processo de negociação: junto ao pensamento clerical vicejam formas heterodoxas estabelecendo um discurso polifônico, uma “economia do sagrado” que, necessariamente, se diferencia do modelo ortodoxo europeu.

1.2. LITURGIAS CRUZADAS: heterogeneidade e hibridismo.

Em termos antropológicos, há um consenso de que o mito é a linguagem da religião por se constituir na história sagrada de um evento primordial que expressa e institui a realidade. As interpretações míticas de situações limite da vida humana - experimentadas como particularmente significativas por sua referência ao divino - possibilitam às pessoas transcender os limites de tempo e lugar, tornando-as aptas a estender seus horizontes para além de sua condição existencial. Por outro lado, nas tradições judaica e cristã o viés mítico se entrelaça com o viés histórico ao proclamar a existência de eventos decisivos que são inaugurados por Deus, o qual, embora existindo sempre e em todo lugar, age igualmente no tempo e no espaço. Para os cristãos a salvação é histórica porque sua realização deu-se na e pela vida, morte e ressurreição de Jesus Cristo. Não obstante, no ano litúrgico celebra-se a vida, morte e ressurreição de Jesus, não enquanto mera repetição de feitos de natureza histórica, mas tendo em vista que o efeito conseguido por tais eventos é tornado presente e operante na vida das pessoas aqui e agora.⁴² Nesse sentido, mito e “fato” são igualmente exigências da revelação de Deus no âmbito do Cristianismo, o qual, já em seus fundamentos, estabelece uma natureza que hibridiza diferentes esferas do conhecimento.

Assim como o mito, o rito se constitui em linguagem da religião. Trata-se, na verdade, de uma expansão pragmática do mito que demonstra a estreita ligação entre o

⁴¹ Campos, Adalgisa Arantes. *A morte, a mortificação e o heroísmo: o 'homem comum' e o 'santo' na Capitania das Minas*. IFAC, Ouro Preto, nº 2, dezembro de 1995.

⁴² Seasoltz, Kevin. *Antropologia e Teologia Litúrgica. Em Busca duma Metodologia Compatível*. In Power, D. et al. *Ritos de Passagem e Cristianismo. Fundamentos Antropológicos e Psicológicos*. Petrópolis: Vozes. Concilium/132 – 1978/2: Liturgia, p. 14 (150).

vivido e o narrado. Engajando-se em ritos religiosos as pessoas adquirem um senso de identidade para com um corpo religioso, internalizando valores e crenças defendidas pelo grupo. Dessa forma, a função da festa, na esfera da consciência mítica, consiste em intensificar através do rito a vivência do sagrado, integrando a comunidade no grande tempo e espaço das origens. É o que a Semana Santa se propõe a fazer: avivar, uma vez a cada ano, através de um conjunto de rituais, o significado da Paixão, Morte e Ressurreição de Jesus Cristo na vida do cristão, fortalecendo processos identitários, tanto os que se ligam diretamente ao Cristianismo, como aqueles que expressam formas particulares de ritualização.

Por outro lado, a própria construção teológica criada em torno do Mistério Pascal, ao longo dos primeiros séculos de cristianização, evidencia o esforço por coordenar diferentes interpretações relacionadas à paixão e morte na cruz, em torno de um dogma especificamente cristão. Para começar, a morte na cruz era considerada um castigo aplicado quase que exclusivamente a rebeldes políticos ou escravos. Constituía-se em escândalo, face às humilhações infligidas ao supliciado. Dessa forma, o grande paradoxo a ser trabalhado, nos termos de Leonardo Boff, era o seguinte: como conciliar um Cristo flagelado com as imagens gloriosas do Messias proclamado pelo Velho Testamento? Como inter-relacionar o Deus que abandonou Jesus na cruz com Aquele que se revelou estar ao seu lado na Ressurreição? ⁴³

Conforme Leonardo Boff, três foram as abordagens iniciais para o problema. A primeira visualiza a morte na cruz com naturalidade. Naturalidade advinda da idéia corrente de que os profetas e justos acabam por ter um fim violento. Nesse sentido, Jesus é visto como o derradeiro enviado e profeta do Reino próximo. A segunda interpretação da morte na cruz, defende que esta se deu em conformidade com as Escrituras, ou seja, fazia parte da ação salvífica de Deus: redimir os homens através de toda a trajetória do Cristo, desde o seu nascimento, passando pela morte e culminando na ressurreição. Esta sendo vista como o ápice do movimento: o que era escandaloso se iluminou pela ressurreição. Missão assumida e supostamente profetizada por Jesus, se configurando como fato e juízo escatológico: *o Filho do Homem julgado pelos homens mostra-se paradoxalmente como o Juiz dos homens*. Por fim, a morte de Cristo é interpretada a partir da temática da expiação, do sacrifício e do resgate. Interpretação que se baseia em um fragmento de um hino helenístico e judeu-cristão, originado em Antioquia da Síria por volta do ano 40, que

⁴³ Boff, Leonardo. *Paixão de Cristo – Paixão do Mundo*. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 89/91.

formulava claramente: *Cristo foi sacrifício de propiciação mediante sua morte (sangue)*. Formulação, provavelmente, aplicada e concretizada na celebração eucarística. Essa última concepção abriu as portas para a releitura de um trecho de Isaias, até então nunca aplicado ao Messias, vez que, não combinava com visão gloriosa da messianidade.⁴⁴ Nessa passagem, o Cristo é apontado como o *homem das dores*, desprezado pelo povo que não o compreendia, mas que, no entanto,

*(...) tomou para si nossas enfermidades e carregou-as com as nossas dores. Nós o julgávamos como um castigado, como homem ferido por Deus e humilhado. Mas foi castigado por nossos crimes e esmagado por nossas iniquidades; (...) Morto pelo pecado de seu povo. (...)*⁴⁵

A interpretação que parte dessa perspectiva permitiu vislumbrar um sentido novo para o drama cristológico, ou seja, a morte de Cristo situada na linha dos mártires pela fé, inaugurando uma nova aliança de Deus com seu povo. O apóstolo Paulo foi, sem dúvida, um dos principais articuladores desse processo, não obstante o foco de seu trabalho teológico se apresentar de início fortemente vinculado à temática da ressurreição. Só posteriormente deu-se a virada em direção à teologia da cruz. Para Leonardo Boff, o que provocou tal deslocamento foram problemas concretos das comunidades, algumas das quais passaram a tomar a ressurreição como uma espécie de ópio que invertia todas as normas.⁴⁶

Na visão dos Coríntios, por exemplo, não haveria necessidade da ressurreição em Cristo, pois eles já teriam sido resgatados. De outro lado, encontravam-se os *Theioi andrés* - pregadores de estilo grego que veneravam o Cristo - mas que tinham grande dificuldade em aceitar o valor da sua morte na cruz. Para eles Jesus era um herói no estilo grego - um super-homem que rompeu as barreiras do humano e entrou na esfera da divindade. A esse tipo de glorificação, Paulo vai contrapor a humanidade, o sofrimento e a morte na cruz. A intenção, conforme Leonardo Boff, era desvincular o mistério pascal da mitologia grega e evitar a redução de Cristo ao heroísmo inerente às crenças helênicas: transformar a imagem do herói mítico, possuidor de poderes para operar prodígios, em um tipo de representação na qual a ressurreição em si não é sublimada, vez que só tem sentido

⁴⁴ Ibidem. p. 89 a 97.

⁴⁵ Isaias, 53,3-12. Apud Boff, Leonardo. Op. Cit., p. 93.

⁴⁶ Boff, Leonardo. Op. Cit., p. 97/99.

à luz do sofrimento e da morte. Em outras palavras, a Cruz não deve ser ignorada, mas compreendida em sua dimensão escatológica, significando a ação definitiva de Deus para a salvação dos homens.⁴⁷

É a mística da *pascha-passio*, com sua ênfase recaindo na antiga tipologia do cordeiro pascal, reunindo a ação redentora de Cristo na sua Paixão. Mas, não restariam nesta formulação resíduos do herói trágico, justamente o Dionísio sofredor dos Mistérios? A tradição da *Pascha-transitus* viria, pois, refinar o processo desencadeado por Paulo, em uma representação que busca distanciar ainda mais o Cristianismo do paganismo, rompendo a unicidade morte-vida própria dos rituais antigos. Idéia que se incorpora nesta peculiar semana litúrgica denominada como Semana Santa, estruturada de maneira linear e cronológica, a partir da introdução do tríduo pascal, da instituição da Eucaristia e da inclusão do Domingo de Ramos.

Tal estrutura passa a figurar no *Ordo Romano*,⁴⁸ ganhando estabilidade a partir do Concílio de Trento. No entanto, buscando certo racionalismo ritual, a liturgia tridentina da Semana Santa foi “enxugada”, primeiro em 1955 com a reforma do Papa Pio XII, depois com o Concílio Vaticano II. Assim é que, hoje, em termos exclusivamente eclesiais, a Semana Santa aparece basicamente estruturada conforme o quadro apresentado a seguir.

ESTRUTURA DA SEMANA SANTA NA ATUALIDADE

	Cor Vermelha	Celebrações
<p>Domingo da Paixão ou Domingo de Ramos: Entrada triunfal de Jesus em Jerusalém</p>	<p>Usada nos paramentos para expressar o amor e o martírio de Jesus.</p> <p>Ramos</p> <p>Os ramos conduzidos na procissão são símbolos de vida e de vitória a partir da</p>	<p>Nessa celebração a Eucaristia é precedida da bênção dos ramos de palmeiras, de oliveiras ou de outras árvores. Terminada a bênção, procede-se à distribuição dos ramos conforme o costume dos lugares. Inicia-se então a <i>Procissão de Ramos</i>. Depois da procissão é proclamada solenemente a Paixão de Cristo.</p>

⁴⁷ Ibidem. p.100-104.

⁴⁸ O *Ordo Romano* constitui-se em obra que continha a maneira de celebrar a missa e os ofícios dos principais dias do ano, em especial os relativos aos quatro dias da Semana Santa e ao oitavo da Páscoa. Este *Ordo* foi posteriormente aumentado e denominado como Cerimonial Romano.

	morte e triunfo de Jesus Cristo.	
Segunda-feira, Terça-feira e Quarta-feira: Dias feriais da Quaresma	Cor Roxa Representa o caráter penitencial da Quaresma	Celebrações Orientadas para a preparação do <i>Tríduo Pascal</i> , lembrando, em seu conteúdo bíblico-litúrgico, a preparação de Jesus e seus discípulos para a Páscoa. É também característico desses dias a organização de celebrações e entendimentos penitenciais.
Quinta-feira Santa: Abre o Tríduo Pascal	Cor Branca As vestes brancas e ornamentos traduzem a festa da Ceia Pascal	Celebrações Manhã: <i>Missa do Crisma</i> , na qual, com a participação de todos os sacerdotes e delegações paroquianas, o Bispo consagra os “Santos Óleos”, que serão utilizados nas paróquias para a administração dos sacramentos. Noite: celebração da <i>Instituição da Eucaristia</i> (última ceia), lembrando a doação de Cristo pela humanidade bem como o sangue que derramou para lhe dar vida. Para a comunhão o pão deve ser consagrado durante a própria missa, uma vez que nessa celebração o tabernáculo permanece totalmente vazio. Durante o ritual repete-se o gesto de Jesus lavando os pés dos discípulos, a fim de mostrar como a humildade e o serviço são as expressões mais concretas do verdadeiro amor. Ao término do <i>Lava-Pés</i> vem a <i>Procissão do Santíssimo</i> , que conduz o Sacrário para um lugar especialmente preparado para sua exposição e adoração.
Sexta-feira Santa: Celebração da Morte de Jesus Cristo. É um dia considerado de luto.	Cor Vermelha A cor vermelha traduz a dor maior de Cristo e de Maria, e o altar deve estar inteiramente despido: sem cruz, nem castiçais ou toalhas. (Costumava-se usar a cor preta em um passado mais remoto)	Celebrações Manhã e Tarde: Nesse dia não há missa. A ação litúrgica está centrada na <i>Leitura da Paixão</i> e na <i>Adoração da Cruz</i> . Esta, por sua vez, é um ritual que se divide em duas partes: apresentação da Cruz seguida da adoração propriamente dita. Em muitas paróquias se realiza a <i>Via Sacra</i> e também o <i>Sermão das Sete Palavras</i> . Noite: <i>Sermão do Descendimento</i> e a <i>Procissão do Enterro</i> .

<p style="text-align: center;">Sábado Santo: O “descanso” do Senhor.</p>	<p style="text-align: center;">Cor Branca A cor roxa da Quaresma e o vermelho da Sexta-feira Santa passam a ser substituídas pelo branco do tempo Pascal.</p> <p style="text-align: center;">Luz e o Fogo Simbolizam a ação fecundante, purificadora e iluminadora.</p> <p style="text-align: center;">Círio Pascal O círio pascal representa Cristo ressuscitado, vencedor das trevas e da morte, sol que não tem ocaso. Acende-se com fogo novo, produzido em completa escuridão, porque na Páscoa tudo se renova: dele se acendem todas as demais luzes.</p> <p style="text-align: center;">Água Fonte de vida e meio de purificação.</p>	<p style="text-align: center;">Celebrações</p> <p>O Sábado Santo significa, liturgicamente, a passagem misteriosa da morte para a ressurreição. Durante o dia não há celebração alguma. A <i>Vigília Pascal</i>, realizada à meia-noite do Sábado ou na madrugada do Domingo, é o centro da Semana Santa. Integram essa cerimônia a <i>Liturgia da Luz</i>, <i>Liturgia da Palavra</i>, <i>Liturgia Batismal</i> e <i>Liturgia Eucarística</i>, além da tradicional <i>Procissão da Ressurreição</i>.</p>
<p style="text-align: center;">Domingo de Páscoa</p>	<p style="text-align: center;">Cor Branca</p>	<p style="text-align: center;">Celebrações</p> <p>No Domingo de Páscoa a Igreja celebra com júbilo a alegria da Ressurreição do Senhor. Santo Atanásio chamava este dia de “Grande Domingo” e Tertuliano de “Espaço de alegria e gozo”. O tempo da Páscoa começa com a Vigília Pascal e por cinquenta dias celebra a Ressurreição, culminando com a festa de Pentecostes.</p>

Com exceção da *Procissão do Enterro* e da *Procissão da Ressurreição* - cerimônias que não são propriamente litúrgicas, mas que foram integradas pelos cerimoniais católicos ao conjunto de comemorações do Mistério Pascal - todas as demais celebrações apresentadas no quadro acima se constituem na estrutura oficial da Semana Santa. Trata-se de uma proposta de homogeneização, mas que na verdade representa o arcabouço oficial para inúmeras e diversas leituras da Paixão, Morte e Ressurreição de Jesus Cristo, cada uma revelando o cenário histórico e sócio-cultural das comunidades que a atualizam. É um tempo de procissões típicas, encenações e quadros vivos, onde se verifica a presença de uma variada gama de personagens: Jesus e Maria, Adão e Eva, patriarcas, reis e profetas, apóstolos, o Anjo da Amargura, Verônica, as três Heús ou Marias, a samaritana, Salomé, Pilatos e Cláudia, Herodes, o centurião, anjinhos, Nicodemos, José de Arimatéia, os soldados da Guarda Romana, os dois ladrões, Gestas, São Dimas, demônios etc. De acordo com os costumes locais, podem aparecer outros cortejos como a *Procissão do Depósito*, *Procissão do Encontro*, *Procissão das Dores*, *Procissão do Senhor Ecce Homo*, *Procissão do Fogaréu* etc., além de outros rituais, como por exemplo, o *Canto do Perdão* da Cidade de Goiás.

Tal variedade de imagens e rituais revela os anseios, as tensões, os valores de um grupo social, manifestado em uma polifonia de vozes que enseja encontros, trocas e hibridações - formas heterodoxas que compõem o universo multifacetado do Catolicismo popular. Expressa, na verdade, uma vitalidade criadora que se mostra em configurações que vão, só para citar algumas, da força primitiva dos tambores de Calanda na Espanha à festiva alegria de Mompox na Colômbia, ao esplendor barroco da festa-espetáculo sevilhana e bragantina, bem como às inúmeras versões do modelo de Paixão espalhados pelo Brasil.

Calanda – cidade de origem celtibérica por onde passaram romanos e árabes – é uma vila da província de Teruel na Espanha, sendo que a marca distintiva de sua Semana Santa é o uso de tambores. Na Sexta-feira Santa, quando o relógio da igreja inicia a contagem das doze horas da manhã, um enorme estrondo retumba por toda a vila de Calanda: os tambores tocam a uma só vez em uma impressionante liberação de energia que afeta a toda gente. Os tambores passam duas horas repicando até se formar uma procissão denominada *El Pregón*, na qual uma luta circundada pelos tambores é encenada por dois personagens característicos (Longuinos, o guardião do santo sepulcro, e um general romano). Por volta das cinco horas, após a encenação, dá-se um momento de silêncio e os

tambores voltam a tocar para não se calar até à tarde do outro dia. Os tambores - fenômeno assombroso, cósmico, que toca o inconsciente coletivo - fazem vibrar o solo sob os pés e as paredes das casas. Ao amanhecer, as mãos sangram e a membrana dos tambores se mancha de rubro - imagens dionisíacas em contraponto ao ascetismo do Ordo Romano. Ao toque da primeira badalada das duas da tarde, todos os tambores emudecem até o ano seguinte. Porém, como diz Luis Buñuel, mesmo depois do término dos festejos, o ritmo dos tambores adormecidos continua, por um tempo, a marcar o ritmo da vida cotidiana.⁴⁹

Por outro lado, em Sevilha, o poder sonoro de Calanda é substituído, na *Procissão do Enterro*, pelos conjuntos esculturais que compõem o esplendor barroco dos “passos”;⁵⁰ pela exaltação do ouro que, junto com o negro das mantilhas, o branco das vestes e o violeta dos capuzes dos Nazarenos,⁵¹ pintam o quadro da Paixão sevilhana. Barroquismo que, por outros meios, fala a língua de Dionísio. A pompa, entretanto, não se restringe somente à procissão. Sevilha se veste de gala para a sua celebração mais importante do ano e, assim, quase todos os espectadores, na rua e nos balcões adornados, apresentam uma aparência suntuosa e impecável: as damas vestindo rigoroso negro e a clássica mantilha de seda ou de renda *chantilly* e os senhores trajando vestes formais azuis ou negras.⁵² Assim é que a *Procissão do Enterro* sevilhana encena não só o drama da Paixão de Cristo, mas também o luto faustoso de uma sociedade ciosa de seus valores aristocráticos e de códigos que se prestam à ordem apolínea, à consolidação das hierarquias e estima social.

Já em Portugal, as solenidades pascaís mais notáveis são as que se dão na cidade de Braga, cuja origem remonta à Idade Média: um conjunto de procissões noturnas envoltas em forte intensidade dramática que mesclam o faustoso barroco às encenações do popular. Milhares de pessoas se colocam ao longo das ruas iluminadas por velas e archotes para ver passar, em especial, a *Procissão do Senhor Ecce-Homo* - também denominada de *Endoenças* ou do *Senhor da Cana Verde* - e a *Procissão do Enterro do Senhor*. A primeira - realizada na noite de Quinta-feira Santa - tem como figura central a imagem de Jesus

⁴⁹ Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Disponibilizado em <http://www.ctv.es/USERS/manbar/calanda.htm> Acesso em 24/10/2003

⁵⁰ Os *passos* na Espanha constituem-se em um tipo de carro alegórico carregado pelos irmãos da confraria encarregada do evento. Um tipo de cenografia ambulante, semelhante às do carnaval do Rio de Janeiro, com grandes esculturas que, no caso da Semana Santa, trazem representados cenas da Paixão de Cristo.

⁵¹ Os termos nazarenos, penitentes, encapuzados, farricocos, forricocos, são denominações diferentes conferidas a personagens que nas procissões de penitência apresentam-se com longas vestes e o rosto coberto por capuzes.

⁵² Volberg, Berthold *Semana Santa en Sevilla: Jueves Santo, Triunfo de la Estética Barroca*. Texto disponibilizado no endereço eletrônico <http://www.caiman.de/spanien/semanasanta/sevillaes.shtml> Acesso em 25/10/2003.

Cristo coroado de espinhos, com as mãos atadas segurando um cetro figurado numa cana verde. Esta procissão é precedida por numerosos farricocos empunhando archotes e envolvidos nos hábitos negros dos penitentes. Na Sexta-feira Santa realiza-se a *Procissão do Enterro do Senhor*, a mais solene das celebrações que se organizam na Semana Santa bragantina. Os irmãos da Misericórdia e Santa Cruz saem encapuzados arrastando varas pelo chão; os figurantes arrastam as cruzes, os pendões e as bandeiras das congregações. Todo esse conjunto provoca um som “surdo” que, segundo depoimentos, assemelha-se a um gemido de consternação. De longe, esse sussurro é quebrado pelo lamento das “Marias”, personagens que seguem o esquife do Senhor cantando: *Heu! Heu! Domine Salvador Noster!* (Ai! Ai! Senhor Salvador Nosso!).⁵³

Diferente da explosão de energia de Calanda ou do fausto bragantino e Sevilhano, a Semana Santa de Mompox na Colômbia, é curiosamente alegre e descontraída. Em Mompox - cidade senhorial que abrigou os marquesados de Santa Coa e Torre Hoyo - verifica-se como em Sevilha a presença dos passos e de seus carregadores denominados como nazarenos. Mas, enquanto os nazarenos sevilhanos são os herdeiros da tradição aristocrática, os de Mompox provêm de todos os níveis sociais. Peculiar nesta Semana Santa é a realização, na Quarta-feira, no cemitério da cidade, aos pés da estátua do poeta Orlando Fals Borda, de uma serenata na qual se rende tributo aos mortos. Conforme Nina Friedemann,⁵⁴ essa cerimônia assinala o caráter livre, inovador e alegre do ritual, expressando *a natureza anti-solene, alegre, franca, direta e ruidosa característica do “costenho” e de sua cultura*. Nesse sentido, o comportamento dos nazarenos é especialmente expressivo: revezam-se, descansam, tomam refrigerantes e conversam com os amigos, desfrutando da alegria festiva que, diferentemente de Sevilha, caracteriza estas celebrações.

Como explicar tão grande diversidade de leituras a partir de uma mesma matriz que se quer homogênea e hegemônica? É possível, como parece desejar a Igreja, uma homogeneização que pressupõe a existência de culturas e práticas culturais puras? Parece que não. Como diz Edward Said, *a história de todas as culturas é a história do empréstimo cultural*.⁵⁵ Afirmação que se coaduna com a noção de heterogeneidade e

⁵³ *A Semana Santa em Braga*. Disponibilizado em <http://alfarrabio.di.uminho.pt/abril98/nacapa.htm>.

⁵⁴ Friedemann, Nina S. de. *Fiestas. Celebraciones y ritos de Colombia*. Bogotá: Villegas, 1995.

⁵⁵ Said, Edward. *Culture and Imperialism*. Apud Burke, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 2003, p. 53.

polifonia de que nos fala Bakhtin: a emergência de um campo dentro de outro em uma trama que hibrida discursos, gêneros, estilos e formas composicionais.

Vale novamente apontar, lembrando Nestor Canclini, que ao se falar em hibridismo não se tem em mente procedimentos de síntese ou fusão cultural, mas a apreciação de processos sócio-culturais nos quais estruturas e práticas, coexistindo em tensão, se ajustam para gerar novos objetos.⁵⁶ Nas colônias, conforme o historiador Serge Gruzinski, grande parte das imagens era esculpida por artesões locais a partir de modelos europeus. De maneira consciente ou não, os artistas locais modificavam o que copiavam, incorporando às formas originárias suas próprias tradições, produzindo um tipo de arte por vezes denominada como “indo-cristã”.⁵⁷ Já Gilberto Freire, Roger Bastides, German Bazin e Affonso Romano de Sant’Anna, usando preferencialmente a palavra mestiçagem, afirmam o caráter híbrido da cultura brasileira. Nesse sentido, Frei Nazareno Confaloni - pintor florentino que se radicou em Goiás e aqui produziu parte de sua extraordinária obra - observa que o estilo do escultor maior de Goiás no século XIX, José Joaquim Veiga Valle, apresenta uma *pujança barroca, revestida sempre com cores e desenhos que chamam à memória a delicadeza de um quatrocento florentino*.⁵⁸ Aos resíduos do gótico, também ressoa na obra veigavalliana o neoclássico, filigramas do Rococó, ecos de romantismo, e, se considerarmos o Estandarte do Cristo Flagelado, com seus traços rudes, a exarcebação da dor, as chagas evidenciadas, poder-se-ia mesmo falar de um expressionismo atemporal nos moldes do Cristo Crucificado de Grünewald.

Processo semelhante de hibridismo se deu no Brasil com o modelo celebrativo da Semana Santa. A partir do século XVIII, na esteira do empreendimento minerador e do conseqüente surgimento das comunidades auríferas, as festividades ligadas ao Mistério Pascal, já instaladas no litoral brasileiro pelos jesuítas e outras ordens religiosas desde o século XVI, difundem-se pelo interior da colônia, e, percorrendo os séculos XIX e XX, chegam aos nossos dias como o evento religioso mais cultuado no país. Sendo assim, há festejos da Semana Santa por todo o Brasil, alguns de características holywoodianas como o mega-espetáculo de Nova Jerusalém (Fazenda Nova, no Pernambuco). Com um orçamento de cerca de US\$ 1 milhão de dólares, atores “globais” ocupando os papéis

⁵⁶ Canclini, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. XVIII.

⁵⁷ Gruzinski, S. *La pensée métisse*. Apud Burke, Peter. Op. Cit., p. 25/26.

⁵⁸ Confaloni, Nazareno (Frei). *Encontro de Épocas Artísticas*. Apud Passos, Elder Camargo de. *Veiga Valle – seu ciclo criativo*. Goiás: Museu de Arte Sacra, 1997, p. 241.

principais e um elenco que conta com 500 figurantes, o teatro ao ar livre é visto por um público de quase 70 mil turistas e fiéis.

Já nas velhas cidades de Minas Gerais e do Estado de Goiás, mantém-se muito da tradição colonial. Como bem aponta Carlos Rodrigues Brandão, trata-se nesses casos de *chamar à cena*, uma vez por ano, imagens únicas de sofrimento e morte – velas enormes, velhas roupas das confrarias, motetes cantados nas ruas etc., com os seres mais sagrados do lugar, Jesus Cristo e Maria, sendo mostrados para serem adorados.⁵⁹ Eis que, a cada lua cheia do mês de março ou abril, há mais de 250 anos, comemora-se o “projeto divino” de salvação, dado a ver e viver na solenidade, pompa e magnificência da festa barroca.

A seqüência de celebrações e procissões que compõem a Semana Santa segue uma ordem cronológica na narração do mito da Paixão, começando pela entrada de Jesus Cristo em Jerusalém (Domingo de Ramos) até a Ressurreição (Domingo de Páscoa), conforme estabelecido pela *Pascha Transitus*. Na verdade, assim acontece em quase todas as cidades que pesquisei (e foram muitas, graças às facilidades de acesso permitidas pelos meios eletrônicos), exceção feita a Tiradentes e São João Del Rei em Minas Gerais, a Pirenópolis (GO) e à Cidade de Goiás.

Em Pirenópolis, a programação se inicia na Sexta-feira antes do Domingo de Ramos com a *Procissão de Nossa Senhora das Dores*, seguida no Sábado pela *Procissão dos Passos*. Nas demais localidades pesquisadas, essas duas procissões aparecem ou no Domingo de Ramos ou na Quarta-feira Santa. Já em Tiradentes, São João Del Rei e na Cidade de Goiás a *Procissão dos Passos* ocorre duas semanas antes do Domingo de Ramos, inserida na *Festa de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos*, constituída, na verdade, por três procissões. Conforme Oswaldo Giovannini Júnior, que pesquisou as celebrações de Tiradentes e cuja análise pode ser aproveitada para a situação vilaboense, a festa em questão é estruturada a partir de três elementos fundamentais: a contrição marcada pela reclusão (no ritual reservado de preparação da imagem e do andor), pelo ritmo solene e o silêncio, pela tradição e pela definição de espaços simbólicos que caracterizam a performance das procissões do *Depósito*, dos *Passos* e do *Encontro*.⁶⁰ Esse conjunto processional caracteriza-se pela intimidade das relações regionais de devoção, sem o apelo

⁵⁹ Brandão, Carlos Rodrigues de. *A Cultura na Rua*. Campinas: Papyrus, 1989 p. 123.

⁶⁰ Giovannini Junior, Oswaldo. *Cidade Presépio em Tempos de Paixão: Patrimônio Cultural, Turismo e Religiosidade em Tiradentes*. Disponibilizado no endereço eletrônico http://www.naya.org.ar/congreso2000/ponencias/Oswaldo_Giovannini.htm

turístico que se verifica durante a Semana Maior. O mesmo acontece com a *Semana das Dores* que se inicia no Domingo que antecede o Domingo de Ramos.

1.2.1. A Semana Santa Vilaboense na atualidade: configurações, encontros e percepções.

Passado o tempo dos excessos do carnaval inicia-se, na Quarta-feira de Cinzas, a Quaresma. Dias que antecedem a rememoração do sacrifício da cruz. Pela tradição católica é um tempo de espera. Quarenta dias de “provação” que serve para mostrar - na contenção dos gestos, na observância dos interditos - *a vontade de submeter o desejo de tudo à norma de preceito*.⁶¹ Na Cidade de Goiás, durante esses quarenta dias, há missa às sextas-feiras na Igreja de São Francisco de Paula - sede da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos - ocasião em que é cantado o *Moteto dos Passos* atribuído a Basílio Martins Serradourada (1804-1874). Nas Sextas-feiras da Quaresma também é realizado o exercício da *Via Sacra*, com música composta por Monsenhor Pedro Ribeiro da Silva (1867-1920).⁶²

Os Passos e as Dores

À semelhança de Tiradentes e São João Del Rei, duas semanas antes da Semana Maior realiza-se a *Semana dos Passos* promovida pela *Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos*, à qual afluem devotos da cidade, ou vindos de Goiânia, um ou outro turista ou mesmo pesquisadores. No Sábado há missa pela manhã com a comunhão dos irmãos. À noite, acontece a *Procissão do Encerro* (ou do *Depósito*), na qual a imagem do Senhor dos Passos, encerrada em um baldaquim de seda roxa com frisos dourados nas laterais, sai da Igreja de São Francisco rumo à Igreja do Rosário. Trata-se de manifestação devocional sem a participação do clero.

O dobre grave do camarim do Senhor dos Passos acionado por um sineiro - figura que tendo desaparecido da vida cosmopolita surpreende o visitante pela força expressiva visual e sonora - anuncia o começo da procissão (Figura 1 e 2. Anexo 1). O andor - carregado por oito Irmãos vestidos com suas opas de cor roxa, empunhando antigos bastões de madeira e prata - percorre a nave rumo ao adro da igreja. Ali se detém por

⁶¹ Brandão, Carlos Rodrigues de. Op. Cit., p. 121.

⁶² Os dados apresentados nesta parte do trabalho advêm, principalmente, de entrevistas, de programas oficiais da OVAT (Organização Vilaboense de Artes e Tradições) e do Igreja católica local e de minhas próprias observações realizadas entre os anos de 2002 e 2005.

instantes e o coro, acompanhado por uma formação de metais, canta o solene moteto *Pater mi*. Desce, a seguir, as escadarias da igreja, equilibrado nos ombros dos irmãos, o que provoca apreensão naqueles que assistem esta cena pela primeira vez. Formada a procissão, o andor é colocado no final do cortejo, entre os dois cordões, seguido pela Banda da Polícia Militar. Há grande agitação nesse momento, quebrando a solenidade anterior (Figuras 3 e 4. Anexo 1).

Na verdade, a *Procissão do Encerro*, pelo menos nas ocasiões em que a presenciei, apresenta-se como cerimônia de caráter menos circunspecto do que a *Procissão dos Passos* (ou do *Encontro*), a despeito das demonstrações de fé por parte de vários devotos. Talvez porque a imagem padecente do Cristo carregando a cruz não é visível; talvez porque o seu percurso seja mais curto e rápido, além do que alguns bares não cerram suas portas; talvez por conta das crianças que, curiosa e inocentemente, espiam o Senhor por baixo dos panos que o encerram, ou do branco dos camisolões de anjo que se abrem em asas esvoaçantes contrastando com o roxo de meninos vestidos como o Senhor dos Passos. Também contribui para a impressão de menor circunspeção a revoada de pássaros brindando quem chega à igreja, o som da banda afinando seus instrumentos, a ausência de padres, marchas de caráter menos fúnebre (Figuras 5 a 9. Anexo 1). Chegando à Igreja do Rosário, o baldaquim é colocado à direita do altar enquanto é executado o *Moteto dos Passos*. Depois, enquanto os Irmãos descerram a imagem do Senhor, o clima dentro da igreja, que já era muito menos contrito do que o verificado na procissão, passa a ser abertamente descontraído. (Ver na Faixa 1 do CD que acompanha este trabalho documentação sonora relativa à *Procissão do Encerro*, elaborada em forma de “paisagem sonora”).

No Domingo dos Passos - o Domingo da Paixão do calendário litúrgico - há missa na Igreja do Rosário com o canto do *Moteto dos Passos*. À noite realiza-se a *Procissão dos Passos* (ou do *Encontro*). Antes do início do cortejo, ainda na igreja, as pessoas e os Irmãos vão chegando lentamente. No altar, a imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos - ajoelhada segurando uma grande cruz de madeira - está colocada sobre um andor enfeitado com flores do campo. Composição singularmente impressionante visto congregar singeleza, fausto e ilusionismo: o branco das flores contrastando com o veludo roxo das vestes e o dourado dos brocados e do resplendor, somado ao realismo conferido por cabelos reais, pelos olhos de vidros que parecem vivos graças ao efeito da iluminação, focando, de baixo para cima, a cabeça caída de lado. Conversas cochichadas, alguns

cumprimentos, mas, no geral, o clima é respeitoso, com pessoas externando a sua fé no Senhor dos Passos: beijos na corda que cinge a cintura do Senhor, toque na mão, nos pés ou na cruz, orações na posição ajoelhada frente à imagem, deposição de flores etc.

A procissão vai se formando no exterior da igreja. Cada participante recebe uma vela inserida em uma lanterna de papel; objeto que bem expressa a necessária negociação entre empresas, governo e OVAT,⁶³ para a encenação das tradições nos tempos pós-modernos. Nesse sentido, traz o logotipo de um dos patrocinadores do evento (Figura 10. Anexo 1). As duas filas alongam-se rua acima, passando sobre o Rio Vermelho que empresta seu murmurar para compor a polifonia processional, avançando, em um desenho sinuoso de pontos de luz pelas vias do centro histórico, ao som dos passos peregrinos e dos bastões dos Irmãos dos Passos. No final do cortejo, entre as duas fileiras, posiciona-se o andor e seus carregadores (membros da Irmandade dos Passos), seguidos da Banda da Polícia e do coro. Ao som de uma marcha fúnebre inicia-se o préstito. Por onde passa a procissão, os bares fecham suas portas e nas janelas das casas há pessoas rezando com velas nas mãos. (Figuras 11 a 16. Anexo 1). O cortejo se detém nos *Passos* - seis oratórios improvisados em residências particulares e duas pequenas capelas remanescentes do século XVIII ou XIX – onde é entoada uma das oito peças que integram o *Moteto dos Passos* (Figuras 17 a 20. Anexo 1). Algumas pessoas fazem o percurso descalças outras trazem nas mãos uma cruz de madeira tosca. Um toque de candura é dado por bebês vestidos com a opa da irmandade, revelando, de certa forma, a vontade dos pais em perseverar na tradição. O ápice da cerimônia é atingido no encontro das imagens do Senhor dos Passos e de Nossa Senhora das Dores (Figura 21 a 24. Anexo 1), a qual, em outra procissão iniciada frente ao Museu da Boa Morte, “havia saído à procura de seu Filho”. Nesse momento, o padre profere o *Sermão do Encontro*. A partir daí as imagens seguem juntas – na agora chamada *Procissão do Encontro* - até a entrada da Catedral de Sant’Ana (Ver na Faixa 2 do CD que acompanha este trabalho documentação sonora relativa à *Procissão do Encerro*, elaborada em forma de “paisagem sonora”). No dia seguinte, Segunda-feira, o Senhor dos Passos é reconduzido em procissão até seu camarim, na Igreja de São Francisco - a sua “casa” como dizem os vilaboenses - de onde sairá no ano seguinte para as mesmas solenidades.

Com o término da *Semana dos Passos* tem início a *Semana das Dores*, com missas onde são cantados o *Moteto das Dores* também atribuído a Basílio Martins Braga Serradourada e o *Solo das Dores* de autoria de José Iria Xavier Serradourada. Na Sexta-

⁶³ Organização Vilaboense de Artes e Tradições.

feira, uma semana antes da Paixão, realiza-se a *Procissão de Nossa Senhora das Dores*. Esse cortejo, simbolizando a volta do Calvário, percorre, no sentido contrário, os mesmos passos em que parou Jesus, onde são entoados os referidos motetos.

A Semana Santa propriamente dita - a Semana Maior - inicia-se no Domingo de Ramos, anterior ao da Páscoa. A *Procissão de Ramos* tem início na Igreja de Nossa Senhora do Rosário e segue para a catedral. É uma cerimônia de exultação assim como o é a *Missa da Ressurreição* e a *Missa da Páscoa*. Como diz Carlos Brandão, *são dias de júbilo,*

*um enunciado como efêmero, porque apenas precede, histórica e simbolicamente, o sofrimento e a crucificação de Jesus Cristo; o outro como duradouro, porque anuncia o triunfo definitivo do bem sobre o mal e da vida que nos é prometida sobre a morte que a morte do deus humano destrói.*⁶⁴

Na Segunda-feira é retomado o espírito da Quaresma e a lembrança do sofrimento de Jesus com cerimônias de penitência realizada nas igrejas da cidade. Na Terça-feira acontece a encenação *Vida, Paixão, Morte e Ressurreição de Cristo* - uma novidade recente no ciclo de celebrações da Semana Santa introduzida pela *Companhia Express'Arte*. A dramatização inicia-se na porta do Museu das Bandeiras e se desenvolve em outros pontos da cidade.

Na passagem da Quarta-feira para a Quinta-feira Santa - à meia-noite - realiza-se a *Procissão do Fogaréu* - tradição que, remontando ao século XVIII, foi recriada em 1966. O *Fogaréu*, na verdade, insere a Semana Santa vilaboense no âmbito do turismo no Brasil, levando, por seu prestígio e visibilidade, a que hotéis e pousadas fechem pacotes turísticos de cinco dias, não com os três que efetivamente integram os feriados celebrativos do Mistério Pascal. Com o intenso afluxo de pessoas vindas de todas as partes do Brasil, e também do exterior, o recolhimento verificado nos ciclos das celebrações precedentes, é substituído na Semana Maior pela agitação dos turistas, em geral bem recebidos graças à proverbial hospitalidade do goiano. No entanto, conforme pesquisa realizada por Sara Polleto,⁶⁵ o vilaboense dá preferência ao chamado *turista cultural*, vez que este valoriza e reverencia o patrimônio e os costumes locais, sendo, portanto, bem vindos. Já o turista intitulado pelos moradores como *farofeiro* é mal visto, posto que, preocupado unicamente

⁶⁴ Brandão, Carlos Rodrigues de. Op. Cit., p. 133.

⁶⁵ Polleto, Sara Araújo. *Esboço de um Personagem fugaz: o turista sob o olhar dos moradores da Cidade de Goiás – Patrimônio da Humanidade. II Congresso Virtual de Turismo, 2003*. Disponibilizado em http://www.naya.org.ar/turismo/congresso2003/ponencias/Sara_Polleto.htm Acesso em 10/01/2006.

com o seu lazer, desrespeita a tradição ou, por vezes, trata os habitantes quase como objetos que integram a cenografia da cidade histórica.

É na *Procissão do Fogaréu*, mais do que qualquer outra cerimônia da Semana Santa vilaboense, que a heterogeneidade e a polifonia se dão a ver de forma mais explícita (Figuras 25 a 30. Anexo 1. Ver também na Faixa 3 do CD que acompanha este trabalho documentação sonora relativa à *Procissão do Encerro*, elaborada em forma de “paisagem sonora”). Na verdade, foram as percepções emergidas do *Fogaréu* que levaram à definição de caminhos percorridos neste trabalho, ou seja, o caráter dionisíaco e espetacular que, em maior ou menor grau, atribuo às celebrações do Mistério Pascal na Cidade de Goiás, em contraponto com a vontade apolínea, ordenadora, da estrutura eclesiástica. Nesse sentido, vale a pena abordar com maior profundidade a *Procissão do Fogaréu* - manifestação que acabou por se tornar uma das representações mais distintivas da antiga Vila Boa.

O Pulsar Dionisíaco na Procissão do Fogaréu

*Serpente de Fogo
clamas de longe
lembranças e séculos.
Encapuzadas memórias
quase correm
percorrem
esse tempo
sem tempo*

Augusta Faro Fleury de Melo

Na Quarta-feira Santa de 2003, um jornal de Goiânia dedica reportagem à Procissão do Fogaréu, exibindo em página inteira o fascínio algo perverso dos farricocos – outrora homens encapuzados que acompanhavam as procissões de penitência. Paradoxalmente, no entanto, os farricocos da Cidade de Goiás resplandecem nas cores do agreste. Estranhos caminhos que fazem daquele tempo este tempo e transformam o mesmo em outro. Na mesma matéria a escritora goiana Augusta Faro sintetiza a experiência do Fogaréu assim dizendo: *a procissão oferece para cada pessoa no mínimo duas visões. Uma pessoal, intransferível, conforme sua história e identidade e outra que expressa a pungente angústia moradora em toda humanidade.*⁶⁶

⁶⁶ Mello, Augusta Faro Fleury de. Jornal *O Popular*. Caderno 2 – Magazine, p. 1. Goiânia. Edição de 16 de abril de 2003.

Duas visões que estão presentes, de certa forma, na tessitura deste texto. Primeiro, a descrição da procissão como resultado de uma experiência de encontro, com o sujeito se aproximando do fenômeno, interpelando e se deixando interpelar. Depois, a força expressiva do *Fogaréu* provocando a memória com sensações e imagens ligadas ao dionisíaco, traduzidas em palavras como tensão, caos, energia, violência etc. Um imaginário sensual e estético que, remetendo ao contexto mitológico e sócio-cultural da tragédia, coloca questões sobre o presente no confronto com o passado. O repertório mítico se constituindo em referente na mediação entre a *complexidade do real que nos circunda, as representações que dele fazemos, e os enunciados que formulamos em nosso diálogo com o mundo*.⁶⁷ A saga de Dionísio se encontrando com a Procissão do Fogaréu, na medida em que ambas se revelam fundadas no mito da Paixão e inter-relacionam em configurações de caráter teatral os planos político, social e religioso. A instituição sacrificial abrindo as portas para os mistérios do “ser” e do “não ser”, *nó górdio mitológico* para o qual convergem os mitos do renascimento e o da sobrevivência do duplo. Portanto, percorrer o fio mitológico que perpassa os diferentes cenários constitutivos das culturas ocidentais significa explorar regiões do espírito onde se forjam as significações que ordenam e dão sentido à trajetória humana. Significa, por outro lado, conforme Negrão de Melo, buscar a compreensão do mundo a partir de uma via alternativa capaz de ampliar e inter-relacionar o que foi reduzido e fragmentado por uma racionalidade excludente.⁶⁸

Mas, se a tragédia consagra o dionisismo na cultura oficial do ocidente, será especialmente nas festas populares que o princípio dionisíaco da metamorfose e da inversão, vai se configurar como resistência à hegemonia. Revelando um frescor e um vigor inusitados, o princípio da folia e do riso popular percorrerá os tempos, se apropriando de conteúdos e de espaços instituídos pela oficialidade, sendo, de muitas maneiras, apropriado por esta. Como dito anteriormente, a Igreja Medieval não só re-significou o mito dionisíaco da morte e renascimento no “Projeto Divino da Salvação”, como incorporou no seu calendário litúrgico muitas das festas “pagãs”, adaptando-as às necessidades do Cristianismo, configurando uma visão de mundo festiva, dionisíaca em essência.

A Semana Santa, com toda sua parafernália de ritual fúnebre, aparece como festividade avessa ao dionisíaco. Entretanto, essa efervescência emerge da formalidade em

⁶⁷ Mello, Maria T. F. Negrão de. *Clio. A Musa da História e sua presença entre nós*. In Costa, Cléria Botelho da (org). *Um Passeio com Clio*. Brasília, Paralelo 15, 2002, p. 27.

⁶⁸ *Ibidem*.

várias situações e rituais, como na queima do Judas, nas comemorações do Sábado de Aleluia, na idéia de abundância e fertilidade inerente à troca de ovos e à comilança do Domingo de Páscoa. Na verdade, a festa (qualquer uma), como filha diletta de Dionísio, abre-se para a vontade que se alegra nos prazeres e nas profanações. Impulso subversivo, perseguido, mas, porquanto vital, insidioso e insinuante, não podendo ser erradicado, é, pois, tolerado, domesticado, às vezes incontido, extravasando como no caso da Procissão do Fogaréu, evento que torna a Semana Santa vilaboense especialmente singular.

Diálogo Caos e Ordem

Lá pelas dez horas da noite, sob um céu de lua cheia, a multidão começa a se formar no adro da Igreja do Rosário, para assistir aos farricocos - na hora primeira da Quinta-feira Santa - encenar a procura por Cristo no recinto armado da Última Ceia. Pessoas da terra e pessoas que vieram de longe se unem na espera: os “de fora” (os turistas) esperando o “novo”; os “de dentro” (vilaboenses) esperando o “velho”, que se faz novo pelo olhar dos “de fora” e pelos gestos que se renovam.

Um clima de estréia. O som sendo testado, o cenário sendo montado. Os espaços, aparentemente ao acaso começam a ser ocupados. No centro da praça, nas escadarias da Igreja e nas laterais do átrio, se acotovelam os “de fora”. Os “de dentro” se espalham frente ao casario que circunda a praça. Volta e meia ouve-se pedidos, não muito insistentes e sistematicamente ignorados, para que os lugares da encenação e por onde passará a procissão sejam desocupados. Há uma aparência de indisciplina, de falta de ordem, que certamente incomoda as mentes cartesianas em sua compulsão para ordenar e controlar todos os detalhes.

Primeiro chega o som dos tambores em ritmo de marcha batida, um contínuo que vai crescendo junto com a tensão. As pessoas se agitam freneticamente buscando um melhor ângulo de visão. E, tal qual serpente ondulante de fogo, aponta a procissão subindo quase correndo a antiga Rua da Lapa. Num instante, os pés descalços dos Farricocos adentram a praça e, paradoxalmente, a retórica dionisíaca do Fogaréu impõe a sua ordem. Circunscreve, como diz Michel de Certeau, o seu lugar de poder e querer *num mundo enfeitado pelos poderes invisíveis do outro*.⁶⁹ Aquilo que parecia falta de ordem e controle revela-se, ao mesmo tempo, como estratégia de poder e tática de resistência.

⁶⁹ Certeau, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. 1. *Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 1990, p. 99.

Por um lado, a praça ocupada pelos turistas, os quais, naquele momento e naquele lugar, representam o “outro” - o “estrangeiro” que está ali buscando, talvez, apenas o exotismo do folclore. Representam igualmente a força do capital - econômico e simbólico - consubstanciado em um modo de vida supostamente mais refinado, em um saber cosmopolita que, mesmo interessado, curioso e até mesmo afeiçoado, se vê de certa forma superior às manifestações tradicionais do interior. Reservam-se, por conseguinte, o direito de ignorar os apelos para liberar os locais destinados à procissão. Por outro lado, os habitantes da cidade e os organizadores do evento parecem não se importar com o comportamento dos turistas, até mesmo se afastando para lugares presumivelmente menos privilegiados. Aparentemente, há uma aceitação da posição representada pelo “outro”. Não obstante, essa relação é invertida com a chegada da procissão. São quarenta homens fortes, altos, carregando archotes, vestindo túnicas e capuzes que, mesmo explodindo em cores, lembram imagens inquietantes de algozes, carrascos e inquisidores. Essas figuras impressionantes marcham sem hesitação e sem se desviar da multidão, sendo acompanhados por centenas de outras pessoas também empunhando suas tochas. Gente correndo de um lado para o outro, o cheiro de querosene, o vento querendo assoprar fogo nos cabelos, o ritmo obstinado e o rumor da massa humana se afastando. Não há necessidade de organizar os espaços. É o que se compreende naquele momento: a própria procissão conquista seu território e, assim fazendo e, pela maneira como o faz, estabelece quem são os donos da festa, ou, naquela circunstância, quem são os donos do poder.

Mas, se a Procissão do Fogaréu impressiona pela demonstração espetacular de força, o faz, em igual medida, pela estética dionisíaca que se abre para o fantástico, para o onírico, para uma beleza vital e primitiva. Nesse sentido, o Fogaréu trabalha com uma concentração mínima de elementos expressivos geradores de tensão: o fogo, as trevas, a água que espelha o fogo, o cheiro rude do querosene, o ritmo obsessivo do tambor, a melodia marcial do clarim, o dramático motete *Exeamus* cantado no momento da representação teatral, o diálogo tenso realizado entre o personagem Nicodemos e o coro falado dos Farricocos. Elementos que em seqüência, superpondo-se e se alternando, geram cada vez mais tensão conduzindo ao momento do clímax: a captura de Jesus, representado pelo estandarte do Cristo flagelado de Veiga Valle, altamente expressivo em sua dor, remetendo a um expressionismo atemporal.

Esboçada a cena, o Fogaréu surge como um acontecimento pouco ordenado, com o povo incorporando a procissão de maneira espontânea e livre. Há gente por todos os

lados: alguns carregando fervorosamente os archotes, outros brincando com o fogo - fé e penitência misturado com muita conversa, empurrões, correria, alguma comida e bebida. No entanto, apesar da aparência caótica, a procissão apresenta uma ordem intrínseca: o núcleo organizado em formação militar, impassível frente à agitação do povo, proferindo um discurso elaborado a partir de imagens e gestos rigorosamente definidos e ensaiados. Nesse sentido, lembrando Clifford Geertz em *Negara*⁷⁰, poder-se-ia dizer que o núcleo e as margens da Procissão do Fogaréu constituem um todo representativo da afirmação hierárquica face ao nivelamento de forças poderosas: o fogo, a paixão, a anarquia.

Na verdade, a Procissão do Fogaréu profere um discurso que oscila entre angústia e esperança. De início, não há como ignorar a representação explícita do aparato repressivo: trata-se, afinal, de uma perseguição que vem sendo encenada há dois mil anos. Mas, quem são esses perseguidores? A quem eles servem? Embora a resposta pareça evidente, o capuz mascara identidades, e, por esse aspecto não se pode, de fato, vincular a atuação dos Farricocos a um mando específico. No entanto, uma leitura possível é visualizar os encapuzados da Cidade de Goiás como metáfora da opressão em todos os tempos. Jesus Cristo representando, por sua vez, todos oprimidos - a gente comum humilhada e sacrificada para a manutenção da ordem instituída. Pela identificação com esse Cristo, a vitória simbólica do “forte” é revertida para o “fraco”. O Cordeiro Pascal, revestido de uma dimensão menos passiva, transmuta-se em subversão. Aqui emerge a *memoria passionis*,⁷¹ a memória perigosa dos esquecidos pela história: um agitar subterrâneo, uma faísca à espera do vento para volver em incêndio.

Por outro lado, como a máscara ritual tanto oculta quanto revela, é a face rejuvenescida da velha cidade que os Farricocos ostentam, revelando a “magia” que transmuta memórias em poder. Poder arrebatado aos vilaboenses em 1937 com a instalação de uma nova capital: a jovem Goiânia com sua modernidade desenraizada. Ficou o passado, desprezado num primeiro momento como coisa velha, ultrapassada. Um passado, não obstante, que, exaltado como esteio cultural do povo goiano tornou-se emblemático para o discurso de preservação da “cidade degradada”.⁷² Uma forma de resistência que acabou por se consubstanciar em situação de poder frente à capital. Nessas circunstâncias,

⁷⁰ Geertz, Clifford. *Negara. O Estado Teatro Balinês no Século XIX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991, p. 151.

⁷¹ Boff, Leonardo. Op. Cit., p. 133.

⁷² Gomide, Cristina Helou. *Cidade de Goiás: da idéia de preservação à valorização do patrimônio – a construção da imagem da cidade histórica (1930 – 1978)*. In CHAUL, Nasr Fayad; DUARTE, Luís Sérgio (orgs). *As cidades dos sonhos: desenvolvimento urbano em Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, 2004, p. 130/131.

um Fogaréu ainda tímido sai às ruas na Semana Santa de 1966.⁷³ O evento cresce em prestígio e participação, se faz tradição, contribuindo para a idealização da cidade como “patrimônio histórico da humanidade”. *Um bom golpe de vista*, para usar os termos de Michel de Certeau,⁷⁴ efetivado por jovens vilaboenses comprometidos com a revitalização da cidade. Introduzindo um “pormenor” aqui, um ritual ali, instituiu-se na verdade um conjunto novo, *uma metáfora da prática ou do discurso* que se integra à nova imagem da Cidade de Goiás como *lócus* privilegiado da história e tradições goianas.

Caos e ordem, continuidades e rupturas se entrelaçam, pois, na Procissão do Fogaréu: uma polifonia de temas, ora soando em cacofonia, ora produzindo harmonias inusitadas, que se adensa no ritual final da procissão. Um jogo de tensões que se esgota na inevitável captura de Cristo. No céu, a mesma lua antológica; na escadaria da Igreja de São Francisco os mesmos encapuzados; no ar, o motete ecoando. Tudo seria o mesmo, não fosse a exposição do antigo estandarte do Cordeiro a ser imolado. É como se a imagem do Cristo flagelado impusesse um sentido hierárquico maior, um apaziguamento. A contemplação da divina humanidade serenando as pulsões e acendendo um fogo que consome sem queimar.

A Procissão do Fogaréu representa em seu ápice uma espécie de reconciliação da serenidade apolínea com a embriaguez dionisíaca. Nesse sentido, o momento simbólico da captura de Cristo dá lugar a imagens épicas de um sentir apolíneo no qual o furor dionisíaco se descarrega. A multidão, antes quase uma turba, irmana-se através das palavras iniciais da homilia, da oração e do canto comunitário. Entretanto, esse momento é fugaz. A mágica superposição de temporalidades e pulsões experimentadas no Fogaréu é rompida pela brusca retomada de um presente onde o mito se faz ausente, por uma retórica prosaica que substituindo o “homem trágico” pelo “homem teórico” drena o *pathos* da procissão. Na fala do bispo, óbvio o esforço por separar a devoção festiva do sentido eclesial da Paixão. Só que abrindo mão da narrativa trágica, onde as pessoas de fato se reconhecem, a Igreja perde em muito a oportunidade de sensibilizar os fiéis e não fiéis para as propostas sociais de sua relevante Campanha da Fraternidade.

É possível que as palavras do celebrante tenham se perdido no ar morno do outono vilaboense, afinal, sem a mobilização da emoção a racionalização se faz estéril. A

⁷³ Informação prestada por Elder Camargo de Passos em entrevista a mim concedida em 24/02/2005, na Cidade de Goiás. Elder Camargo Passos, advogado, historiador e escritor, criou em 1965, junto com outros jovens vilaboenses, a Organização Vilaboense de Artes e Tradições – OVAT, da qual é presidente.

⁷⁴ Certeau, Michel. Op. Cit., p. 162.

Procissão do Fogaréu, ao contrário, impregnada pelo aflorar de emoções, crava-se no imaginário, mobilizando um saber capaz de dar significado às experiências vividas coletivamente. Um saber partícipe da criação e afirmação de identidades: imagens, gestos e sons que, mediante o estímulo afetivo, desperta a memória e atualiza o passado via a comunicação daquilo que foi em relação àquilo que é. Faltam ao Fogaréu os veludos, os brocados, a prata das alfaias, o esplendor do ouro. Não obstante, é justamente nessa ausência que a Procissão do Fogaréu revela a sua pulsão mítica: a busca pelos limites da condição humana que irmana, por instantes, a rudeza e o sublime, a orgia e a oração, enfim, o dionisiaco e o apolíneo.

Sombras e Luz

Passadas as *Trevas*, na Quinta-feira Santa rememora-se a última Ceia do Senhor, com a solene missa da *Instituição da Eucaristia* na Catedral de Sant'Anna, onde o compromisso com a humildade é renovado através do *Lava Pés*. Um grande coral e orquestra executam um repertório erudito no qual se inclui música sacra vilaboense do século XIX, como o canto do *Lava Pés* de José do Patrocínio Marques Tocantins e o hino *Pange Linguae* atribuído ao monsenhor Pedro Ribeiro da Silva.

Na Sexta-feira Santa Cristo é morto, e todas as cerimônias deste dia revestem-se de uma solenidade barroca e de uma grandiosidade maior. Às nove horas e às dezoito horas acontecem na Igreja de São Francisco, respectivamente, o *Canto do Perdão* dos homens e o *Canto do Perdão* das mulheres, este introduzido nos anos de 1880. Às vinte horas ocorre a cerimônia do *Descendimento da Cruz*: encenação representando a descida dramática da cruz, onde todos os personagens são atores amadores, exceto o Cristo representado por uma imagem. Este evento também foi recriado pela OVAT pós 1965, substituindo uma cerimônia mais simples que era realizada na Catedral de Sant'Anna. Nos anos de 1970, o *Descendimento* passa a acontecer em uma quadra e, com o aumento do número de turistas, é transferido para o largo em frente ao Chafariz de Calda. O “script” foi escrito pela radialista Elina Maria da Silva e trazia, então, elementos que afrontavam a visão reformista de Dom Tomás Balduino, bispo da Cidade de Goiás na época. Depois de entendimentos entre os dois lados, arestas aparadas, a cerimônia foi aceita pelo clero.⁷⁵

⁷⁵ Informações prestadas por Elder Camargo de Passos.

A imagem do Senhor Morto, de tamanho natural, dotada de cabelos naturais e articulada, possibilita um manuseio cênico que confere à retirada da cruz e sua deposição nos braços de Maria, uma ilusão de realidade que provoca intensa emoção (Figuras 31 a 35. Anexo 1). Para isso também contribui a fala passional de um narrador que conduz e interliga os quadros. Em determinado momento o Bispo sobe solenemente a passarela que conduz ao palco - armado frente à arquitetura barroca do Chafariz de Calda - e profere a sua homilia; entretanto, não com a retórica dramática da narração, deixando evidente a tensão ainda existente entre as vertentes pastoral e devocional do catolicismo.

Nesse clima de comoção, entre anjinhos com estrela na testa e asas de pluma, farricocos, legionários romanos e personagens bíblicos – conjunto já em si pouco ortodoxo – juntam-se à cena alguns “tipos de rua”. Homens e mulheres que por alguma razão não se integram à sociedade produtiva, mas fazem parte do cenário e do imaginário urbano, sobretudo, nas cidades pequenas. Por entre essa multidão heterogênea circulam vendedores de pipoca, de algodão doce, de refrigerantes e de balões coloridos, que, vez ou outra, voam alegremente para o céu (Figuras 36 a 38. Anexo 1). Junto ao barroquismo dos hinos *Adoramus* e *Salvator Mundi* que integravam a liturgia da *Adoração da Cruz* ouvem-se a *Via Sacra* de Monsenhor Pedro Ribeiro - cantos já com características do hinário católico pós-romanização, os quais convivem com trechos de Bach e trechos de épicos holywoodianos. Pluralidade de discursos e hibridismo de gêneros e estilos que contribui para a atualização da Semana Santa em termos de uma maior espetacularização. Processo que, se condenado por alguns moradores ou ex-moradores como desvirtuamento das tradições, atinge por outro lado o público heterogêneo que afluí ao evento.

Encerrada a cerimônia do *Descendimento da Cruz*, a imagem de Jesus Cristo é deposta em um caixão sobre um andor de prata ornado com flores e seda roxa. O realismo do cenário e da encenação, que transpõe o passado mítico para o presente da nossa tradição fúnebre, fazendo aflorar sentimentos de familiaridade para com a dor experimentada pelo Homem-Deus e sua mãe Maria. Logo após sai a *Procissão do Enterro*. O Cordeiro sacrificado, exposto com suas chagas, carregado por dignitários, é posto a desfilar em préstito fúnebre pelas ruas da cidade. Acompanha o cortejo a imagem de Nossa Senhora das Dores esculpida por Veiga Valle e a sua personificação representada, até bem pouco tempo atrás, por uma descendente do escultor, cujas feições, curiosamente, apresentam uma extraordinária semelhança com as da escultura. Durante o percurso é ouvido o canto monódico da Verônica: *O vos omnes qui transitis per viam, attendite et vidite si est dolor*

sic ut dolor meus (Oh vós todos que transitais pela rua, parai e vede se há dor como a minha dor). Por sete vezes, a Verônica – inteiramente vestida de negro - canta e mostra o sudário. Intercalando-se a este canto ouve-se o tradicional lamento das Heús.⁷⁶ O cortejo é acompanhado pela Banda da Polícia Militar e suas diversas marchas fúnebres. Em contraponto, o som da matraca⁷⁷ cujo timbre “desolado” acentua ainda mais o *pathos* da procissão (Figuras 39 a 45. Anexo 1).

Mas, enquanto o momento é de recolhimento e oração para muitos, para outros, o cortejo torna-se convite à confraternização. Há conversas descontraídas, cumprimentos efusivos, convites aos amigos para o almoço de Páscoa etc. Por outro lado, turistas atravessam os cordões para tirar fotos, aproximam-se da Verônica para melhor apreciar a sua performance, sentam-se quando para o cortejo. Em lugares bem próximos aos percorridos pela procissão os turistas passeiam pelas lojas de artesanato, abertas até tarde da noite. Diferente, portanto, do ritmo solene da *Procissão dos Passos*, a *Procissão do Enterro* segue descompassada, “arrebentada”, como diz Oswaldo Giovanini⁷⁸ a respeito dessa manifestação em Tiradentes. E, de maneira semelhante ao verificado na cidade mineira, os espaços simbólicos por ela demarcados passam a ser disputado por turistas (ou pesquisadores, como no meu caso), que entram e saem da procissão conforme seus interesses.

No Sábado Santo, antes denominado como Sábado de Aleluia - o dia que antecipava o júbilo da Ressurreição e, com ele, a celebração da vida em sua pujança e generosidade -, é hoje desprovido de celebrações litúrgicas, vez que a Igreja preconiza a preparação pascal ou um dia de silêncio, retiro e oração. É verdade que os bailes foram condenados pela Igreja e o ritual profano da *Queima do Judas*, transferido para a manhã do Domingo, no entanto, com a cidade fervilhando de gente, os bares e restaurantes ficam abertos até tarde. Concertos com música profana erudita acontecem nas igrejas e espetáculos teatrais são levados no Teatro São Joaquim e outros espaços alternativos. Na Praça do Coreto, à noite, há uma efervescência que se estende pelas ruas que dão acesso à

⁷⁶ As Heús, Marias Beús ou as três Marias são as carpideiras que choram a morte de Jesus Cristo. Heu é a palavra que inicia o refrão do Canto das Heús: *Heu! Heu! Domini* (Ai! Ai! Senhor).

⁷⁷ Belkiss S. de Mendonça em *Música em Goiás* descreve a matraca como sendo construída por um ferro, preso pelas extremidades às bordas centrais de uma tabua. Girando o dispositivo o ferro bate na madeira ora de um lado, ora de outro, produzindo um som seco. Conta Mendonça que em seu tempo de menina a matraca era tocada por “Mané Boi”, um tipo de rua. Nas suas palavras: *durante o ano todo, quando os meninos da cidade o chamavam pelo apelido respondia com palavrões, mas durante a Semana Santa, o respeito o impedia de reagir ao insulto*. Cf. Mendonça, Belkiss S. Carneiro de. *A Música em Goiás*. Coleção Documentos Goianos n. 11. Goiânia: Editora da UFG, 1981p. 176.

⁷⁸ Giovanini Júnior, Oswaldo. Op. Cit., p. 4.

mesma. Em 2004 presenciei a encenação da peça *Carro Caído* pelo grupo *Nu Escuro*: uma re-significação do realismo grotesco da Idade Média e Renascimento na forma popular das diabruras-mistério. Antes da função, alguns atores percorreram as ruas, caracterizados ao estilo da *Commedia Dell'Arte*, anunciando e chamando o público para a apresentação. Em 2005, o mesmo grupo teatral encenou, pela manhã, o espetáculo *O Senhor Palácios Conta a História*, uma representação satírica da história de Goiás que se desenvolve, em uma espécie de turnê, pelos aposentos do Palácio Conde dos Arcos.

Interessante notar que os concertos aparecem no programa oficial da Semana Santa. No entanto, os espetáculos *Carro Caído* e *O Senhor Palácios Conta a História* do grupo *Nu Escuro* não constam da programação. Como tanto os concertos como as peças teatrais se constituem em atividades profanas, mesmo com a primeira acontecendo no recinto de igrejas, porque então não inserir as encenações no roteiro oficial? Uma possibilidade é o preconceito quanto às manifestações tidas como popular. Nesse sentido, a música chamada erudita, qualificada como “séria” ou “cultura”, parece ser validada como música adequada para habitar os espaços sacros, além de constituir-se em um tipo de diversão que, em tese, não agrediria o recolhimento pretendido pelo clero para os tempos de Paixão. Outra possibilidade poderia estar ligada ao fato dos promotores das peças teatrais citadas não se incluírem entre aqueles que tradicionalmente fazem o espetáculo da Semana Santa, se constituindo em grupo que, de certa forma, não se afina com os propósitos da OVAT.

Vigília e Ressurreição são os conceitos definidores do Domingo de Páscoa vilaboense. Na Catedral acontece a *Vigília Pascoal* com a *Liturgia da Luz*, bênção do *Fogo* e preparação do *Círio*. Nesta madrugada os católicos devotos ficam acordados para a celebração da *Ressurreição de Jesus*. O fogo é abençoado e acende-se o círio pascal com o fogo novo. Às 04h00 horas tem lugar a Santa Missa. Após a celebração tem início a luminosa *Procissão da Aleluia*, com o coro entoando o antigo *Surrexit Domini*, entre outros cantos tradicionais de júbilo, acompanhados pelo som festivo da sineta de prata que, segundo a tradição, glorifica a Ressurreição na Cidade de Goiás desde o século XVIII. Há uma inversão simbólica de sentimentos: das trevas à luz, do pecado à salvação, do sofrimento à alegria. Inversão que Carlos Brandão interpreta tão bem:

Um breve par de dias dá à idéia de morte e a seu símbolo um duplo sentido: ela vence momentaneamente um homem-deus, para depois ser definitivamente vencida por um homem-deus que com isto nos salva, desde que o queiramos, com a vontade da fé e o

*rigor da conduta cristã.. (...) Revificado o cristão ele pode agora renascer “com o Cristo”, e é isto o que o “romper da aleluia” anuncia.*⁷⁹

No Domingo de Páscoa, às 09h00, em frente da Igreja de São Francisco, acontece a *Queima do Judas*, um ritual que não faz parte da liturgia oficial da Semana Santa, mas que, desde a Idade Média, integra a vertente folclórica do catolicismo devocional. Não obstante, pelo menos na Cidade de Goiás, com os sinos indicando a hora do início e término da cerimônia, parece que a Igreja, mesmo não participando diretamente do ato, de alguma maneira exerce certo controle sobre a mesma.

A figura de Judas - personificação da traição - simboliza tudo aquilo que é condenável pela sociedade em termos de moral e da ética, o mal que se deseja exterminar. Como diz José Carlos Pereira, a queima dessa figura legendária representa não apenas a indignação do cristão para com o traidor de Cristo. Retrata, sobretudo, as insatisfações da sociedade. É uma forma de protesto para com os desmandos dos poderosos, expondo, ao mesmo tempo, o lado lúdico e o humor do brasileiro, que ri de si próprio, mesmo em face do sofrimento presenciado ou vivido no dia-a-dia.⁸⁰ Expõe igualmente a face subversiva e violenta de Dionísio. Conforme René Girard, a violência e o sagrado mantêm entre si pontos de convergência, que se revelam, por exemplo, na criação de elementos destinados ao sacrifício – como é o caso do boneco do Judas - objetivando-se com isso *apaziguar as violências intestinas e impedir a explosão de conflitos*.⁸¹ Para Edison Carneiro, Judas é a encarnação das inúmeras vilezas cotidianas, representando o chefe que persegue o funcionário, o proprietário explorador da casa de aluguel, os cobradores, os políticos etc. O público - massa anônima que ri, grita, em demonstração de euforia vendo o sofrimento simbólico do mais famoso dos traidores - está ali para testemunhar um espetáculo com o jeito de teatro mambembe que intensifica as atribulações individuais e coletivas:

Estralejando, iluminado pelas chamas que o consomem, injuriado e coberto de infâmia, Judas, o de Karioth, centraliza, por um momento, o ódio e a desesperança do homem comum contra o sofrimento à que está condenado (...). Judas vale como um desabafo (...) O chamado ‘sentido de ordem’ do catolicismo se anula nessa orgia – nessa forma rudimentar (ou sutil) de luta política – em que o povo se afirma contra seus exploradores

⁷⁹ Brandão, Carlos Rodrigues. Op. Cit., p.162.

⁸⁰ Pereira, José Carlos. *O Encantamento da Sexta-Feira Santa: Manifestações do Catolicismo no Folclore Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 67-75.

⁸¹ Girard, René. *A Violência e o Sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1998, p. 26. Apud Pereira, José Carlos. Op. Cit., p. 67-75.

*econômicos, intelectuais e políticos, na sua eterna e insaciada sede de justiça.*⁸²

Em 2006 na Cidade de Goiás, um Judas vestindo chapéu e botas de agricultor, calça e blusa com as cores da bandeira brasileira, trazia em uma das mãos uma maleta com os dizeres MENSALÃO - maleta que de fato dá início às explosões que consomem o Judas (Figura 46 e 47. Anexo 1). Aqui a alegoria é evidente: por um lado, a situação dramática vivida pelos agricultores, em função da política equivocada (ou falta de política) que parece conduzir a atividade agrícola à penúria, trazendo como conseqüência o esvaziamento do campo; por outro, alude aos inúmeros escândalos de corrupção que perpassam as relações entre os poderes executivo e legislativo.

Depois do momento de extravasamento da *Queima do Judas*, os sinos tocam chamando para a festiva *Missa da Páscoa*, ao final da qual se dá a coroação do Imperador do Divino. Durante a liturgia preenche a amplidão da Catedral de Sant'Anna uma alegre polifonia de sons: aos cantos da Igreja reformada misturam-se os sons da capoeira e dos dobrados festivos da Banda da Polícia Militar tocados na Praça do Coreto. Quando a *Folia do Divino* chega ao átrio da igreja é recebida por uma explosão de cores vindas do céu na forma de balões, pelo foguetório, e por um agrupamento entusiasmado que se espreme para ser abençoado pela coroa do Divino, encerrando em congraçamento, descontração e júbilo, a Semana Santa na Cidade de Goiás.

CODA: Sobreviver é Preciso.

Dentre as várias cerimônias que integram a Semana Santa vilaboense na atualidade, algumas delas – em especial a *Procissão do Fogaréu* e a cerimônia do *Descendimento da Cruz* –constituem-se em “tradição inventada”, ou seja, manifestação em parte criada, em parte assentada em práticas antigas. Nesses termos, conforme Eric Hobsbawm, a “invenção” de tradições acontece quando mudanças profundas na sociedade debilita os antigos padrões sociais,⁸³ como se deu na Cidade de Goiás no século XX: rupturas de toda ordem que culminaram com a transferência do centro político, econômico e cultural para a nova capital - Goiânia.

⁸² Carneiro, Edson. *Judas, o de Karioth*. In *A sabedoria popular*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1957, p. 44-47. Apud Pereira, José Carlos. Op. Cit., p. 72/73.

⁸³ Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence. (orgs.). *A Invenção das Tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 14.

A partir de 1912, a Cidade de Goiás passa viver um período de instabilidade política, com as oligarquias regionais - Bulhões, Caiados, Fleury, Curados etc. – disputando entre si o controle político. Tal situação suscitou constantes intervenções do governo federal na política goiana, até mesmo impondo o presidente do Estado. Em 1917, os políticos locais aceitam um nome goiano de consenso para ocupar a presidência. Esse acordo, no entanto, vem a privilegiar os Caiados, levando à sua consolidação política. Em 1930, rupturas no interior do grupo caiadista, a penetração da estrada de ferro no sul do Estado e o conseqüente fortalecimento econômico desta região, aliado à falta de representatividade política dos grupos oligárquicos do sul e sudeste, geraram insatisfações que, ao se avolumarem, conduziu à derrota dos Caiados através de movimento armado liderado pela chamada Aliança Liberal. Entre as medidas tomadas pelo governo revolucionário chefiado por Pedro Ludovico Teixeira - nomeado interventor pela administração federal - destacou-se a construção de uma nova capital. Goiânia, inaugurada em 1937, resultou não só de necessidades econômicas, surgidas em função da fixação do centro econômico do estado nas regiões sul e sudeste, como também significou o rompimento com estruturas próprias da Primeira República, em especial, o sistema de relações familiocratas.⁸⁴

A nova capital estabeleceu um espaço para a afirmação das forças progressistas emergentes e a Cidade de Goiás passou a ser vista como símbolo de anacronismo e atraso. Nas palavras de Pedro Ludovico: (...) *as suas possibilidades infinitas* (do Estado de Goiás) *já lhe teriam conquistado, sem dívida, se a capital atual, retrogradante, incapaz de promover o seu próprio desenvolvimento, não lhe tivesse, pela poderosa influência do meio na mentalidade dos homens, estreitado os horizontes e embargado os impulsos de engrandecimento.*⁸⁵ De centro de poder, “Goiás velho” – como passam a se referir à antiga capital – transforma-se, abruptamente, em espaço dos excluídos da vanguarda. Diante desse quadro, a cidade, ou melhor, seu grupo antimudancista, viu-se premido a buscar outras formas de atuação que lhe garantisse a sobrevivência no tempo e a afirmação de sua diferença e singularidade frente ao modernismo representado por Goiânia. Em outras palavras, ao desraizamento contrapor-se-ia o enraizamento, ou seja, tudo o que pudesse representar o sentido de pertencimento a um lugar e as “origens” forjadoras de uma suposta identidade goiana.

⁸⁴ Silva, Ana Lúcia da. *A Revolução de 30 em Goiás*. Goiânia: Cãnone Editorial e AGEPEL, 2001, p 73/74.

⁸⁵ *Ibidem*. p. 97.

No que diz respeito à Semana Santa, pode-se dizer que a atuação de Darcília Amorim, representou o ponto de partida para reafirmação de algumas das mais caras tradições goianas. Após 1935, ao assumir a direção das celebrações do Mistério Pascal na Cidade de Goiás, Dona Darcília - musicista de grande quilate - não poupou esforços para manter em cena manifestações tradicionais oitocentistas, sobretudo as musicais, a partir de material herdado de sua tia, Dona Adelaide Sócrates, que antes respondia pelo Coro da Boa Morte. Já em 1965, conforme relato de Elder Camargo de Passos, ele e outros vilaboenses se uniram para fundar a OVAT (Organização Vilaboense de Artes e Tradições), cujo objetivo oscilava entre o fortalecimento do capital simbólico local e do capital econômico via ganhos trazido pelo turismo. Uma das primeiras tarefas do grupo foi reorganizar a Semana Santa buscando recriar características do século anterior, tendo como parâmetro o conjunto passionário em uso, acrescido de um aparato cênico e ritualístico baseado em relatos, memórias e levantamento histórico. Assim é que em 1966, uma *Procissão do Fogaréu* renovada – com três dos quarenta farricocos atuais – sai pela primeira vez às ruas da Cidade de Goiás. Interessante notar, que as roupas dos farricocos foram adaptadas pela renomada artista plástica vilaboense Goiandira do Couto a partir de modelos sevilhanos, sendo as primeiras por ela mesma confeccionadas. Os capuzes até hoje são feitos ou restaurados por Elder Camargo.

Um novo bispado reformista, no entanto, tentaria esvaziar as formas devocionais da Paixão, deflagrando, conforme conta Maria Augusta Calado,⁸⁶ conflito entre os fiéis. As forças da tradição, representada pela OVAT e pela Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos, resistiram às mudanças estabelecendo, conforme Carlos Brandão, *um complicado jogo de oposições de usos e significados “da” e “sobre” a Semana Santa*, de certa forma dividindo as comemorações na linha que segue a diocese e nas que se filiam à OVAT.⁸⁷ Desse embate resultou uma forma híbrida - fruto da negociação entre a visão clerical, a vertente devocional e tradicional e os apelos do turismo, consubstanciando-se em representações identitárias que se integraram ao projeto político e cultural que veio, posteriormente, elevar a Cidade de Goiás à condição de Patrimônio Histórico da Humanidade. Dizendo de outro modo, a necessidade de revitalizar a cidade encontrou no seu patrimônio cultural uma saída para o processo de estagnação e decadência instaurado. Com relação específica ao *Fogaréu* e ao *Descendimento*, novas

⁸⁶ Rodrigues, Maria Augusta Calado de S. Encarte do CD *Semana Santa em Goiás*. Goiânia: Escola de Música/UFG/Sonopress, 1998.

⁸⁷ Brandão, Carlos Rodrigues de. Op. Cit., p. 143.

tradições foram enxertadas nas antigas ou “inventadas” a partir de empréstimos fornecidos pelo repertório de elementos advindos, não só do passado local, mas também do passionário nacional e ibérico.

Com esse sobrevôo pelo ciclo de celebrações do Mistério Pascal na Cidade de Goiás, objetivei um duplo intento: em primeiro lugar, me aproximar de um fenômeno que não fazia parte das minhas experiências, distanciadas que foram do universo festivo das devoções populares. Em segundo lugar, procurei delinear a estrutura atual da Semana Santa por entender que é possível iluminar o distante com o mais próximo, o que significa dizer - nos termos deste trabalho - que a recriação do perfil tomado pelo evento no século XX guarda resíduos do passado. Nesse sentido, a estrutura contemporânea, relativizada, pode funcionar como contraponto ao século anterior, contribuindo para preencher lacunas deixadas pela documentação disponível. Nesse sentido, evidencia-se o passionário musical com raízes nos séculos XVIII e XIX, o conjunto imagético, aí incluindo as imagens devocionais e o perfil colonial urbano que funcionava e funciona como palco e cenário da Paixão, bem como parte da coreografia processional, em especial, a que integra a *Semana dos Passos*. Mais ligado às tradições, o conjunto de rituais que compõe a *Semana dos Passos* se manteve relativamente resguardado das transformações e pressões ligadas ao intenso movimento turístico que se verifica na *Semana Maior*. Por outro lado, vinculado ao ideário de preservação da Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos, as *Procissões do Depósito*, dos *Passos* e do *Encontro*, apresentam-se mais resistentes às coerções reformistas da Igreja pós-conciliar, no sentido do esvaziamento de determinadas manifestações devocionais.

Devo dizer que do meu contato inicial com a Semana Santa vilaboense emergiu uma imagem de espetáculo *strictu sensu*, direcionado para o turista e, como tal, a minha atenção se fixou em alguns problemas de ordem estética que, do ponto de vista de uma lógica elitista, poderiam ser resolvidos com a participação, por exemplo, de um diretor de cena. Idéia que se esvaziou frente a um mergulho mais profundo no fenômeno, do qual resultou a visualização de um conjunto complexo de inter-relações que expressam o movimento do todo, e que permite, como diria Marcel Mauss, a percepção do *instante fugitivo em que a sociedade, em que os homens tomam consciência sentimental de si próprios e da sua situação frente a frente com o próximo*.⁸⁸ Por esta perspectiva, há que se levar em conta os homens, os grupos e seus comportamentos. Um movimento que dialoga

⁸⁸ Mauss, Marcel. *Ensaio sobre a Dádiva*. Lisboa: Edições 70, s/d, p. 193.

com as circunstâncias presentes e passadas, de onde não se pode alienar um “saber fazer” carregado de memórias e representações, estabelecendo e reafirmando o sentimento de pertença ao lugar; práticas que dão distinção à comunidade e através das quais a cidade concretiza para si, e para os outros, suas ordenações, valores e crenças. Na verdade, é justamente esse “saber fazer” local que mobiliza os sentimentos e emoções dos visitantes, seja com relação aos apelos da religiosidade, seja com relação aos aspectos culturais que emergem do imaginário como elementos que se crê forjadores da identidade brasileira.

Em fatos sociais complexos como a Semana Santa, centrar o foco na prevalência do turismo - aqui englobando economia, política e lazer -, ou privilegiar unicamente as instâncias da religiosidade, ou ainda, focalizar apenas os aspectos estéticos, é não levar em conta o caráter poroso das dimensões do social e do cultural. Trazendo para esta reflexão as considerações de Vernant e Vidal-Naquet relativas à tragédia grega, o problema não é reduzir um aspecto em outro, *mas compreender como se articulam e se combinam para constituir um fato humano único*, que aparece e se reproduz na história, oferecendo-se ao mundo em suas múltiplas facetas.⁸⁹ Uma zona de tensão, onde valores éticos e estéticos, doutrinas, visões de mundo, posições sociais, disputam a primazia do dizer. Assim sendo, o esforço a ser empreendido deve buscar apreender a Semana Santa vilaboense em suas várias dimensões e interconexões. Trata-se de lazer, mas um lazer carregado de significações identitárias, históricas e culturais. É religião, mas uma religião que deixa os altares e, subvertendo as concepções eclesiásticas, transmuta-se em festa. Envolve questões econômicas e de poder, estas, no entanto, imbricadas com tradições, religiosidade e estetização. Apresenta-se, por fim como espetáculo, mas um espetáculo que extravasa para as ruas e igrejas aproximando atores e espectadores, expressando um tipo peculiar de experiência humana ligada a condições sócio-históricas definidas.

Remetendo ao gênero trágico, a Semana Santa exalta o procedimento ritual do sacrifício simbólico, com a figura de Jesus Cristo representando o papel de vítima expiatória e propiciatória, reforçando construções identitárias relacionadas à vertente devocional do catolicismo, mas não exclusivamente. Semelhantes à tragédia, as configurações passionárias são perpassadas por pré-conceitos e pré-supostos que compõem o quadro das vivências cotidianas. “Paixões” que sustentam a cidade e igualmente a questionam em seus valores fundamentais. Jogo de contradições e ambivalências, definindo processos de representação que envolvem tanto a validação de identidades

⁸⁹ Vernant, J.P; Vidal-Naquet, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. XXIII.

tradicionalmente constituídas como outras em construção, bem como exclusões e esquecimentos. Um campo de forças, lembrando Pierre Bourdieu, onde os atores sociais investem em seus papéis e “lutam” para fazer valer a sua visão de mundo e, conseqüentemente, para exercer o controle sobre a vida social.

INTERMEZZO 1

Festando na “Pátria Formosa do Índio Goyá”

O que importa na vida dos povos, não são coisas que fizeram, mas estados coletivos de felicidade que podem experimentar.

Paulo Bertran

E o que é a festa senão um estado de felicidade que anima o corpo social? Felicidade não no sentido comum do termo, mas enquanto efervescência que abarca a pluralidade das paixões; que se traduz em “festar” - palavra inventada pelo brasileiro que, *deliciosa e sabidamente*,¹ condensa tudo o que pode emergir das situações festivas.

“Festar”, como o verbo “amar”, na plenitude da sua natureza intransitiva requer tudo e requer nada. É necessidade que se tem e que se inventa. Necessidade de ser e não ser, de fazer e desfazer, de comprar e de perder, pois que, fazendo um trocadilho com Castoriadis,² o homem tem “fome” de festa. “Fome” do que essas manifestações representam em termos da elaboração de vivências e temporalidades que, embora aparentemente opostas, imbricam-se na festa: o informal e o formal, o profano e o sagrado, o lúdico e o trágico, subversão e afirmação; o cotidiano, no qual a festa é gestada, organizada, esperada, lembrada, e o extraordinário, que abre a existência para um mundo especial onde grassam a abundância, o extravasamento e as utopias. Efervescência passageira, é verdade, mas que carrega na sua efemeridade uma inquietação sutil, um desejo de que o extraordinário dure - como revolta ou revolução – fazendo o mundo jovem novamente.

E desde os longínquos idos do século XVIII a Cidade de Goiás “festou” com prazer e muito. Disso nos fala Paulo Bertran com base em cronistas daquele tempo, dentre eles, Joaquim Pedro de Campos que relatou, em carta ao Marquês de Pombal, o oitavário

¹ Brandão, Carlos Rodrigues. *A Cultura na Rua*. Campinas: Papyrus, 1989, p. 13.

² Castoriadis, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 164.

de festividades realizadas em Vila Boa de Goiás, no mês de abril de 1760, em comemoração pelo restabelecimento da saúde D'El Rei Dom José I.³

Assim que a notícia chegou a Goiás, o recém empossado governador, João Manoel de Mello, conclamou a realização de oito dias de festas plenas. Nas palavras de Joaquim Pedro de Campos:

(...) nos dias 10, 11 e 12 o governador ordenou a iluminação geral das casas da capitania (...) com que se viu competirem todos os moradores tanto em abundância de luzes, como na boa ordem com que estavam dispostas (...)

No terceiro dia (...) Ao romper da manhã se acharam formados na praça da matriz as tropas tanto regulares (militares de carreira) como de Ordenanças (honoríficos, sem pagamento), aquelas fardadas de novo e estas não menos lustrosas pela variedade das galas, o que tudo fazia uma muito agradável vista (...) Desfilaram pelas oito horas e se foram postar junto à Igreja.

(...) Nesta manhã concorreu a cumprimentar ao Sr. General⁴ tudo o bom desta capital e dependentes as Capitania que veyo a assistir estes festejos, o que fazia uma espécie de corte muito brilhante (...)⁵

Depois que o governador desfilou perante as tropas, recebendo as reverências devidas, adentrou a matriz de Vila Boa junto com os dignitários da cidade e convidados vindos de diversas vilas e arraiais da Capitania, onde assistiram *missa cantada por muito bons músicos, mandados vir alguns de mais de 80 léguas de distância*. Houve *sermão e no fim se cantou o Te Deum Laudamus*.⁶ Na apreciação do cronista, diferentemente do olhar dos viajantes estrangeiros do século XIX, ninguém na Europa imaginaria *que nestes sertões possa haver coisa boa*. (...) *Pois enganam-se*, diz Joaquim Pedro de Campos: *qualquer arraial daqui é mais brilhante que muitas vilas do nosso Portugal* (...). Ao anoitecer, a festança continuou com banquete em palácio e depois,

(...) na noite deste mesmo dia se fez um Baile de Máscaras e confesso a V. Exa. se não faz em Portugal melhor. A sala em que se fez estava muito bem armada e com um grande número de luzes.

³ Documento localizado pelo historiador Paulo Bertran no Arquivo Ultramarino de Lisboa, copiado e ementado no local por Antônio César Caldas Pinheiro, catalogado e publicado, posteriormente em forma de catálogo subsidiado pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC). Sociedade Goiana de Cultura. Universidade Católica de Goiás. Apud Bertran, Paulo; Faquini, Rui. *Cidade de Goiás, Patrimônio da Humanidade. Origens*. Brasília/São Paulo: Verano e Takano, 2002, p. 79/80.

⁴ Informa Paulo Bertran que em Goiás, nos tempos coloniais, o governador era também o comandante supremo das tropas, assim é que os títulos de Governador e Capitão-General são usados indiscriminadamente para nomear a autoridade máxima da Capitania.

⁵ Bertran, Paulo; Faquini, Rui. Op. Cit., p. 79.

⁶ *Te Deum* ou *Te Deum Laudamus* é um hino de ação de graças. Em regra, cantado em momentos de grande júbilo perante uma mercê conseguida. Com letra em latim, foi musicado por inúmeros compositores. Era cantado invariavelmente nas festas coloniais e nas festas do Império.

Preparou-se um grandioso refresco em várias mesas que sempre estiveram bem providas até as três horas em que se acabou a função (...).⁷

Na noite seguinte realizou-se uma Encamisada⁸ seguida do desfile de carro alegórico e escaramuça:

Não será fácil de crer a majestade, riqueza e boa ordem com que se fez: passavam de 180 os cavaleiros, todos vestidos de branco, de ricas e finas roupas guarnecidas com muitos bordados, galões, frocos (?) e lantejoilas. Os cavalos todos uniformes e cada um com dois pagens também de branco, levando os cavaleiros e seus pagens tochas acesas nas mãos...

(...) No fim vinha um formoso Carro Triunfal em forma de Navio, feito com grande primor. Trazia dentro um coro de boa música e no alto dele a figura de um gentio Goyaz, figura feita com primor.

(...) Deu a volta esta grande machina à praça, que é grande, por três vezes, cantando (o seu coro) muitas letras alusivas ao objeto deste plausível cortejo. Depois houve escaramuça, e dando outra volta se despediram com três vivas a sua majestade, a V. Exa. e ao governador general (...).⁹

No outro dia (...) houve outeiro¹⁰ e música, alternadas uma coisa e outra. Fizeram-se muitas boas poesias e se fizeram glosas admiráveis no que são muito prontos e felizes os Americanos (...). Finalmente o oitavário das festividades fechou-se com um baile de máscaras. Mas o povo queria mais; (...) não se contentando com tão pouco (!) pediram faculdade ao Sr. General para andarem mascarados pelas ruas, como fizeram, saindo todos os dias com diferentes danças. E Joaquim Pedro encerra seu relato dizendo: *Estas são Exmo. Sr. as grandiosas festas que S. Exa. ordenou se fizessem para que se conhecesse que ainda que esta Capitania seja a mais entranhada nos sertões da América, de muita parte lhe levou vantagem nas públicas demonstrações do seu grande gosto (...).*¹¹

⁷ Bertran, Paulo; Faquini, Rui. Op. Cit., p. 80.

⁸ Tipo de diversão equestre onde bandos de cavaleiros percorriam as ruas e praças da cidade, empunhando archotes em sinal de regozijo.

⁹ Bertran, Paulo; Faquini, Rui. Op. Cit., p. 80.

¹⁰ O termo "outeiro", originariamente, referia-se ao costume seiscentista de se realizar reuniões nos pátios de conventos ou mosteiros, durante os quais os poetas glosavam os motes dados. O cronista anônimo do *Áureo Trono*, relatando as festividades da investidura do bispo Dom Frei Manoel da Cruz na diocese de Mariana, em 1748, fala dessa prática sendo realizada nas janelas do palácio episcopal. Cf. Ávila, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 135.

¹¹ Bertran, Paulo; Faquini, Rui. Op. Cit., p. 80.

Relato que expõe, sem dúvida, um estilo de vida - pujante nas suas festas e diversões públicas - presente nos longínquos Cerrados auríferos de Goiás. Ostentação barroca, talvez sem a opulência do *Triunfo Eucarístico* das Minas Gerais, mas que também evidencia, para usar os termos de Affonso Ávila, *o estado de euforia da sociedade mineradora, que se faz expandir através de uma festa de regozijo dos sentidos*,¹² mesmo que o ouro, pelos idos daquela festa, já rareasse em Vila Boa. Espetáculo de poder imbricando representações da união trono/altar no empreendimento colonizador (respeitada as ênfases ou no secular ou no religioso), que suscitava *uma economia afetiva* envolvendo a população em geral.

União que no caso de Vila Boa aparecia até mesmo em seu perfil arquitetônico, o qual em finais do século XVIII firmava-se sobre as seguintes edificações: a Casa da Fundação, a Casa da Câmara e Cadeia, a Contadoria e fonte pública, o passeio público e a Casa dos Açougues. Por outro lado, além da Matriz de Sant'Anna, Vila Boa tinha mais seis igrejas: a de Nossa Senhora do Rosário, da Boa Morte, da Lapa, de Nossa Senhora do Carmo, de São Francisco de Paula, de Nossa Senhora da Abadia e a de Santa Bárbara.¹³ Esta relação de prédios - oito templos e sete edificações ligadas à coisa pública - não deixa de expressar o relacionamento mais ou menos equilibrado estabelecido entre os poderes espiritual e temporal: a parceria Estado/Igreja encarregada de implantar o pacto colonial na América portuguesa.

Do relato de Joaquim Pedro de Campos também emerge o vaivém entre formalidade e informalidade: formas oficiais de celebração como iluminação, desfile, banquetes, bailes, convivendo tanto com danças populares nas ruas, quanto com expressão intelectualizada: do culto à poesia glosada nos “outeiros”; da música também presente nos “outeiros”, na missa solene encerrada com o inevitável *Te Deum*, ou mesmo na composição do *Carro Triunfal*.

No entanto, o que mais instiga nas comemorações descritas - e aqui compartilho o sentimento com Paulo Bertran¹⁴ - é o carro em forma de navio, trazendo *boa música* e a imagem de um índio Goyá. Um símbolo compósito, pergunta Bertran? Sem dúvida: a caravela portuguesa e a música representando o processo civilizatório luso em terras americanas. E a imagem do *gentio Goyá* colocada em destaque no alto do carro

¹² Ávila, Affonso. Op. Cit., p. 117.

¹³ *Notícia geral da Capitania de Goiás em 1783*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, Códice 16.3.2. Apud Palacin, Luís; Garcia, Ledonias; Amado, Janaina. *História de Goiás em Documentos. I. Colônia*. Coleção Documentos Goianos n. 29. Goiânia: Editora da UFG, 1995, p. 47.

¹⁴ Bertran, Paulo; Faquini, Rui. Op. Cit., p. 80.

alegórico? Qual é o seu significado no conjunto? Delírio barroquista, emblema da vitória na empreitada colonizadora, ou, como sugere Bertran, a eleição de símbolo já de uma identidade goiana? A *pátria formosa do índio Goyá*, como imortalizado dois séculos mais tarde por Joaquim Santana e Joaquim Bonifácio em *Noites Goianas* - canto seresteiro que acabou por adquirir status de hino. A tentação é juntar tudo, afinal, o Barroco prima por fazer coexistir formas, conceitos e sensações diversas, abrindo o olhar a um *universo em expansão*, onde arte, misticismo e ciência travam entre si um diálogo fecundo. Assim é que,

(...) os poetas anotavam a fugacidade do tempo, a brevidade da vida, e Swmmerdam estudava a vida das efêmeras, insetos que, girando em torno da luz, perecem logo. Parece título de livro de poesia o seu tratado sobre insetos: 'Vida Efêmera'. Coincidentemente, na poesia, a temática das 'mariposas' e 'bruxas' girando em torno da vela e nela se consumindo passa a ser uma representação metafísica do homem.¹⁵

Heterogeneidade e hibridação presente de igual forma do carro alegórico descrito por Joaquim Pedro. Da forma geométrica do navio desprende-se o ímpeto ordenador da Coroa e da Igreja; do índio, o fantasioso, o mistério, a natureza selvagem, remetendo a um imaginário dionisíaco. De outro lado, reverberam da *grande machine* navegando pela praça ecos da “máquina do mundo”, tal qual poetizada por Carlos Drummond de Andrade e reinterpretada por Affonso Romano de Santana: (...) *a máquina no tempo e no espaço se entreabrindo para desvendar o tempo interior, elíptico, e o tempo exterior, circular*,¹⁶ expondo a possibilidade de uma imagem – a do gentio goyá – transitar entre eras se fazendo símbolo. Perspectiva que torna plausível a conjectura de Bertran. Cabe lembrar: a noção de identidade regional ou nacional se assenta sobre mitos, ritos, símbolos, que remetem a uma suposta origem a ser lembrada e enaltecida. Ademais, além da figura do índio representar a especificidade americana no interior do Império português, no mito fundador do Anhangüera se funde a figura do bandeirante com a dos goyases.¹⁷

¹⁵ Santana, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 128.

¹⁶ Ibidem. p. 132.

¹⁷ Bartolomeu Bueno da Silva, o primeiro *Anhangüera*, entrou nos sertões do Planalto Central com seu filho caçula de doze anos (o segundo *Anhangüera*) em 1682. Retornando do rio Araguaia, a expedição do Bartolomeu Bueno - o pai - encontrou a aldeia indígena dos Goyases situada às margens do Rio Vermelho. Diz a lenda que as índias estavam adornadas com peças de ouro e, como se recusassem a indicar a procedência do metal nobre, Bartolomeu Bueno pôs fogo em uma tigela contendo aguardente advertindo que se não informassem o local de onde retiravam o ouro, ele lançaria fogo em todos os rios e fontes. Assombrados, os índios informaram o lugar e apelidaram Bartolomeu Bueno de *Anhangüera*, que significa “Diabo Velho” ou “Espírito Maligno”. Cf. Zorzetto, Ricardo e Evangelista, Rafael (eds.). *Rota dos Goyases*. In Revista ComCiência n. 03, Setembro de 1999. Disponibilizado no endereço eletrônico <http://www.comciencia.br/reportagens/goiases/goiases1.htm>

Olhando por outro ângulo, já de início o relato de Joaquim Pedro de Campos deixa claro que a participação nas festas era obrigatória: (...) *nos dias 10, 11 e 12 o governador ordenou a iluminação geral das casas da capitania (...)*. Na verdade, a Constituição do Arcebispado da Bahia e os regulamentos das Câmaras previam multas e punições para quem não comparecesse ou contribuísse para o sucesso das festividades. Entre as obrigações do súdito estava a prática de iluminar, caiar e paramentar as casas nos dias de festa, o que devia se constituir em sinal de regozijo pelo evento comemorado. O referido relato aponta, por outro lado, para uma adesão até mesmo entusiasmada, vez que, segundo o cronista, *se viu competirem todos os moradores tanto em abundância de luzes, como na boa ordem com que (as casas) estavam dispostas (adornadas)*.

No entanto, a obrigação de promover e financiar os festejos podia causar descontentamento ou se constituir, sob as mais variadas escusas, em resistência ao disposto pelas ordenações. É o que demonstra, por exemplo, um processo aberto em 1810 pelo Senado da Câmara do Rio de Janeiro:

(...) o alferes Antônio Francisco Leite e o tenente Antônio Fernandes da Torre, moradores da rua da Quintana, (que) foram advertidos pela Câmara, sob pena de imediata prisão, a pagar a quantia de 6\$000 reis cada um. Eram punidos por não terem caiado as suas casas para o dia da procissão de Corpus Christi (?) para se verem livres da prisão, pagaram as referidas multas, mas em sua defesa alegavam que, apesar de não estarem caiadas, as suas residências estavam paramentadas com portadas e colchas de damasco, ficando por isso 'decentes'. Os suplicantes afirmaram também não ter tido notícia do Edital que os obrigava a caiar as casas, descobrindo somente mais tarde (...).¹⁸

Outras formas mais radicais de protesto eram as ausências no festejo, a quebra de luminárias e mesmo a suspensão do evento; essa última aparece especialmente relacionada a questões envolvendo o financiamento das festas. É o caso do *Corpus Christi* na antiga Vila Boa: em carta ao rei D. João V, dois oficiais da Câmara reclamam da não realização da procissão em 1750, em virtude da recusa do vigário coadjutor da Matriz de Sant'Anna a cantar a missa que antecede o cortejo. O motivo alegado foi o não recebido de esmola (pagamento).¹⁹ Também pelo viés do aspecto financeiro, o Capitão-Mor Dr.

¹⁸ Apud Lopez, Emílio Carlos Rodriguez. *Festas Públicas, Memória e Representação: um estudo sobre manifestações políticas na Corte do Rio de Janeiro, 1808-1822*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004, p. 51.

¹⁹ Teles, José Mendonça (Coord.). *Catálogo de verbetes dos manuscritos avulsos da Capitania de Goiás existentes no Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa – Portugal*. Brasília: Ministério da Cultura. Goiânia: Sociedade Goiana de Cultura, Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central, 2001, p. 101. Apud Gaioso Pinto, Marshal. *Da Missa ao Divino Espírito Santo ao Credo de São José do Tocantins: um*

Antônio de Souza Telles e Menezes, em 1789, denuncia os párocos que, mesmo em face ao empobrecimento da Capitania, após o auge da produção aurífera, continuavam a cobrar os preços de outrora para oficiarem rituais e celebrações. Nas suas palavras: *Essas Conhecenças, Benesses e mais Direitos Eclesiásticos são tão excessivos como da maneira seguinte: (...) Por uma missa cantada ao celebrante 2600 réis (...) de cada procissão, 4.800 – de vésperas e matinas cantadas, 9.600 (...).*²⁰

A verdade é que a realização de uma festa era empresa dispendiosa, requerendo o empenho financeiro de diferentes setores da sociedade, desde os mais graduados na hierarquia até os mais humildes. Se toda essa “gastança” pode, por um lado, ser vista pela perspectiva da economia do sacrifício, pelas imposições da *ostentatio* barroca ou como necessidade expressiva das efervescências coletiva, por outro lado, também se atrelava ao mundo dos negócios e do trabalho, abrindo espaço para uma multiplicidade de interesses, bem como criava um mercado de trabalho para artistas e artífices. Gastava-se principalmente com cenários, cera para iluminação, fogos e música - esta então encarecendo em muito o evento. Parece mesmo que a grandiosidade de um festejo se media pelo efeito combinado desses elementos, cujo resultado mais espetacular se constituía em fator de disputa entre irmandades, confrarias de ofício e diferentes grupos sociais. Aspecto que somado a outras representações de precedência na hierarquia revela um espaço não só de conagração, mas igualmente de conflito social.

A obrigatoriedade em participar das festas sinaliza, sem dúvida, um tipo de violência que pretende legitimar a dominação de um grupo social sobre outros. No entanto, as festas não se constituíam em fardo para a população. Lúdicas por excelência, plenas de efervescência, as festas produziam (e produzem) vínculos baseados, não em interesses puramente racionais, mas em sentimentos e emoções que a tornavam eficaz enquanto poder simbólico. Um tipo de envolvimento que re-significa o princípio da reciprocidade que rege o fenômeno da troca em sociedades arcaicas - o “dom” ou a “dádiva”, como denomina Marcel Mauss. Nesse sentido, Mauss demonstra que os gastos extravagantes e desperdícios ultrapassam os domínios da racionalidade econômica. Situam-se na esfera da reciprocidade, ou seja, a lógica de dar para receber, não no sentido de pura obrigação contratual como nas sociedades modernas, mas enquanto *prestações e contraprestações* que hibridam liberdade

episódio da música colonial em Goiás. Goiânia: AGEPEL, 2004, p. 18.

²⁰ Palacin, Luís; Garcia, Franco, Ledonias; Amado, Janaina. *História de Goiás em Documentos I. Colônia*. Goiânia: Editora da UFG, 1995, p. 197/198. Documento encontrado no Rio de Janeiro na Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, Cód. I – 28.24.3.

e obrigação; liberalidade, generosidade, luxo e economia, interesse, utilidade. Na verdade, o princípio da troca é mais importante do que os próprios objetos trocados: não se trata exclusivamente de bens e riquezas, mas, antes, de amabilidades, banquetes, ritos, danças, festas etc.; “dádivas” através das quais se estabelece a hierarquia entre governantes e governados: *dar é manifestar superioridade, ser mais, estar mais alto, ser ‘magister’; aceitar sem retribuir ou sem retribuir mais, é subordinar-se, tornar-se cliente e servidor, tornar-se pequeno, cair mais baixo.* ²¹

Por outro lado, a necessidade de participação massiva nos festejos, vez que não existe festa sem o comparecimento de muitas pessoas, abre o espaço festivo para a representação dos anseios e utopias dos grupos mais distintos, conseqüentemente, para transformações e apropriações premidas pela delegação à iniciativa popular da realização de vários procedimentos. Processo que, no dizer de Rita Amaral, (...) *ia aos poucos abrindo brechas de extravasamento no interior de uma sociedade pautada pela exploração e pelo trabalho escravo*, colocando em contato diferentes grupos que vão introduzindo sua festa dentro da festa oficial, gerando hibridações da qual que resultaria importantes vertentes que integram a cultura no Brasil. ²²

De Festa em Festa

As festas da Monarquia seguiam lado a lado com as festas religiosas, superpondo-se no calendário, de tal maneira imbricando significados que é difícil precisar as fronteiras entre um e outro tipo de manifestação. Como bem aponta Íris Kantor:

(...) sob a égide da política Manuelina de proliferação das cerimônias públicas com destacada pompa e magnificência, configurou-se um padrão ibérico caracterizado pela recuperação e adaptação de três tradições distintas. Os Triunfos Romanos, as Entradas Régias e as procissões de Corpus Christi formaram as matrizes do padrão festivo ibérico. A emergência do modelo cultural propriamente ibérico resultou de sucessivas adaptações de cerimoniais eclesiásticos pelo poder temporal e vice-versa. ²³

²¹ Mauss, Marcel. *Ensaio sobre a Dádiva*. Lisboa: Edições 70, s/d, p. 55-57; 184; 187.

²² Amaral, Rita. *Festa à Brasileira: sentido do festejar no país que “não é sério”*. Tese de Doutorado defendida em 1998. Departamento de Antropologia. USP. Disponível em publicação eletrônica no endereço www.ual:http://www.aguaforte.com/antropologia/festabrasileira/festa.html Acesso em 22/12/2004

²³ Kantor, Íris. *Pacto festivo em Minas colonial: a entrada triunfal do primeiro bispo da Sé de Mariana*. São Paulo, 1996. Dissertação (Mestrado) – FFLCH, Universidade de São Paulo, p. 62. Apud. Lopez, Emílio Carlos Rodrigues. Op. Cit., p. 94 - 97.

Trata-se, em outras palavras, de “liturgias” que se cruzam, muito em função do Padroado Régio e da concepção do direito divino do rei. Originando-se na Idade Média, o regime de padroado constituía-se em indicação, por parte da Igreja Católica, de um indivíduo ou instituição para funcionar como padroeiro ou protetor de determinado território, objetivando a manutenção e a propagação da fé cristã. Posteriormente, a monarquia portuguesa adquiriu da Igreja, não apenas o padroado sobre as terras descobertas, como também o direito de propor a criação de novas dioceses, a escolha de bispos, bem como assumiu a remuneração dos padres. Essa ampliação de funções terminou por limitar a atuação e interesses da Igreja católica, diminuindo a autoridade papal nas colônias.

A imbricação de “liturgias” nos espaços festivos resulta igualmente de representações que colavam a imagem do soberano à divindade, instaurando o trânsito entre as figuras de Cristo, dos santos e a do rei. Na Idade Média, conforme Iara Lis Souza (a partir de Ernest Kantorowicz), o corpo de Cristo desdobrava-se no corpo do papa e bispos, formando o *corpo místico* da Igreja; com o tempo, no entanto, essa idéia se estendeu ao mundo secular configurando o *duplo corpo do rei*, noção que abarcava tanto um corpo místico – coletivo, social, perene - quanto a sua efêmera humanidade.²⁴

*O rei ocupa, a partir dos desígnios de Deus e das semelhanças que com Ele guarda, a cabeça do corpo social, que, por sua vez, tende a seguir seu caráter. Entre o corpo do rei e o da sociedade se estabelece um espelhamento das suas condições físicas e morais, constituindo-se uma concepção organicista do poder encarnado no corpo do rei, que, em si, resume toda a coletividade. Se for virtuoso, seu reino também o será; caso contrário, (...) uma ‘sombra nociva’ descera sobre seu reino, fazendo o povo pagar por tais desditas.*²⁵

A partir dessa concepção, buscou-se sacralizar a figura do rei através da apropriação de símbolos e ritos teológicos; prática que nos domínios portugueses se estendeu até inícios do século XIX.²⁶ Trata-se de dramatização ritual do poder, intrínseca

²⁴ Souza, Iara Lis Carvalho. *Pátria Coroada: o Brasil como corpo político autônomo – 1780-1831*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999, p. 33.

²⁵ *Ibidem*. p. 23.

²⁶ No dizer de Iara Lis C. Souza, a dinâmica da sacralização do rei principiou em Portugal já a partir da fundação mítica do Império com o milagre de Ourique, sendo fortalecida com o desaparecimento de D. Sebastião na África e no mito de seu retorno quando, então, o reino reencontraria a prosperidade junto com a volta de seu jovem rei guerreiro. Com a independência de Portugal do domínio espanhol, no século XVII, o entrelaçamento entre a realeza e uma teologia do poder foi revitalizado, tendo um momento culminante no governo de D. João V, o qual se projetava como rei sol. Entretanto, a noção de rei sob o governo pombalino é reorganizada sob uma imagética iluminista, muito embora sem prescindir de signos, símbolos, objetos, ritos e cerimônias, entendidos como necessários para a sua instauração e constituição. *Op. Cit.*, p. 33/34.

ao exercício da realeza, sem a qual se perde, justamente, o *poder de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo; poder quase mágico*, como diz Bourdieu, *que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, se exercendo se for “reconhecido”, quer dizer, ignorado como arbitrário.*²⁷

A espetacularização, na verdade, perpassa todos os atos da vida pública no Antigo Regime. Qualquer acontecimento era suscetível de tornar-se objeto de celebração pública e privada. Sendo assim, não passava mês sem que houvesse alguma festa. Conforme Iara Lis Souza, o calendário de festividades nos domínios portugueses dividia-se em dias de *grande gala* e dias de *simples gala*. No primeiro caso, situam-se os aniversários do rei e da rainha, a procissão de *Corpus Christi* realizada na capela real, o dia de Reis, a primeira oitava da Páscoa e o nome do rei; já os dias de gala incluíam outros aniversários reais, a procissão de *Corpus Christi* pela cidade, o dia dedicado ao coração de Jesus e o Natal. Há que se atentar, no entanto, que a essas datas outras eram acrescentadas, em função de eventuais situações festivas - casamentos, exéquias, aclamações, entradas reais ou de autoridades civis e eclesiásticas etc. -, bem como em função de particularidades locais, como as festas de padroeiro e santos de devoção; algumas, por outro lado, eram retiradas principalmente em virtude de questões ligadas ao contexto político, o que significa dizer que fatos e pessoas deveriam eventualmente ser esquecidos.

À luz do exposto, entende-se o imenso prestígio que adquiriu o *Corpus Christi* durante a monarquia; procissão onde o corpo do Senhor era associado ao corpo do soberano através da troca de signos, em representações que reafirmavam espetacularmente a mística do governante. Deste esperava-se que possuísse o poder de harmonizar a todos em si, à semelhança do Cristo na Eucaristia. Entende-se também porque comemorar com pompa a saúde D’El Rei Dom José I, como se deu em Vila Boa, no ano de 1760. Enquanto cabeça do corpo social, a saúde do rei não se restringia à sua pessoa, mas alastrava-se por toda a sociedade. Tudo o que se abatesse sobre o rei, *gêmeo nas qualidades do corpo social*, resultaria em males para todos.²⁸ Sendo assim, o que de fato se estava celebrando era o bem estar e a prosperidade da própria sociedade.

Mas, se a saúde do rei era exaltada, também o era a sua morte via a realização de festas ou pompas fúnebres. Prática que conheceu seu apogeu no barroco, em função da exacerbada consciência da efemeridade da vida, cujo paroxismo é a celebração da morte.

²⁷ Bourdieu, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p. 14.

²⁸ Souza, Iara Lis Carvalho. *Op. Cit.*, p. 24

Jogo de contrários enformando o *trabalho de luto que permite a vida*. Em outras palavras, através das festas fúnebres assegura-se *que a morte pontual não atinja em nada a força da vida*.²⁹ No caso das exéquias reais, essa idéia é espelhada nas construções ideológicas em torno da sobrevida do *corpo místico* do rei. Como bem aponta Iara Lis Souza:

*Quando a notícia chegava a uma vila, começava-se a organizar e cumprir o programa de festejos, até que todo o Império tivesse honrado o rei. Era como se sua sombra recobrisse todo o seu Império. Nesse ato das exéquias, lamentava-se o rei e queria-se ligar todo o corpo político através da tristeza, sob a égide do próprio Estado. No funeral, igualmente, celebrava-se a “dignidade” do rei, que superava a própria morte ao se perpetuar no seu sucessor, cumprindo o princípio da dinastia.*³⁰

Depois de cumpridos os ritos de morte, o reino se preparava para a Aclamação, completando, com festa, o ciclo morte/vida inerente ao sistema dinástico. Na Colônia, as celebrações oficiais davam visibilidade à Monarquia; criavam vínculos simbólicos com o poder real e a burocracia que o representava, facilitando e validando o pacto colonial estabelecido sobre as bases da aliança Trono/Altar. Tratava-se, em especial, de fazer presente um rei distante de seus súditos. As festas se constituíam, por conseguinte, em espaço-tempo privilegiado onde se concretizava, espetacularmente, a natureza abstrata do “corpo místico” do Reino.

É importante salientar que o controle de mentes e corações, implícito nas festas públicas, foi sobremaneira importante nas capitânicas do ouro, posto que entranhadas no interior do Brasil, distanciadas dos centros de poder, mais suscetíveis, portanto, a desmandos de toda ordem - condição largamente apontada por historiadores goianos no contexto colonial de Goiás. Conforme Modesto Gomes, entrando em decadência os veios auríferos de Minas Gerais e Mato Grosso, a corrida para o novo eldorado superou em muito as precedentes, trazendo para Goiás uma população heterogênea formada, no geral, por aventureiros que se batiam em disputas sangrentas. As desordens assumem dimensões de acontecimentos rotineiros - paz e ordem se tornando exceção. Até mesmo autoridades, civis e eclesiásticas, eram seduzidas pela volúpia do ouro: o contrabando correndo solto e as prevaricações se tornando escandalosas.³¹ Nesse sentido, Ângelo Cardoso - secretário do primeiro governador da Capitania de Goiás - em carta ao Marquês de Pombal, datada de 1755, não poupa tinta ao criticar os desmandos cometidos contra os interesses da Coroa:

²⁹ Maffesoli, Michel. *No Fundo das Aparências*. Petrópolis: Vozes, p. 209/210.

³⁰ Souza, Iara Lis Carvalho. *Op. Cit.* p., 209/210.

³¹ Gomes, Modesto. *Estudo de História de Goiás*. Goiânia: Gráfica do Livro Goiano, 1974, p. 85-88.

(...) *Os Ministros que vêm governar esta terra (...) parece que quando se embarcam no Reino para vir para estes lugares, não trazem consigo outro livro que a Arte de Furtar, e só por ele fazem os seus estudos, e como aquilo é Doutrina escrita, autoridade corrente, saem todos uns Aristóteles naquela ciência.*³²

Nesse cenário, as festas públicas mais do que nunca se faziam necessárias para “disciplinar” a população; para revigorar, via recursos lúdicos e de sedução, os laços de adesão ao pacto colonial. Aqui e ali se encontram resíduos das festas da monarquia realizadas na Capitania de Goiás, a partir dos quais se pode inferir um padrão celebrativo equivalente ao de outras partes da Colônia (jogos eqüestres, iluminação, fogos, música, teatro, danças, cenografia efêmera etc.), bem como um calendário que incluía cerimônias mencionadas anteriormente. Tem-se notícia, por exemplo, da realização de festas fúnebres e casamentos reais, via um fragmento de Libelo Civil, datado de 1782, onde aparecem listadas obras de um certo Bento José de Souza - o *pintor fantasma*, conforme apelidado por Paulo Bertran, vez que nada restou de sua produção. Com base nesse documento, Bertran relata que durante o governo de D. José de Almeida, Bento José realizou a pintura do altar funeral de D. José I.³³ Encarregou-se também, por ocasião do casamento dos Príncipes da Beira, da feitura do palanque comemorativo e de um *Carro Triunfante* que custou vinte oitavas ao Erário Público.³⁴

Outra “festa de arromba” parece ter sido a Entrada do Governador D. José de Almeida em Vila Boa, nos idos de 1772, depois de uma longa viagem de quatro meses. Cabe aqui ressaltar: as Entradas se constituíam em festividade que marcava a chegada triunfal do rei a uma cidade, envolvendo o reconhecimento, por parte da cidade, da autoridade do monarca. Prática também utilizada para receber dignitários da Coroa e da Igreja, como é o caso das festividades que ocorreram em Vila Boa no retorno de D. José de

³² Documento localizado pelo historiador Paulo Bertran no Arquivo Ultramarino de Lisboa, copiado e ementado no local por Antônio César Caldas Pinheiro, catalogado e publicado em forma de catálogo subsidiado pelo Instituto de Pesquisas Históricas do Brasil Central (IPEH-BC). Sociedade Goiana de Cultura. Universidade Católica de Goiás. Apud Bertran, Paulo; Faquini, Rui. Op. Cit. p. 56.

³³ Trata-se aqui de construção efêmera visando instaurar o espaço e tempo festivo e estabelecer o programa retórico da festa.

³⁴ Bertran, Paulo; Faquini, Rui. Op. Cit., p. 90. Durante o reinado de D. João V [1706-1750] o cruzado de prata valeu 480 réis; o tostão, 100 réis; e o vintém, 20 réis [Moedas cunhadas em Portugal]. No entanto, entre 1743 e 1750, foram cunhadas na Casa da Moeda do Rio de Janeiro, moedas de cruzado equivalentes a 400 réis. Com relação à oitava de ouro, esta valeu nas Minas, desde a descoberta do ouro, até 1725, 1\$500 [1500réis]; de 1 de fevereiro de 1725 a 24 de maio de 1730, 1\$200; de 15 de maio de 1730 a 4 de setembro de 1732, 1\$320; de 1735 a 1751, 1\$500; e de 1751 a 1823, 1\$200. Apud Silva, Flávio Marcus da. *Estratégias de Mercado e Abastecimento Alimentar em Minas Gerais no Século XVIII*. Disponibilizado em <https://www.cedeplar.ufmg.br/diamantina2000/2000/SILVA.pdf>.

Almeida à cidade. Nessa ocasião o Ouvidor encarregou Bento José de Souza - o mesmo misterioso pintor - da feitura de uns *Arcos da Justiça*. Por outro lado, com base nos procedimentos comuns estipulados pelas Ordenações municipais, pode-se perfeitamente inferir que as ruas foram alcatifadas para essa ocasião, enfeitaram-se janelas com adamascados, e gritos de viva soavam a todo o momento. Já o *Diário de Tomás de Souza* é mais detalhado quanto ao programa das festividades,

as quais se principiaram por huma Encamisada com bastante aceio de lusimento, em que correram a cavalo para cima de cem pessoas, e na mesma ocasião se recitarão várias obras poéticas. Seguiram-se três dias de cavalhadas interpolados com outros tantos de touros, que forão sorteados de pé e de cavalo, e a praça estava bastante cheia e armada de bem imaginadas danças, que tudo representava huma lustrosa figura, finalizando-se estes obséquios com um grande fogo artificial na noite de Nossa Senhora (Nossa Senhora da Abadia), que forão quinze de agosto, e na seguinte com um grandioso Sarau, que se executou em Palácio.³⁵

Presente neste relato elementos constantes nas festas vilaboenses anteriormente abordadas - Encamisada, recitação de poesia e danças – e outros até agora não mencionados - Cavalhadas, fogos de artifício, Jogos de Touros. Os dois primeiros se constituem em unidades que aparecem costumeiramente nos relatos de festas realizadas em Goiás; os touros, no entanto, chamam atenção. Na verdade, até o momento, não localizei nenhuma referência à realização dessa prática em Vila Boa ou em outras cidades goianas, muito embora se constituísse em longeva tradição ibérica radicada em várias regiões do Brasil. As touradas aparecem intimamente vinculadas às festas coloniais, para cuja realização cercava-se alguma das praças da cidade, dispondo-se tablados para acomodar os espectadores de maior prestígio. Tratava-se, originalmente, de um jogo protagonizado por fidalgos que toureavam a cavalo. Mais afeito ao povo, no entanto, eram as festas de touro que se corriam a pé, às vezes com archotes presos nos chifres do animal. No caso, o relato de Tomás de Souza parece se referir à primeira prática, a qual se une às Cavalhadas como ressonância em terras goianas da antiga arte da cavalaria.³⁶

³⁵ Tomás de Souza foi secretário particular do governador da Capitania de Goiás D. José de Almeida. Apud Bertran, Paulo; Faquini, Rui. Op. Cit., p. 84.

³⁶ Pereira da Costa registra que o torneio das cavalhadas nas festas de corte era muito praticado em Portugal desde o século XV, sendo que os próprios monarcas e fidalgos dele participavam. Mais tarde veio a se transformar em divertimento dos mais prediletos no âmbito das festas coloniais, continuando a se constituir, no entanto, em forma de expressão de poder pessoal e prestígio. Cf. Tinhorão, José Ramos. *As Festas no Brasil Colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 47. Cf. Valls, Teresa Ferrer. *La fiesta em el Siglo de Oro: em los márgenes de la ilusión teatral*. In *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*.

Ao contrário dos Jogos de Touros, as danças são uma constante nos relatos das festas realizadas em Vila Boa. Mas, quais seriam essas danças? O texto de Joaquim Pedro de Campos (referente às celebrações em honra a D. José I) sugere que as danças mencionadas não constavam da programação oficial, podendo se constituir, por conseguinte, em iniciativa espontânea da população. Naquela ocasião, vale lembrar, encerradas as festividades oficiais, o povo solicitou ao governador para andar *mascarados pelas ruas, como fizeram, saindo todos os dias com diferentes danças*. Já do relato de Tomás de Souza emerge uma situação mais formal. Não há referência a uma participação mais livre da população, bem como a menção a *bem imaginadas danças* e sua performance em espaço armado para o fim proposto, sugere que essas manifestações se constituíam em elemento coreográfico que integrava obrigatoriamente a cadeia de espetáculos inerente à festa barroca oficial, como de praxe no século XVIII. Na verdade, os dois textos revelam diferentes formas de inserção da dança no roteiro festivo, consubstanciando gêneros que se ligam a diferentes atores e diferentes campos de produção.

Em primeiro lugar, há que se observar que o termo dança, no âmbito do cortejo colonial, significa coreografia de natureza dramática, ou seja, bailados que apresentam uma parte teatralizada, realizados tanto em festas religiosas quanto seculares. Mário de Andrade cunhou a expressão *danças dramáticas* para designar essas manifestações, as quais podem ser genericamente agrupadas em danças vinculadas à tradição ibérica, danças que hibridam formas ibéricas com inspiração ameríndia ou com aspectos da cultura negra. Conforme Oneyda Alvarenga, no cortejo dançado verifica-se a convergência de várias práticas, algumas pagãs, como a comemoração das Calendas da primavera, do verão, da entrada do ano – práticas que se vinculam ao ciclo celebrativo morte/ressurreição (do vegetal, do animal, do deus, do rei etc.). Reminiscências que, de uma maneira ou de outra, foram resignificadas nas festas religiosas e/ou civis no Brasil, as quais incorporaram a si elementos africanos e de inspiração ameríndia.³⁷

Como parte integrante das festas oficiais, as *danças dramáticas* se constituíam em participação obrigatória, via decreto das câmaras municipais exigindo que as corporações de ofício se apresentassem com danças nesses eventos. Para a procissão de Corpus Christi realizada em São Paulo, em 1737, por exemplo, se estabeleceu a pena de 6\$000 de multa e trinta dias de cadeia aos juízes (chefes) de corporação que não

Madrid: SEACEX, 2003, p. 27-37. Disponibilizado no endereço eletrônico www.uv.es/entresiglos.

³⁷ Alvarenga, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982, p. 29/30.

comparecessem com seus grupos.³⁸ Cabe apontar que as danças dramáticas de origem ibérica, ligadas ao ideal de cavalaria, se constituíam em manifestação exclusiva dos “homens bons” - os fidalgos da vila. Já as corporações de ofícios - situadas em degrau inferior na hierarquia social - se apresentavam comumente com danças ligadas aos seus respectivos ofícios - *dança dos ourives, dos sapateiros, dos barbeiros* etc. -, ou poderiam apresentar coreografias que hibridavam o ibérico com inspiração ameríndia ou africana, não deixando de se constituir, por conseguinte, em representação de etnia.

Dentre as *danças dramáticas* em voga nos cortejos oficiais do século XVIII no Brasil, encontram-se as dança ibéricas de origem medieval inspiradas nas lutas entre cristãos e mouros. Tais danças, denominadas em Portugal como *Mouriscas* ou *Mouriscadas*, de viés aristocrático a princípio, adquiriram tamanha popularidade que não havia festa sem *Mourisca*. Surgindo como dança solista ou de par, deriva para a forma de bandos, cujos integrantes, colocados em lados opostos, simulavam um combate de espadas entre mouros e cristãos liderados pelo imperador Carlos Magno. No Brasil, a mais antiga referência a essa dança dramática, conforme Oneyda Alvarenga, remonta ao início do século XVIII.³⁹ Em terras goianas, re-significações dessa prática aparecem sob o nome de *Escaramuças, Cavalhadas* ou *Batalhão de Carlos Magno*. Na descrição que o viajante austríaco J. E. Pohl faz da Semana Santa realizada em Vila Boa em 1819, o *Batalhão de Carlos Magno* é descrito como dramatização realizada a pé⁴⁰; também assim o faz o memorialista goiano José Sisenando Jayme, localizando essa forma de justa, a partir da década de 1830 na cidade de Pirenópolis, realizada durante a *Festa do Divino* e não na *Semana Santa* como relatado por Pohl.⁴¹ Já as *Cavalhadas* assumem na região de Goiás o formato de justa corrida a cavalo com ou sem dramatização.

O relato de Tomás de Souza não especifica quais danças se fizeram nas celebrações do retorno de D. José de Almeida a Vila Boa. Mas, como se refere a essas

³⁸ Ibidem.

³⁹ No século VI d.C, Carlos Magno lutou contra os sarracenos e os impediu de conquistar o centro norte da Europa. Seu feito foi divulgado pelos trovadores como demonstração de bravura e lealdade cristã. O acontecimento histórico, adornado por diversas lendas, foi bastante divulgado no Brasil do século XVIII, quando a tradução portuguesa do livro *a História do Imperador Carlos Magno e os Doze Pares da França* (editado em Sevilha em 1520), tornou-se uma das obras mais lidas no interior do Brasil. Cf. Alvarenga, Oneyda. Op. Cit., p. 61/62.

⁴⁰ Pohl, Johann Emanuel. *Viagem ao Interior do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976, p. 143. O mineralogista e botânico Johan Emmanuel Pohl veio ao Brasil em 1817 integrando a Comissão Científica que acompanhou a Princesa Leopoldina, regressando à Europa em 1821. Presenciou as cerimônias da Semana Santa na cidade de Goiás no ano de 1820.

⁴¹ José Sisenando Jayme encontrou registro dessa prática na Festa do Divino de Pirenópolis no ano de 1836, depois em 1862, sendo que a última apresentação se deu em 1905. Cf. Jayme, José Sisenando. *Pirenópolis (Humorismo e Folclore)*. Goiânia: s/e, 1983, p. 283.

danças junto com *Cavalcadas* e *Jogos de Touro*, pode-se supor ou que se tratava do *Batalhão de Carlos Magno*, ou de *danças dramáticas* a cargo das corporações de ofício, com suas coreografias de natureza variada. Uma vez que no Brasil colonial os primeiros aprendizes de um ofício foram índios e escravos, não seria surpresa que as corporações de ofício realizassem performances de danças que hibridavam aspectos ibéricos com o indígena ou com o africano. Nesse sentido, cabe a suposição de que a *Dança-dos-Tapuios* e a *Dança do Congo* - tradições longevas na Cidade de Goiás - já ganhassem a praça naquela festa, e em outras que por certo se realizaram naqueles idos, ainda que a literatura a respeito às situem, preferencialmente, na *Festa do Divino*.

De outro lado, a própria efervescência da *festa dentro da festa* traz à cena situações onde o povo sai às ruas simplesmente para se divertir. Trata-se do vigor da socialidade emergindo de processos de sociabilidade altamente codificados.

*Em meio à pluralidade de eventos que têm lugar dentro da festa (percebemos que há um ritmo entre o desfilar da procissão, a passagem dos carros alegóricos e os dançarinos, o momento da queima de fogos ou da cavalcada), ocorrem fatos menores cuja função deve ser interpretada, quer salientando os momentos de integração entre diferentes segmentos sociais, quer apontando suas maneiras específicas de usar a festa, como um espaço de diversão; tais partes do todo comemorativo são igualmente importantes para qualquer dos grupos sociais que dele participam.*⁴²

Resistência lúdica tal qual presente no relato das festividades vilaboenses dedicadas à celebração do restabelecimento de D. José I, onde as pessoas, depois de encerrada a programação oficial, continuaram a festejar andando mascaradas pelas ruas. Que tipo de máscaras se fizeram naquela ocasião? Imagens recorrentes nos cortejos oficiais como *nações do mundo*, *planetas*, *grupos de turcos*, *índios*, *personagens bíblicos*, *legendários ou mitológicos*? Máscaras ligadas ao grotesco popular - alegre paródia do formalismo oficial? Não há como dizer. O texto é silencioso a esse respeito, muito embora o momento de inserção dessa unidade dramática na festa em questão seja de informalidade. Mas, o que de fato interessa aqui é constatar a presença de um motivo carregado de insurgência, pois, como diz Mikhail Bakhtin, a máscara, qualquer que seja, traz implícita em si a *alegria das alternâncias e das reencarnações*,

a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão

⁴² Del Priore, Mary. *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 63

*das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos.*⁴³

Na verdade, presencia-se nas festas barrocas, especialmente nas *festas dentro da festa, um exercício apoteótico de carnavalização*, para usar os termos de Affonso Romano de Sant’Anna. No *Congo* e no *Tapuio*, por exemplo, o carnavalesco aparece no fausto das fantasias e adereços que misturam materiais diferentes e cores vibrantes, nas evoluções, no princípio da inversão, no jogo lúdico entre elementos europeus e elementos nativos, na mestiçagem religiosa. Por outro lado, dos urros do rei Congo, do ritmo vibrante da percussão, dos sons da burduna no *Tapuio*, dos gritos de guerra, do sempre presente teatro ritualístico da morte/ressurreição, emerge a face de Dionísio, tragicamente ambígua, contrapondo à ordem social vigente, a violência ritual, o extravasamento lúdico, o misticismo e sensualismo.

Como não podia deixar de ser, os fogos de artifício completam a apoteose barroca das festas públicas: vários são os relatos que fazem referência a essa prática antiga na Cidade de Goiás. Pode-se bem imaginar o júbilo se espraiando pelo céu, a magia da luz, cor e som, penetrando e seduzindo os corações. Evidentemente também não faltou comida e bebida, elemento que expressa, sobremaneira, o princípio da abundância, do sacrifício, do desperdício, constituindo-se em importante elo na cadeia de eventos que configuram as *prestações totais do tipo agonístico*.⁴⁴ “Comilança” que, no Barroco, se transforma em *teatro da mesa*, para usar os termos de Affonso Romano de Sant’Anna⁴⁵ - hábito trazido de Portugal para a Colônia, e que, a despeito das limitações impostas pela distância, pela pobreza de muitas regiões, pela falta de especiarias e especialistas na arte culinária, aqui se desenvolveu com certo requinte e criatividade.

Nesse sentido, causa especial espanto o relato de banquetes realizados nos longínquos Cerrados de Goiás. Por exemplo: no ano de 1751, realizou-se na pequena Santa Luzia, por ocasião das festas celebradas pela elevação de D. José I ao trono de Portugal, um *esplêndido jantar de mais de quatrocentos talheres, servido em praça pública, na*

⁴³ Bakhtin, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo – Brasília: Edunb/Hucitec, 1993, p. 35.

⁴⁴ Retomando mais uma vez as palavras de Marcel Mauss, trata-se dos atos de dar e receber “presentes”, os quais envolvem extravagância nos gastos e desperdício, onde grupos “lutam” para assegurar o seu lugar no alto da hierarquia. Cf. Mauss, Marcel. *Ensaio sobre a Dádiva*. Lisboa/Portugal: Edições 70, s/d, p. 57.

⁴⁵ Sant’Anna. Affonso Romano de. Op. Cit., p. 208-217.

tarde de 15 de dezembro, pondo termo às festas que começaram por missa solene, Te Deum, ópera, cavalhadas, corro e castelo de fogos de artifício. ⁴⁶

Se em Santa Luzia o banquete foi franqueado a um grande número de convivas, assumindo, portanto, feições mais populares, em Vila Boa, tais eventos parecem ter sido privilégio de uma elite, vez que os documentos encontrados até o momento os localizam normalmente em Palácio. É o caso, dentre outras, da mencionada celebração em honra da saúde de D'El Rei D. José I, onde o governador convidou mais de 80 pessoas para um jantar,

(...) o qual foi servido em duas mesas com muita abundância de delicadeza e depois de se levantarem foram para outra sala em que se via uma grande mesa toda guarnecida dos mais delicados e esquisitos doces da América, estando em outras distintas mesas toda variedade de bebidas (...). ⁴⁷

Seriam esses *esquisitos doces* uma antiga versão das cocadas em flor, das compotas de frutas de cerrado, dos doces cristalizados? Seriam os *mais delicados doces da América* os nossos alfenins? Conforme Paulo Bertran, já estaríamos frente à arte doceira que faz a festa do paladar vilaboense, e se constitui em parte importante do perfil gastronômico da Cidade de Goiás. Por que não? Cora Coralina, por exemplo, com a sua sabedoria de *minituarista de mundos idos*, tramando verso e paladar, sensualiza os saraus oitocentistas com imagens de (...) *Sangrias. Doces. Licor de rosa*. Iguarias que se constituíam em sinal de *distinção*, de *agrado*. ⁴⁸ Reverberações no século XIX das antigas festas coloniais? Uma possibilidade. Afinal, como ensina Cornélio Castoriadis, o simbolismo funda-se sempre em construções pré-existentes.

A essa altura o leitor deve estar se perguntando, com razão, se as festas religiosas não foram importantes nos setecentos, vez que esse texto apenas tangenciou essas celebrações. Tal se deu, entretanto, não por falta de relevância e sim pela ausência de dados mais extensos a respeito dessas festas. Na verdade, até o momento, localizei apenas fragmentos, rápidas menções em relatos oficiais, ofícios, disposições legislativas etc. Em se tratando de documentação emanada, ou da própria administração colonial, ou de personagens ligados ao governo da capitania, cabe ressaltar que a preocupação era dar

⁴⁶ Mello, Joseph Álvares. *História de Santa Luzia*. Apud Motta, Ático F. Villas Boas da. *Sebastião Pompêo de Pina Júnior: a presença do teatro*. In Pina Júnior, Sebastião Pompêo de. *Comédias*. Goiânia: Oriente, 1979, p. 12.

⁴⁷ Bertran, Paulo; Faquini, Rui. Op. Cit., p. 79/80.

⁴⁸ Cora Coralina. *Velho Sobrado*. In *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*. São Paulo: Global, 1988, p. 98.

notícia às autoridades portuguesas sobre o cumprimento das determinações referentes às celebrações oficiais determinadas pela Metrópole, deixando de lado, por conseguinte outras festas não incluídas no calendário de festividades da Monarquia. Por outro lado, deve-se lembrar que, frequentemente, a data das festas civis era afixada de maneira a coincidir com as festas religiosas, mas o foco da narrativa continuava nos aspectos oficiais. No relato de Tomás de Souza, por exemplo, essa disposição é evidente, ou seja, a Entrada do governador D. José de Almeida em Vila Boa foi celebrada concomitantemente com a Festa de Nossa Senhora da Abadia, a qual, no entanto, é citada apenas de passagem.

Adentrando ao século XIX, se consideradas como aceitáveis as observações do austríaco Johann Emanuel Pohl, as festas mais prestigiadas pela população vilaboense eram, de fato, as religiosas.⁴⁹ Essa informação parece corroborar-se quando se observa o calendário de festas religiosas tradicionais realizadas na Cidade de Goiás, apresentada pela memorialista goiana Regina Lacerda em seu livro *Vila Boa*.⁵⁰ Acrescentando a esse calendário algumas festividades citadas em documentos do século XVIII, no *Calendário de 1886* constante do *Almanach da Província de Goyaz* de autoria de A.J. Costa Brandão,⁵¹ no *Memorial de Lembranças de Anna Joaquina da Silva Marques* (1881-1899),⁵² e outras ainda, mencionadas em jornais ou inferidas a partir de manuscritos musicais dedicados a esta ou aquela celebração, pode-se esboçar uma relação de festas religiosas, que, por seu número significativo, confirma o gosto vilaboense por essas manifestações:

Janeiro: *Festa de Reis; São Sebastião*

Fevereiro/Março: *Entrudo*

Março/Abril : *Festa de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos*
Festa de Nossa Senhora das Dores
Semana Santa ou Semana Maior

Maio/Junho: *Festa do Divino; Corpus Christi, São João, São Pedro, Santo Antônio*

Julho: *Festa de Sant'Anna, Festa da Visitação, Anjo da Guarda*

Agosto: *Festa de Nossa Senhora da Boa Morte e de Nossa Senhora da Glória*

Setembro: *Festa de Nossa Senhora da Abadia*

Outubro: *Festa de Nossa Senhora do Rosário/Festa de São Benedito*

⁴⁹ Pohl, Johann Emanuel. Op. Cit., p. 143.

⁵⁰ Lacerda, Regina. *Vila Boa*. Goiânia: Bolsa de Publicação Hugo de Carvalho Ramos, 1957, p. 77.

⁵¹ Brandão, A. J. Costa. *Almanach da Província de Goyaz (para o anno de 1886)*. Reedição. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás. Coleção Documentos Goianos – n. 1, 1978, p. 11-19.

⁵² Memorial de Lembranças de Anna Joaquina da Silva Marques. Cidade de Goiás (1881-1899). Volumes I, II, III. Instituto de Estudos e Pesquisas Históricas do Brasil Central – IPEHBC.

Novembro: *Todos os Santos; Comemoração dos Defuntos*

Dezembro: *Natal – Presépios*

Deve-se também ter em mente que os processos de socialidade se desenvolveram em Vila Boa em torno da Igreja, aliás, como em outras cidades surgidas das minas de ouro. Conforme Paulo Bertran, o que define a decisão de fixação de um acampamento mineiro, com suas casas ainda de palha, é a construção da capela – *nem tanto para rogar a Deus (existiam os oratórios portáteis) – mas para prover terra consagrada para o endereço último dos mortos. Sepulturas (...) verdadeiros mausoléus.*⁵³ Uma vez “plantada” uma igreja, desenvolviam-se as devoções voltadas ao orago central (situado no altar) e aos oragos secundários (situados em capelas laterais), em torno dos quais irmandades e confrarias se constituíam, estabelecendo redes de socialidade cuja expressão exterior centrava-se nas festas de santos.

As procissões eram os pontos altos dessas festividades, constituindo-se, junto com os cortejos oficiais, nas atividades urbanas mais antigas do Brasil. As cidades se transformavam em tempos de procissão. Gente vinda de todas as regiões se aglomerava nas ruas e praças perto das igrejas, agitando e movimentando a cidade. Conforme Pohl, dentre as mais notáveis celebrações realizadas em Vila Boa, destacava-se a Semana Santa. Um grande número de pessoas afluía à cidade nessa ocasião, possivelmente em função de seu status de capital, condição que certamente possibilitava mais recursos para prover a necessária pompa devida à “festa das festas” católicas. Vale novamente lembrar que os eventos festivos da Igreja transcendiam o domínio estritamente religioso, se constituindo, *pari sensu* com as festas oficiais, em parte fundamental do sistema de validação das hierarquias e em expressão de valores e utopias dos vários grupos que, interagindo na festa, geravam encontros, conflitos, apropriações diversas e re-significações.

Continuando a Festar

Nas últimas décadas do século XVIII, a produção aurífera em Goiás foi gradativamente escasseando, de maneira que em 1822, às portas da independência, não se conseguiu enviar a Portugal sequer uma arroba de ouro referente ao quinto. Frente a essa circunstância econômica, a historiografia goiana, até há bem pouco tempo, foi

⁵³ Bertran, Paulo; Faquini, Rui. Op. Cit., p. 39.

praticamente unânime em visualizar um contexto regional caracterizado como decadente, frente a um suposto fausto e esplendor experimentado nos setecentos, o qual, na verdade parece não se sustentar face o efetivo legado do ouro. Para citar Nasr Fayad Chaul, tem-se a impressão de que *tudo começou com o ouro*, sendo relegado ao esquecimento o passado pré-aurífero. Pior que isso, tudo parece se acabar também com o ouro, vez que se ignora todo o século XIX em nome de um ideal de progresso baseado em padrões capitalistas europeus, bem como nas representações que a modernidade forjou, relacionando desenvolvimento ao urbano, e atraso ao agrário.⁵⁴

*(...) além da carência de pesquisas sobre o século XIX em Goiás, há um equívoco secular em que se mesclou e associou a decadência do ouro com a da própria Província. Como bem ressaltou Bertran, “em dois séculos de história de Goiás quase que de todo ignora-se um inteiro século, o da ‘decadência’, justo quando em todos os quadrantes nasciam centenas de fazendas e dezenas de povoados”. Ressalte-se também que o que assegurou de fato o povoamento de Goiás não foi o ouro e sim a agropecuária.*⁵⁵

Na verdade, aqueles que vieram para Goiás seduzidos exclusivamente pelo ouro, não o fizeram com o propósito de criar raízes, mas visavam enriquecer rapidamente e regressar aos pontos de origens. Muitos certamente assim o fizeram, outros, no entanto, tão logo constatado o esgotamento dos veios, passaram a se dedicar ao trabalho com a terra. A fixação no solo permitiu o surgimento de uma sociedade mais homogênea e sedentária. Ademais, conforme aponta Chaul com base em estudos de Paulo Bertran, a pecuária teria mesmo antecedido a atividade de mineração.

*Em termos econômicos, podemos observar que a pecuária, apesar de todos os percalços pelos quais Goiás passou com o fim da mineração, não expressa um período longo de decadência – e sim uma lenta, mas progressiva, recuperação de rendas e comércio, de desenvolvimento dentro das possibilidades de Goiás. Enquanto no tempo do ouro todas as riquezas possíveis foram sugadas, sem um legado mais expressivo, sem uma herança que justificasse qualquer desenvolvimento para que se pudesse falar, como tanto se falou, em decadência, a pecuária proporcionou o desenvolvimento do mercado interno e serviu de base para a ascensão plena da agricultura (...).*⁵⁶

⁵⁴Chaul, Nasr Fayad. *Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade*. Goiânia: Editora da UFG, 2002, p. 26/23.

⁵⁵ Ibidem. p. 76.

⁵⁶ Ibidem. p. 92.

A idéia de decadência, pós o ciclo do ouro, também não se sustenta face à dinâmica cultural da Cidade de Goiás no decorrer do século XIX. A título de ilustração, basta observar o desenvolvimento da imprensa naqueles idos, conforme a cronologia que se segue:

1837 - Correio Oficial de Goiás.

1846: O Goiano

1855: O Tocantins

1860: A Imprensa Goiana e o Alto Tocantins

1867: Monitor Goiano

1869: Província de Goyaz

1870: O Progresso

1878: A Tribuna Livre

1885: O Libertador

1886: O Goyaz

Dos seis últimos jornais listados, cinco deles eram de cunho liberal, empenhados nas lutas abolicionistas e republicanas, o que aponta para a existência de uma elite intelectual atenta aos movimentos libertários que agitavam o país, contrariando, de certa maneira, a tese da decadência também relacionada ao profundo isolamento da Província nos oitocentos. Cabe perguntar: acaso as estradas ficaram intransitáveis no século XIX? Os meios de comunicação se tornaram mais difíceis do que nos tempos coloniais? Não é o que parece, visto o funcionamento, desde 1808, de linhas regulares de correio ligando Goiás à Corte e a outras Províncias. É bem verdade que as estradas continuaram precárias, mas como isso não impediu que no século anterior o ouro fosse enviado a Portugal, também não impediu, nos oitocentos, que artigos de toda ordem chegassem à Cidade de Goiás, nem o trânsito de pessoas, notícias e saberes.

Além dos referidos periódicos, em finais do século XIX alguns jornais de viés literário passaram a ser editados: *O Bouquet*, em 1885; *O Canário e Fênix*, em 1887; *A Tesoura*, em 1889. Por outro lado, em 1847, foi fundado o *Lyceu de Goyaz* - segundo estabelecimento de ensino secundário do Brasil. O *Teatro de São Joaquim* abriu suas portas em 1857. O *Gabinete Literário* passa a funcionar em 1869, e, em 1873, é aberto o

Seminário de Santa Cruz. Isso sem contar a vida musical, intensificada em muito na segunda metade dos oitocentos. O século XIX também traz à luz a figura notável do escultor Veiga Valle - o Aleijadinho do Centro Oeste - cuja obra é hoje reconhecida nacionalmente. Certamente este era um cenário modesto para o olhar dos viajantes estrangeiros e mesmo dos governadores, acostumados que eram à realidade europeia e da Corte. Mas, não foi pouco para uma região que deixou de interessar ao Império, e que, conseqüentemente, foi edificando, num ritmo próprio, o seu processo civilizatório.

Nesse contexto, novos espaços de socialidade - burgueses por excelência - vão entrando em cena: os *saraus*, onde não só se ouvia música e poesia como também se promovia discussões sobre temas literários e filosóficos. Já o *Teatro de São Joaquim*, funcionando ininterruptamente por mais de 30 anos, instaura na Cidade de Goiás a “festa” privada que se desenrolava nos camarotes, na platéia e no próprio palco.

Não obstante, os festejos públicos continuaram a imperar como formas tradicionalmente instituída dos relacionamentos sociais e culturais. Na verdade, após a chegada de D. João VI ao Brasil em 1808, aumentaram o número e o fausto dos eventos festivos ligados à monarquia: o rei, afinal, estava em solo brasileiro e o Rio de Janeiro se transformara em sede da Corte. Eventos que se multiplicavam pela replicação das comemorações oficiais nas Províncias, mantendo basicamente os tipos tradicionais de celebração do Antigo Regime (aclamação, casamentos, nascimentos etc), bem como a maneira costumeira de festejar. Por conseguinte, os relatos das festas joaninas e, depois, das festas imperiais, continuam a trazer a mesma sucessão de elementos: luminárias, fogos de artifício, ritos religiosos, cavalcadas, desfiles, procissões, movimentação de tropa etc. No entanto, cada festa era re-significada face à diversidade das circunstâncias políticas e sociais. Como bem diz Iara Lis C. Souza: *o verde-amarelo dos novos topos, a magnitude da festa e as alianças políticas envolvidas*, davam a essas festas uma qualidade que as diferenciavam das festas reais do passado. Delineava-se um caráter cívico, embora sem dispensar o traço religioso, vez que, sem perder o foco de distinção, recorria-se às metáforas cristãs, aos anjos, dias santos, missa e *Te Deum*.⁵⁷

Entre os artifícios de sedução, o sermão ganha vulto no século XIX, pensado que era para interpretar o passado e construir representações mais ilustradas do presente. Dessa maneira, assim como não faltava o *Te Deum* em celebração alguma, também o sermão torna-se presença obrigatória, se constituindo muitas vezes na parte mais

⁵⁷ Souza, Iara Lis Carvalho. Op.Cit., p. 214.

importante de um festejo, nas ocasiões em que só se realizava uma missa para celebrar determinado evento. Assim é que, nos relatos das festas realizadas na Cidade de Goiás, em boa parte do século XIX, é louvada a oratória do ilustre padre Luiz Antônio da Silva e Souza, presbítero secular, homem público, professor, poeta e proto-historiador goiano.

Por outro ângulo, como aponta Emílio Lopez, associa-se à produção visual e musical, uma produção escrita elaborada meses antes da festividade. No caso da Aclamação de D. João VI, objetivava-se enfatizar determinadas representações sobre o governo joanino, destacando-se a construção do Império português na América.⁵⁸ Nesse sentido, cabe abordar a obra *A Discórdia Ajustada* de autoria de Silva e Souza. Obra relevante, nos termos deste trabalho, por trazer à luz um fragmento das festividades ligadas à Aclamação de D. João VI realizadas na Cidade de Goiás, a partir do qual se observa elementos simbólicos comuns à produção escrita celebrativa da Monarquia:

A DISCORDIA AJUSTADA
ELOGIO DRAMATICO
Para
MANIFESTAÇÃO DO REAL BUSTO

DO SENHOR
D. JOÃO VI
Nosso Legítimo e Natural Senhor

NAS FESTAS
Que por Motivo da Sua Exaltação Se Fazem em Villa Boa
de Goyaz, em outubro de 1818, Governando
Esta Capitania

O Illustrissimo e Excellentissimo
FERNANDO DELGADO FREIRE DE CASTILHO
Por
LUIZ ANTONIO DA SILVA E SOUZA
Presbítero Secular, residente na mesma Villa.

Na Impressão Régia.
Rio de Janeiro.
 1819

*Com licença da Meza do Dezembargo do Paço.*⁵⁹

⁵⁸ Lopez, Emilio Rodriguez. *Festas Públicas, Memória e Representação: um estudo sobre manifestações políticas na Corte do Rio de Janeiro, 1808-1822*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004. p. 132.

⁵⁹ Souza, Luis Antonio da Silva e (padre). *A Discórdia Ajustada*. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás*. Ano 4. n. 5. Outubro de 1976. Goiânia, p. 9-24. Originais xerocados pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, e trazidos ao Instituto Histórico e Geográfico de Goiás pelo sócio Bernardo Elis. Atualização do texto, revisão e publicação feitas por Basileu Toledo França, na época encarregado da revista.

A peça em Ato Único, com 4 cenas, representada frente ao *Templo da Glória* (construção cenográfica), apresenta três personagens alegóricos: a *Justiça, Portugal* e o *Brasil*. Esses personagens veiculam, tanto no visual como nas falas, imagens recorrentes ao imaginário ilustrado da época: a **Justiça** - *virgem com asas sustentando na esquerda a balança, e na direita a espada*; **Portugal** - *guerreiro, vestido de armas antigas, tendo na esquerda o escudo e armas de Portugal*; o **Brasil** - *índio vestido ricamente de plumas e arminhos, armado de arco e seta, tendo na cabeça um cocar com as armas do Brasil*.

Na fala de abertura - a cargo da *Justiça* -, à semelhança de outros escritos produzidos por motivo da Aclamação de D. João VI, o rei é apresentado como soberano exemplar - sábio, justo e virtuoso - que trouxe nova luz ao Império português, via a potência da América:

*Quando torna aos mortais a Idade d'Ouro,
Raiando no brasílico horizonte
Novo almo⁶⁰ dia de um clarão celeste;
Quando, qual o brilhante faceado,
Que recebe do sol os resplendores
Para refulgerar mil vivos lumes,
O monarca, modelo dos reinantes,
Abrigando no peito altas virtudes
Sobe ao trono, que foi céus marcado,
Para reverberar mil bens ao mundo
(...).*⁶¹

No desenrolar da ação, aparecem outros motivos recorrentes à literatura celebrativa que circulava no Brasil: a imagem das guerras napoleônicas devastando a Europa e a ação restauradora do monarca ao criar o “Novo” Império português com sede na América.⁶² Mas, o mote que sustenta o argumento é, de fato, as tensões políticas que envolveram a Aclamação em terras brasílicas, geradas pela apreensão de Lisboa em perder definitivamente seu status de Metrópole. Tensão que aparece nos diálogos entre as personagens *Portugal* e *Brasil*, as quais disputam a primazia em abrir as portas do *Templo da Glória* para receber o novo Monarca. Cabe à *Justiça* mediar o embate, conciliar as pretensões dos dois lados, buscando concretizar o ideal maior da formação de um grande Império português:

⁶⁰ O Dicionário Caldas Aulete traz os seguintes sinônimos para o verbete almo: favorável; benigno, benéfico; delicioso.

⁶¹ Ibidem. p. 15.

⁶² Lopez, Emilio Rodriguez. Op. Cit., p. 136/137.

*Portugal e Brasil em harmonias
Formem um todo que as nações respeitem;
Membros do mesmo corpo glorioso,
Iguais na honra, sigam de mãos dadas
A prestar homenagens junto ao trono;
(...) ⁶³*

No final da peça, *Portugal e Brasil* chegam a um acordo respondendo: *Em nossos corações e na vontade/Reine do Nosso Augusto a majestade*. Após essa fala, as duas personagens, e seus respectivos séquitos, dirigem-se ao *Templo da Glória*, cujas portas se abrem revelando o retrato iluminado de Sua Majestade, o trono ostentando os seguintes dizeres:

*Uma época brilhante principia
Para glória imortal da monarquia:
O senhor D. João Sexto do céu dado
Vem fazer o seu reino afortunado. ⁶⁴*

Um final feliz para as circunstâncias. Não obstante, das imagens tecidas pelo autor emerge uma nota de orgulho pátrio como que intuindo a Independência: a grandeza do Brasil (apontada por ângulos diversos) é contraposta às glórias de Portugal, as quais, no entanto, enfatizadas como tempo passado, soam nostálgicas frente ao vigor de um presente e futuro, que Silva e Souza parece esboçar como “brasileiro, com certeza”.

*E eu sou o Brasil bem conhecido,
Inveja dos vizinhos, e distantes,
Hábil de engenho, fértil de recursos,
Fecundo em ouro, de produto rico,
Em que se erige o sólio majestoso.
Que deve dominar a toda a terra:
(...) ⁶⁵*

A essa altura, há que se dizer, a possibilidade de um Estado independente de Portugal não mais se constituía em utopia sonhada por uns poucos no Brasil. Na verdade, quando se soube na Cidade de Goiás que D. João VI havia jurado, em 26 de fevereiro de 1821, as bases da Constituição - premido que fora pelo sucesso da revolução constitucionalista empreendida pelas Cortes em Lisboa e sua rápida propagação no Brasil - a notícia suscitou grande entusiasmo popular. Temendo que essa euforia desaguasse em um movimento separatista, o Governador Manoel Inácio de Sampaio, mesmo antes da chegada do decreto oficial, fez proclamar um manifesto de adesão às Cortes, ao Rei e à

⁶³ Souza, Luis Antonio da Silva e. Op. Cit., p. 23/ 24.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem. p. 17.

Constituição, buscando salvaguardar a unidade do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Documento que passou quase despercebido no meio da euforia reinante, fazendo-se, pois, necessário, como de costume, a ritualização do ato. Sendo assim, Manoel Sampaio mandou convidar as corporações eclesiásticas, civis e militares para no dia 26 de abril de 1821 celebrar o juramento de obediência e fidelidade a El-Rei e de adesão às cortes, e à futura constituição.

*Efetivamente nesse dia houve lugar nos paços do conselho a cerimônia de juramento, e em seguida um Te-Deum em ação de graças por tão felizes acontecimentos, recitando nessa ocasião um enérgico e patriótico discurso o governador da prelazia, Luiz Antônio da Silva e Souza. À noite se iluminaram as casas e no quartel-general se reuniram os funcionários e pessoas gradadas da capital; o povo tendo à sua frente um banda de música, percorreu as ruas da cidade dando entusiásticos vivas a el-rei, a S. Alteza Real e às cortes; a satisfação pública não tinha limites; todas as fibras do coração desse povo estremeciam de prazer, porque se lhes falara de progresso e de liberdade.*⁶⁶

No mês de junho chegaram à Província as notícias da volta de D. João VI a Portugal e a nomeação de D. Pedro como Príncipe Regente do Brasil. Desde então, a Cidade de Goiás viveu tempos de agitação política. O desejo de emancipação se fortaleceu, chegando mesmo a tomar a forma de movimento revolucionário (anarquista como foi chamado), cujo objetivo era a deposição do Governador e a instalação de uma junta provisória (medida já tomada em outras regiões do país). Depois de muitas idas e vindas, perseguição por parte do governo, finalmente em 30 de dezembro de 1821, teve lugar o ato de juramento e posse da junta administrativa.⁶⁷

No entanto, como de resto no Brasil, a situação continuou tensa na Cidade de Goiás até a chegada da notícia da Aclamação de D. Pedro como Imperador do Brasil, em cerimônia de grande gala ocorrida em 12 de outubro de 1822 no Rio de Janeiro, elaborada para tornar pública e escrever na memória, via dramatização, o ato fundador do novo contrato social que se iniciava no país.

Se D. Pedro era alçado à condição de cabeça e coração do império, era necessário que todo o corpo político (...) soubesse dessa mudança e se reconhecesse como parte desse mesmo corpo,

⁶⁶ Alencastre, José Martins Pereira de. *Anais da Província de Goiás*. (1863). Reeditado pelo Governo do Estado de Goiás/Convênio SUDECO. Secretaria do Planejamento e Coordenação. Brasília: Editora Gráfica Ipiranga, 1975-1979, p. 350/351.

⁶⁷ *Ibidem*. p. 351-371.

celebrando as virtudes cívicas que deveriam ligar cada um à pátria recém-fundada. Logo, urgia estabelecer um elo de continuidade entre o soberano e o súdito, a cabeça e os membros, o coração e o corpo, entre Brasil e a sua gente. Tais elos deveriam ser públicos, visíveis, e marcariam o calendário social. (...) O espetáculo público das festas oficiais se revelou uma solução interessante pela sua visibilidade, pela agilidade em sua expansão, por ser celebrativo do próprio país, porque o processo de adesão se tornava, assim, um público regozijo. ⁶⁸

Pensou-se a princípio na realização de uma festa com bases na soberania popular, afastada, em parte, das comemorações imbricadas com a religião, como as que caracterizavam a Monarquia portuguesa. No entanto, como bem aponta Lúcia Neves, o *peso do Antigo Regime ainda não se apagara* (e nem se apagaria por um bom tempo). *As primeiras exclamações foram dirigidas ao Altar e ao Trono e, somente no final, aclamavam-se a Assembléia e o povo constitucional do Brasil,* ⁶⁹ o que não deixava de reiterar que o Soberano, mesmo em face do regime constitucional, retirava seu poder, primeiro de Deus, e, depois, dos homens. Ademais, a solene Coroação, ocorrida em 1º de dezembro de 1822 na Capela Real, reafirmou sobremaneira a idéia de sacralidade envolvendo a figura real. A cerimônia foi inusitada, até mesmo para os padrões portugueses, visto que desde o desaparecimento de D. Sebastião em 1578, nenhum rei foi coroado em Portugal. Realizou-se, por conseguinte, uma celebração perpassada por todo um gestual de caráter místico, conforme se pode ver na seguinte passagem descrita por Iara Lis C. Souza:

Na ladainha, o rei se prostrou no chão. Os bispos o rodearam e o unhiram, na articulação da mão direita, na do braço direito e entre as espáduas, com óleo dos catecúmenos e sinal-da-cruz. Na unção – um momento-chave – residia o ápice deste rito. A unção explicitava um caráter sublime do governante, exorcizando-o e resguardando-o dos maus espíritos. A unção espantava o mal da figura real, exorcizando-a e, de imediato, o abençoava para o exercício do governo. ⁷⁰

Seguindo o costume do Antigo Regime, a festa espalhou-se por várias partes do Brasil, buscando dar visibilidade e legitimação ao Império nascente, via a linguagem festiva das praças e ruas. Na Cidade de Goiás não foi diferente, com galas se entendendo

⁶⁸ Souza, Iara Lis Carvalho. Op. Cit., p. 256.

⁶⁹ Neves, Lúcia Bastos P. *Absolutismo ou Ilustração? D. Pedro enquanto Político*. In Kern, Arno Alvarez (org.) *Sociedades Ibero-Americanas: reflexões e pesquisas recentes*. Porto Alegre: EDIPURCRS, 2000, p. 262.

⁷⁰ Souza, Iara Lis Carvalho. Op. Cit., p. 276.

desde finais de novembro até 1º de janeiro de 1823. Cabe aqui chamar atenção para a recorrência do antigo costume de se acoplar festas cívicas, geralmente pouco chamativas, às festas religiosas que naturalmente congregavam um grande número de pessoas, no caso envolvendo as festas do Advento.

Nas noites de 26, 27 e 28 esteve a cidade iluminada, e no último dia cantou-se na catedral um solene Te-Deum em ação de graças. A junta do governo provisório deu conhecimento ao público do fato, que motiva tantos regozijos, e, depois de levar ao trono imperial seus votos de obediência em nome do povo goiano, marcou o dia 16 de dezembro para o juramento da independência e aclamação do imperador constitucional, e o dia 1º de janeiro de 1823 afim de ter lugar o mesmo juramento nos demais distritos, e a solene aclamação da capital.

O dia 16 de dezembro amanheceu cheio de galas para a capital de Goiás. Jurada a independência, tomou a junta e o povo o laço bicolor. Seguiram-se as festas oficiais do costume, e as que o povo sabe idear em suas manifestações de patriotismo.

Se as festas de 16 de dezembro foram solenes, as de 1º de janeiro foram as maiores de que há notícias na província. Te Deum, grande parada, bailes, folguedos populares, iluminações públicas prolongaram o regozijo até o dia 6.⁷¹

Na esteira da Aclamação de D. Pedro I, outras práticas celebrativas da monarquia continuaram a se fazer presentes, como entradas, nascimentos reais, ações de graça em prol da saúde do Monarca etc., essa última de certa maneira re-significando a antiga noção do *corpo místico* do Rei. Na Cidade de Goiás, por exemplo, foram grandes as pompas que ali se fizeram em agradecimento pelo restabelecimento da saúde de D. Pedro I depois de um acidente.⁷²

Tais festividades tiveram início na Catedral com *Solene Pontifical* (7 de fevereiro de 1830), antes do que a *Tropa de Primeira Linha*, postada às portas da Catedral, recebeu *com as descargas de costume* o cortejo formado em grande gala pelo Presidente da Província e demais próceres da Província. Seguiu-se o *Exmo. Prelado com os Cônegos, e Presbíteros Assistentes, e todo o clero da Capital*. Na Catedral, já acomodados, estavam os

⁷¹ Alencastre, José Martins Pereira de. Op. Cit., p. 390/391.

⁷² A 7 de dezembro de 1829, recém-casado, D. Pedro I regressava com a família do Paço de São Cristóvão, na Quinta da Boa Vista. Como de sua predileção, conduzia pessoalmente a carruagem quando, na rua do Lavradio, se quebrou o varal da atrelagem e os cavalos se assustaram, rompendo as rédeas e fazendo tombar o veículo, arrastado perigosamente. O Imperador fraturou a sétima costela do terço posterior e a sexta do terço anterior, recebeu contusões na frente e luxação no quarto direito, vindo a perder os sentidos.

Magistrados, os Empregados Públicos, assim como *muitas Senhoras, que se tinham reunido a Família de Exmo. Presidente, além de numeroso povo, que espontaneamente com correo.* Os Altares, a Capela Mor e o Trono, foram ricamente paramentados e iluminados, mesmo em face da *maior escassez de cera que se tem visto neste País.* Para a ocasião nova música foi composta, e mais uma vez subiu ao púlpito a figura eminente do Cônego Luiz Antonio da Silva e Souza, para proferir a *Oração Gratulatória.* Como não podia deixar de ser, entoou-se o *Te Deum, que foi executado por excelente Musica.*⁷³ Acabado o ato pontifical, todo o cortejo se dirigiu à *Salla do Docci* para, frente o *Augusto Retrato de Sua Majestade,* prestar *demonstrações de amor e respeito devidos ao seu verdadeiro Original.*⁷⁴

*O Exmo. Presidente, que dirigio toda a solemnidade deste dia, fes quanto possível, para que ella correspondesse ao seo Grande Motivo, e com a magnificencia, que he própria do seo gênio franco apresentou as 4 horas da tarde hum magnifico, e delicado jantar a todas as pessoas de Representação, forao convidados, e se fes a Saúde de SS. MM. com o annuncio de fogos de artificio, a que todos corresponderao de pé, e com o maior entusiasmo; e terminando com a noite o jantar, continuou o prazer intremeando-se as danças, e Musica com magníficos refrescos sendo para se observar a alegria com que rompeo a Baile o Exmo. Governador das Armas, o Exmo. Presidente, sua virtuosa Consorte, filha, e mais Senhores; houverao walças, Rils, Modas Brasileira, e assim se passou a grande elmente ate de pois da meia noite. Senhor Redactor, neste dia, Goyas foi um arremedo da Corte. Insira V... na sua desejada Folha esta noticia, que fas obzequio ao Solitario de R.F.*⁷⁵

O relato evidencia as relações hierárquicas colocadas em cena na festividade. Na cerimônia religiosa, o cortejo foi encabeçado pelos representantes do poder secular; na seqüência vinha a hierarquia religiosa. Assistindo ao desfile membros grados da sociedade e outros menos importantes. Às portas da Catedral a tropa, ou seja, a força militar, da qual o Imperador era o comandante-em-chefe, manifesta sua adesão ao Império com os habituais disparos festivos. Pairando sobre todos a figura-mor de D. Pedro I, representando em ausência por seu retrato, este, na verdade, se constituindo no ponto focal das reverências, da mobilização de sentimentos cívicos em torno da nova ordem instaurada.

⁷³ O termo música é empregado muitas vezes em textos do século XVIII e XIX como sinônimo de grupo musical ou coro.

⁷⁴ *A Matutina Meia Pontense.* n. 1. Sexta-feira, 5 de março de 1830. Correspondência ao Senhor Redator da Matutina. Assinado "F".

⁷⁵ *Ibidem.*

Olhando a cerimônia por outro prisma, cabe aqui ressaltar: talvez este seja o mais antigo documento encontrado, até agora, que especifica músicas e danças de salão que se realizavam na Cidade de Goiás, ou seja, *Valsas, Rils, Modas Brasileiras*. No caso das últimas, poder-se-ia falar de gênero já perpassado por qualidades brasílicas? Não parece o caso: pela análise musical da primeira modinha até agora localizada na antiga Vila Boa (datada de 1840), ⁷⁶ as referidas *Modas Brasileiras* deveriam se constituir em música composta no Brasil, mas ainda guardando na sua estrutura padrões estéticos europeus. ⁷⁷

Continuidades e Transformações

A revogação de alguma festa do calendário oficial, mesmo daquelas sem o aval da longa duração, podia gerar protestos e manifestações de insurgência. Foi o que ocorreu na Cidade de Goiás quando as autoridades, em 1831, resolveram não realizar os eventos comemorativos previstos para o *Dia de Festividade Nacional* (25 de março) - data em que se celebrava o juramento da Constituição. Em 12 de abril, o jornal *A Matutina Meia Pontense* noticia que o cancelamento das festividades teria se dado em função do recuo das autoridades na aceitação do sistema constitucional. No entanto, uma parte da população (a mais elitizada pelo que parece: *homens respeitáveis em Representação, Cargos, Saber, Prudencia*), não acatou essa medida, e, segundo o autor do artigo, os *Cidadãos derao huma demonstração extraordinária, e expontanea de Liberalismo, e Patriotismo*, ao providenciarem por conta própria uma comemoração. Assim sendo,

(...) possuídos de hum verdadeiro amor das Instituições Liberaes, e ate mesmo para expressar o respeito que tributavao a esse Venturoso Código se dispuserao varios Cidadãos (...) em amor do bem publico, para no dia 25 de Março faserem huma pequena, mas muito expressiva Festa no Adro da Igreja de S. Bárbara; situada

⁷⁶ Partitura apresentada por Rodrigues, Maria Augusta Calado de S em seu livro *A Modinha e Vila Boa de Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, 1982, p. 124/125.

⁷⁷ A referida cópia não tem título, mas traz escrito: *Feita a 23 de janeiro em Goiás. Pertence a Jacinto Ferreira Rêgo*. Conforme a pesquisadora Maria Augusta Calado, trata-se de registro que tanto pode indicar o lugar onde a peça foi composta como o lugar onde foi copiada; pode ainda referir-se ao compositor ou ao copista. De qualquer maneira essa modinha segue a forma mais elitizada da modinha de salão. Cf. Rodrigues, Maria Augusta Calado de Saloma. *A Modinha em Vila Boa de Goiás*. Goiânia: Editora da UFG. Coleção Documentos Goianos n. 12, 1982, p.114.

esta Capella na sumidade de hum Morro, dista pouco da Cidade: e orlada por hum lado de altos, e sombrios Genipapeiros offerecia a mais aprasivel situação para os beneméritos Festeiros: e promptificados alguns Fogos do ar, vinho, alguma comida, ramos de Café se encaminharão as 4 horas da tarde do dia 25 para o Morro; levando taobem alguns Músicos, marcharão em turmas, e sentados a sombra dos vistosos Genipapeiros, gozando do melhor ponto de vista da Cidade, derao principio a Comida (...) tudo (...) menos o vinho, se poz no chão defronte da Porta da Igreja, e quem queria, ali hia buscar o que lhe parecia.⁷⁸

Interessante notar que se a festa foi cancelada, foi festando que esses vilaboenses manifestaram seu desagrado, demonstrando não só o gosto pelo festejar, mas também usos alternativos da festa e diferentes significados que esta podia adquirir.

Falta evidentemente a essa “festa protesto” o fausto das cerimônias oficiais. Não obstante, percebe-se aí, a despeito da aparente improvisação, toda uma estratégia pensada tanto para dar visibilidade ao ato, quanto para revesti-lo de simbolismo. Em primeiro lugar, a escolha do local: sendo a Igreja de Santa Bárbara situada no ponto mais alto da cidade, o seu adro se constitui, de certo modo, em palco para uma atuação que pôde ser vista de vários pontos da cidade; a localização privilegiada da igreja também permitiu que os sons ali produzidos ecoassem pelo espaço urbano. Sendo assim, a manifestação dificilmente seria ignorada pela população. Em segundo lugar, do formato dado à comemoração emerge uma cadeia de ações permeadas por motivos simbólicos. À semelhança das festas oficiais, os participantes saíram em “bandos” e formaram um cortejo que, cruzando a cidade, se dirigiu para frente de uma igreja, espaço que, na ausência do culto tradicional, fez às vezes do fórum legitimador da religião. O ato de congraçamento, por outro lado, aparece também na partilha do vinho e da comida, esta, a título de curiosidade, constando, além do pão, de vários alimentos que compõem o perfil gastronômico goiano (isso até os dias de hoje): *algumas grandes almondegas, Gallinha com Quiabos, e Angû, Gallinha ensopada, (...) Limas, Laranjas, Queijo e Goiaba.*⁷⁹

Uma vez suspensa a festa oficial, não houve função religiosa, e, conseqüentemente, não se realizou o *Te Deum*, o que, segundo *A Matutina Meia Pontense*, se constituiu em ofensa das autoridades à opinião pública. Mas, na ausência do canto de ação de graças, símbolo tradicional de regozijo frente a quaisquer conquistas,

⁷⁸ *A Matutina Meia Pontense*. n. 162 Terça Feira, 12 de Abril de 1831.

⁷⁹ *Ibidem*.

*A Musica cantou hum Hymno Constitucional composto por hum dos Agentes do Festejo, no mesmo dia, bem como a Musica, por hum dos Músicos convidados: este Hymno porem foi cantado depois da Primeira saúde, que foi feita à Constituição, que o Brasil adoptou, sendo jurada por S. M. O Imperador em 25 de Março de 1824, e se notou grande enthusiasmo em todos ao beber por esta Saúde.*⁸⁰

O conjunto das ações envolvendo a festividade em questão, bem como o teor exaltado do artigo, revela que os ventos liberais também sopravam na Cidade de Goiás, instilando os ânimos contra a feição absolutista revelada por facções portuguesas ligadas ao Imperador. Demonstra ao mesmo tempo, em função dos entraves gerados pelo difícil acesso ao Rio de Janeiro, desconhecimento quanto à gravidade da turbulência política que agitava a Corte, vez que o “protesto festivo” se deu às portas da abdicação de D. Pedro I (7 de abril de 1831), sendo a matéria veiculada em *A Matutina Meia Pontense* posterior à renúncia do Monarca. Nesse sentido, o *Hino Constitucional* composto por um vilaboense ainda se constitui em representação da legitimidade de D. Pedro I como Imperador Constitucional do Brasil, ao reiterar o pacto social entre ele e os brasileiros, vide a sua segunda estrofe:

*Para quebrar duros ferros,
Suplantar a escravidão.
Jura Pedro heróico e sábio
Liberal Constituição.*⁸¹

O fato é que a notícia da abdicação demorou a chegar à Cidade de Goiás, sendo informada apenas no dia 2 de julho pelo jornal *A Matutina Meia Pontense*, em artigo, assinado por *huma Brasileira amante da Pátria* moradora de Pirenópolis, que torna pública uma carta recebida da capital da Província relatando os grandes festejos que ali se fizeram naquela ocasião. O surpreendente (talvez nem tanto, levando-se em consideração o oportunismo endêmico dos políticos, ou mesmo cogitando que os governantes, por aquela ocasião, já estivessem cientes do desprestígio crescente de D. Pedro I) é que as mesmas autoridades que se recusaram a celebrar o *Dia da Festividade Nacional*, se esmeraram em trazer de volta os sinais de regozijo. Recorreram ao aparato festivo tradicional da monarquia, inclusive justapondo a comemoração cívica à religiosa, no caso, o dia de *Pentecostes* - a *Festa do Divino* - uma das principais expressões da religiosidade popular no Centro-Oeste, reforçando, por conseguinte, o trânsito entre sagrado e profano.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Segunda estrofe do *Hymno composto por hum Goyano, e cantado no dia 25 de Março de 1831 no Festejo que à Constituição se deo em o Morro de S. Barbara na Cidade de Goiás*. Ibidem.

(...) a Camara Municipal no mesmo dia se reunio, e ordenou por 3 dias *Iluminarias*, que o povo todo já tinha espontaneamente preparado. Na mesma tarde a Artilharia salvou, e se levantou a *Bandeira Nacional*, e as mesmas *Salvas* continuarao ao amanhecer, e a tarde dos três dias, que forao de *Galla grande*; e se fexarao todos os *Tribunaes*. O Exmo. Presidente officiou a Camara, e a convidou para a *Acção de Graças* no dia de *Pentecoste*, em que houve *Solemne Pontifical*; o nosso amigo Sr. *Conego Luiz Antonio da Silva e Souza* orou com huma eloquencia, e fogo que não he natural a hum homem dos seos annos; depois de tratar da *Solemnidade* do dia, este *Sabio Orador* entrou nas *circunstâncias* occorrentes, encheo-se de *vivacidade*, lembrou os *males*, que nos *ameaçavao*, e convidou o *Auditorio* a *render Graças* ao *Omnipotente*, que nos *livrou* dos *laços* dos *nossos inimigos* sem *effusao* de *sangue*. *Seguiu-se* o *Te Deum*; e a *noite* *Chá*, e *Cea lauta* em *Palacio*, para o que o Sr. *Presidente* convidou os *Cidadãos*, e as *Senhoras*, e *disem* (*porque eu não pude hir*) que a *profusao* se *misturou* com o *geral praser*, que *entreteve* a *todos até a madrugada*.⁸²

Se há três meses D. Pedro I era ainda representado com as cores do heroísmo - o “Anjo Tutelar” de uma nação que se queria livre e constitucional - a *Brasileira amante da Pátria* encerra seu artigo condenando o retrocesso colonial implícito no luso comprometimento de D. Pedro: *He assim que hum povo livre festeja a queda da Tyrania, he por este geral praser que mais se reconhece o grão de indignação a que tinhao condusido os pacíficos Brasileiros esses pérfidos Portugueses, e seos consocios!*⁸³

Depois da abdicação de D. Pedro I, Goiás foi palco de um movimento revolucionário que culminou com a deposição do Presidente da Província e a demissão dos portugueses que ocupavam cargos administrativos. Assumiu provisoriamente a Presidência o líder revolucionário Luís Bartolomeu Marques. Como consequência de tal movimento veio a nomeação de três goianos para presidentes da Província; nomeações também vinculadas à política da Regência, onde, em decorrência do Ato Adicional, as Províncias passaram a gozar de certa autonomia. O Segundo Reinado, entretanto, não endossou esta medida, e os futuros Presidentes das províncias foram homens de certa forma alheios à problemática regionalista, cabendo aos nativos ocupar o cargo de Vice Presidente como maior possibilidade dentro da hierarquia administrativa.⁸⁴

A escolha do Vice-presidente recaía, sempre, em homens de linhagem tradicional da Província, detentores de prestígio econômico ou cultural. Excepcionalmente,

⁸² Pirenópolis. *A Matutina Meia Pontense*. n. 134. Quinta Feira, 2 de julho 1831.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Moraes, Maria Augusta Sant’Anna. *História de uma Oligarquia: os Bulhões*. Goiânia: Oriente, 1974, p. 33.

um Vice-presidente fazia oposição ao Presidente; os interesses eram, de modo geral, conciliados, com ambos decidindo os destinos da região, o que, entre outros aspectos, contribuiu para que a Cidade do Goiás passasse a viver tempos de relativa calma no âmbito político, pelo menos é o que constantemente se afirma em vários Relatórios dos Governos da Província de Goiás. Em 1858, por exemplo, assim se refere João Nunes da Silva, Inspetor da Tesouraria das Rendas Provinciais, às questões envolvendo a tranquilidade pública:

Não tem sido até hoje perturbada a tranquillidade publica por successo algum extraordinário, e a indole pacífica e docil da população afiança, em relação á esta provincia, a continuação d'esse estado de perfeita paz e socego, que, desde alguns annos, há sido também partilhado por todas as outras provincias. (...)
*Pelo que me diz respeito tenho procurado conservar-me fiel, em todos os actos da minha administração, ao programma politico do governo imperial, e, nem me há sido difficil essa tarefa, por que (folgo de poder dizer-lo) em parte alguma do imperio podia elle encontrar mais fácil e completa execução do que na provincia de Goyaz, onde, felizmente, nunca existio o deploravel espirito de exclusivismo e intolerância politica, nem mesmo nos tempos de maior effervescencia em que por toda a parte se vião os brasileiros divididos em campos adversos.*⁸⁵

É também freqüente constar na parte introdutória desses Relatórios notícias da Família Imperial, sobretudo aquelas relativas à saúde e viagens do Imperador. No entanto, em apenas dois Relatórios - relativos ao ano de 1856 e de 1873 - é mencionado a realização na Cidade de Goiás de festas oficiais. No primeiro caso, trata-se da transladação, no dia 2 de maio, da imagem de Santa Bárbara para a capela de mesmo nome e da solene festividade realizada no dia seguinte;⁸⁶ a segunda refere-se às solenidades ocorridas em função do falecimento de *Sua Majestade a Imperatriz, viúva, do Brasil, Duquesa de Bragança, Augusta Madrasta de Sua Majestade o Imperador*.

*Esta provincia, firme nas suas crenças e certa do que se deve ás sábias instituições que nos regem, não perdeu a occasião de dar mais uma prova de sua perfeita adhesão ao Throno, mandando suffragar com a maior solemnidade que, n'este genero, Goyaz tem presenciado, a Alma virtuosa, que ora habita nos Céus.*⁸⁷

⁸⁵ Cidade de Goiás. *Relatorio da Thesouraria das Rendas Provinciaes de Goyaz*. Apresentado pelo Inspetor da Mesma João Nunes da Silva. Goyaz. Na Tipographia Goyanense, 1858. In *Relatórios dos governos da Província de Goyaz de 1856-1859: relatórios políticos, administrativos, econômicos, religiosos etc.* Sociedade Goiana de Cultura, Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central, Centro de Cultura Goiana. Goiânia: Ed. UCG, 1997. Memórias Goianas n. 7, p. 211.

⁸⁶ Ibidem. p. 21.

⁸⁷ Cidade de Goiás. *Relatório Apresentado a Assembleia Legislativa Provincial de Goyaz pelo Exmo. Sr. Dr. Antero Cicero de Assis, Presidente da Provincia, em o 1º de Junho de 1873*. Goyaz. Tipographia Provincial,

A escassez de dados sobre as festas do Segundo Império realizadas na Cidade de Goiás não significa, naturalmente, que essa prática tenha ali perdido vigor no século XIX. Na verdade, a necessidade de legitimação do poder, via festividades, manteve a sua atualidade talvez até com maior intensidade, visto o imperativo de se fazer valer a figura de um menino como rei; opção que visava impedir, através da centralização inerente ao regime monárquico, a fragmentação territorial que podia advir dos movimentos republicanos, tal qual ocorrido na América espanhola. Dessa maneira, desde a abdicação de seu pai, construiu-se em torno de D. Pedro II, através das festas, toda uma mística que, de certa forma, transformava o herdeiro do trono brasileiro em um pequeno D. Sebastião - um monarca quase divino que encarnava as esperanças do povo. Assim é que desde a Regência, as festas continuaram a se constituir em importante instrumento de legitimação do poder imperial e da construção de uma noção de brasilidade, não só na Corte, mas igualmente nas Províncias. O viajante Kidder, ao relatar as comemorações do aniversário de D. Pedro II na Bahia, aponta com detalhes essa dinâmica:

*Apresentavam-se os baianos para celebrar, a 2 de Dezembro, o aniversário do jovem Imperador. Essa data destaca-se de maneira especial entre os 'dias de grande gala' ou feriados nacionais. São em número de seis as datas cívicas comemoradas no Brasil. Inicialmente temos o 1º de Janeiro, em que Sua Majestade recebe os cumprimentos do estilo. A 25 de Março celebram os brasileiros a promulgação da constituição. A 7 de Abril, passa-se o aniversário da ascensão do imperador ao trono. A 3 de Maio, Sua Majestade dá recepção em palácio. Os Presidentes das Províncias, como representantes especiais da Coroa, seguem o exemplo do Soberano, com idênticas solenidades nas diversas capitais provinciais, com a diferença, porém, que essas autoridades não recebem as honras imperiais, como tributadas às suas pessoas. O lugar de honra, na sala do cortejo, é invariavelmente ocupado por um retrato de Sua Majestade.*⁸⁸

Não seria, pois, diferente na Cidade de Goiás, o que de fato é corroborado através de uma série de rápidas menções localizadas em documentação variada. Por exemplo: em Resolução da Câmara da Província de Goiás, datada de 1876, nomeando um

1873. In *Relatórios dos governos da Província de Goyaz de 1856-1859: relatórios políticos, administrativos, econômicos, religiosos etc.*/ Sociedade Goiana de Cultura, Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central, Centro de Cultura Goiana. Goiânia: Ed. UCG, 1999. Memórias Goianas 11, p. 167.

⁸⁸ Kidder, Daniel Parish. *Reminiscências de viagens e permanência no Brasil (Províncias do Norte)*. (1845). São Paulo: Martins, 1943, p. 31. Apud Schwarcz, Lília Moritz. *As Barbas do Imperador: D. Pedro, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 254.

professor de música para o Lyceu, sabe-se que o *Corpus Christi*, o *Aniversário do Juramento da Constituição* (25 de março), o *7 de setembro* (Independência do Brasil), bem como o *2 de Dezembro* (Aniversário de D. Pedro II), eram dias de pompa cívica para a sociedade vilaboense. A referida resolução estabelece que entre as obrigações oficiais do cargo encontrava-se a de funcionar com seus alunos no coro das festividades citadas.⁸⁹ Cabe aqui sublinhar: esse novo arranjo do calendário de festividades oficiais constitui-se em representação do processo de obscurecimento da *persona* de D. Pedro I, para usar os termos de Iara Lis C. Souza, visando o seu esquecimento ou redimensionando o seu papel na memória oficial.⁹⁰

No que concerne às festas religiosas, destaca-se o ciclo de celebrações da Semana Santa (abordada com vagar nos capítulos seguintes), descrita em relatos de viajantes e em vários artigos de jornais. Ademais, embora se tenha encontrado poucas referências a outras festas religiosas realizadas na Cidade de Goiás até finais da década de oitenta, a tradição oral, referendada pelo *Calendário de 1886*,⁹¹ estabelece como grandes festividades que mobilizaram a cidade a *Festa dos Santos Reis*, a *Festa do Divino*, a *Festa de Nossa Senhora do Rosário*. Festas que também não perderam o caráter oficial de representação de poder, e no interior das quais se realizava o *Congo*, o *Tapuio*, as *Folias de Reis*, as *Folias do Divino* e as *Cavalhadas*.

Por outro lado, percebe-se que os processos de dramatização coletiva mantiveram-se efetivos, visto o aproveitamento do aparato festivo como instrumento pedagógico de controle social aplicado aos atos de desagravo da Justiça. Cora Coralina, em uma de suas crônicas do cotidiano vilaboense do século XIX, dá a conhecer um processo de execução capital ocorrido na Cidade de Goiás em 1841, o qual suscita imagens ligadas aos autos-de-fé públicos da Inquisição: “festa da morte” para a qual se convidava reis, infantes e toda a corte para assistirem de camarote a humilhação suprema dos transgressores das leis. Teatro macabro visando impressionar, intimidar ou disciplinar a população. Nos procedimentos inquisitoriais, o acento recaía nos desvios relativos à ideologia católica, na Cidade de Goiás se tratou da aplicação de Justiça conforme o disposto pelo Estado. Mas, como diz Georges Balandier, se as formas mudam, o processo de designação e de neutralização do culpado permanece.

⁸⁹ *Resolução 452*, de 30 de setembro de 1868 da Assembléia Legislativa da Província de Goyaz.

⁹⁰ Souza, Iara Lis Carvalho. Op. Cit., p. 357.

⁹¹ Brandão, A. J. Costa. *Almanach da Província de Goyaz (para o anno de 1886)*. Op. Cit., p. 11-17.

*Os irredutíveis, por condição ou opção, são considerados agentes nefastos ou inimigos internos, como o eram os feiticeiros de outrora. Se sobrevém uma crise grave, eles são apontados, ‘sacrificados’, a fim de que o poder seja reconhecido como não culpado e que a própria coletividade, inocentada, reforce sua coesão.*⁹²

Nos dois casos, o “sangue derramado” se transmuta em espetáculo, pois que, se a tragédia choca, fascina, igualmente, possibilita às pessoas dar vazão à dramaticidade que acompanha as pulsões agressivas.

O pivô dos acontecimentos narrados por Cora Coralina foi o assassinato do sargento-mor Antônio Luiz Brandão, Inspetor Interino da Real Tesouraria da Fazenda da Província de Goiás, por Don Miguel, *castelhano vindo da Bolívia para Cuiabá e daquela terra para esta cidade, atapuiado, estatura média, de trinta e tantos anos*. Preso em sua tentativa de fuga confessa ter matado por encomenda. Denunciado o mandante, este acaba morto no confronto com a milícia, e, com sua morte, o processo de D. Miguel corre depressa. Réu confesso é condenado à forca em março de 1841.⁹³ É esse enforcamento que Cora Coralina transcreve, com base na notícia veiculada pelo *Correio Oficial* e nas memórias de sua bisavó, que aos dezenove anos assistiu ao episódio e, segundo Cora, o contava *com detalhes minuciosos e impressionantes*.

O Arauto da Justiça de El Rei já havia sido substituído pelo Meirinho do Tribunal de Justiça, mas este, de igual forma, lia em vários pontos da cidade o edital comunicando a consumação do ato de desagravo. A execução ainda seguiu os procedimentos constantes das velhas Ordenações do Reino, as quais previam todas as providências para que a execução servisse de exemplo para os *presentes vindouros*:

*Que fossem naqueles dias, as rótulas das casas abertas e as mulheres se mostrassem e os pais de família levassem seus meninos de entendimento e, assim, bem os exemplassem. Que os senhores dessem folga a seus servos, escravos e dependentes, e que todos se pusessem na frente do patíbulo e tivessem boa vista do ato da justiça (...). Que ao carrasco fossem contados quatro vinténs da mora e o mais lhe fosse dado da pertença do condenado, na regra do costume. Regrava mais, que as quatro varas de corda de cânave fossem fornecidas pela Câmara da Intendência e entregues ao carrasco (...).*⁹⁴

⁹² Balandier, Georges. *O Poder em Cena*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1980, p. 45.

⁹³ Cidade de Goiás. *Correio Oficial de Goiás*. n. 179 de 1º de maio de 1839. Apud Cora Coralina. *Estórias da Casa Velha da Ponte*. São Paulo: Global, 1986, p. 65-69.

⁹⁴ Cora Coralina. Op. Cit., p. 72.

No dia e hora marcados formou-se na frente da cadeia o cortejo que encaminharia o réu ao cadafalso, e aqui, mais uma vez, assistia-se ao teatro da hierarquia:

*Os juízes na sua toga negra caminhavam à frente. Os meirinhos do fórum vestidos de preto levavam livros, penas de pato e tinteiro, prevendo alguma última declaração do réu. Bem fronteiro à forca lá estava o palanque da justiça rodeado de cadeiras, coberto com seu baldaquino de belbute preto, sua escada de acesso. O cortejo dramático descia da cadeia com todos os sinos tocando finados. A Guarda Nacional com sua primeira linha formada. Seguia a Ala dos Irmãos da Misericórdia vestida com seu hábito branco e capuz, bandeira branca desfraldada, o pendão e a cruz alçada, de velas apagadas na mão e com o responso e orações pelos mortos. No centro vinha o condenado, já purificado de todos os pecados, metido no sambenito e com a corda no pescoço. Atrás dele o carrasco vestindo uma camisa vermelha de baeta, em gorro vermelho na cabeça de couro cru, alta até os joelhos, segurando as voltas da corda. Atrás do cortejo, dois Irmãos da Misericórdia levam um caixão negro vazio, pobre, triste, sinistro onde recolheriam os restos mortais do executado.*⁹⁵

O cortejo desceu lentamente pelas ruas apinhadas de gente, parando de quando em vez para atender alguma solicitação do condenado. As mulheres nas janelas continham crianças amedrontadas, os homens carregavam meninos nos ombros para melhor verem a cena. Chegando ao local onde se erguia o patíbulo, as autoridades subiram para seus palanques. A Irmandade da Misericórdia compunha o palco, formando um semicírculo ao redor do cadafalso. Acompanhado pelo padre, o condenado subiu os degraus seguido do carrasco e pondo-se de joelhos recebeu a absolvição. O padre o ajudou a se erguer, se posicionando no lado esquerdo com a cruz levantada.⁹⁶

Toda a cena era trágica e na hora extrema *havia um recuo da multidão comprimida, emocionada*. A própria execução era espetacular, apresentando toques circenses de um malabarismo macabro.

Finda a leitura, o carrasco unia os dois braços e dava o impulso fatal com as duas mãos espalmadas nas omoplatas do condenado e o joelho contra a base da coluna vertebral. O condenado era projetado fora do tablado, esperneando e sacudindo os braços. A corda distendia-se com o peso e o esforço da vítima; aí, o carrasco fazia seu salto espetacular de felino e caía de gancho sobre os ombros do padecente, sacudia, balançava. O occípcio se deslocava, a cabeça pendia sobre o peito, a língua vinha de fora com uma bica

⁹⁵ Ibidem. p. 73.

⁹⁶ Ibidem. p. 74.

*de sangue. O carrasco saltava para o chão ou deslizava pelo morto, subia como um gato e corria a corda pela carretilha e baixava o corpo.*⁹⁷

Encerrando o ato, os Irmãos da Misericórdia cobriam o defunto com sua bandeira. Vestiam a mortalha, acomodando o corpo no caixão rústico para mais tarde desce-lo a terra. A Justiça, tendo emprestado das festas oficiais o seu aparato espetacular e pedagógico, deu por cumprido o ato de desagravo à sociedade. Finda a cena, a multidão se dispersou lentamente, assombrada com certeza, mas também aliviada, pois que, lembrando Jean Duvignaud, ao presenciar a morte do transgressor vivenciava-se, de certo modo, a própria expiação via *a destruição de um personagem atípico ou desviante em quem não chegamos a nos converter, graças ao domínio que exercemos sobre nós mesmos.*⁹⁸

Apaziguadas as tensões, a vida continua a correr na Cidade de Goiás, com a sociedade festando sempre, por razões diferentes ou pelas mesmas razões disfarçadas, ou não, em outras. Ao longo da primeira metade do século XIX, a economia agropastoril já se consolidara, o que vem a propiciar nas décadas seguinte o surgimento de uma elite rural. As famílias se fortaleceram e no transcorrer dos oitocentos assumiram as lideranças regionais, formando “clãs” político-econômicos. Os fazendeiros, por deterem o controle da terra e de seus produtos, se tornaram os principais comerciantes locais, disseminando sua influência pelos diferentes níveis da sociedade, apoiados nos mecanismos de poder do coronelismo e do pacto oligárquico. A sociedade goiana, mesmo funcionando aos moldes de uma sociedade de classes, não as tinha de fato plenamente constituídas, em virtude das forças produtivas locais estarem ainda em processo de desenvolvimento. Situação que tornava difícil o aflorar de interesses realmente divergentes; os conflitos aparecendo, por conseguinte, principalmente entre os grupos de dominação. Nesse sentido, o embate estabelecia-se entre as famílias de elite que buscavam o monopólio do poder político, a partir do controle dos cargos públicos e da vice-presidência da Província.⁹⁹

Dentre essas famílias, os Bulhões/Jardim emergem nas últimas décadas do século XIX como a principal força política da Província, de tal forma estruturada que continuou a se perpetuar na República. Intelectuais que eram, abraçaram várias causas sociais e culturais, dentre elas a extinção definitiva da escravatura (já a essa altura sem grande expressividade em Goiás).

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Duvignaud, Jean. *Festas e Civilizações*. Fortaleza/Rio de Janeiro: Edições Universidade Federal do Ceará/Tempo Brasileiro, 1983, p. 161.

⁹⁹ Silva, Ana Lúcia da. *A Revolução de 30 em Goiás*. Goiânia: Câne Editorial e AGEPEL, 2001, p. 44.

No que se refere às campanhas abolicionistas, importante impulso se deu no ano de 1879, quando o Presidente da Província, Aristides de Souza Spínola - ligado à oligarquia dos Bulhões – fundou a *Sociedade Emancipadora Goiana*.

*Estranhando ser ‘esta a única província em que não existia uma só sociedade emancipadora’, lançou, no dia 4 de julho de 1879, em uma das salas do Palácio Conde dos Arcos, as bases da Sociedade Emancipadora Goiana, com o objetivo ‘único de beneficiar a tanto de nossos irmãos agrilhoados pelos duros ferros do cativeiro. (...) Esta iniciativa do presidente Spínola emprestou ao movimento libertário goiano conotações áulicas, a exemplo do que antes acontecera com o presidente Antero. Todos os antes adormecidos, não importando os matizes políticos, acordaram para a problemática servil, dignificando e exaltando a feliz iniciativa.*¹⁰⁰

Na esteira da *Sociedade Emancipadora*, outras surgiram na antiga Vila Boa. É o caso da *Sociedade Dramática de Goiás*, que, embora dedicada a finalidade diferente, apoiou a causa libertária, vez que seus membros eram na maioria abolicionistas convictos. Essa associação promovia peças que traziam mensagens sociais, cujo rendimento era destinado ao movimento pró-libertação dos escravos.¹⁰¹ Em algumas situações essas peças integravam, junto a concertos, bailes e quermesses, os chamados *Festivais Abolicionistas*. Como exemplo, cito notícia veiculada no jornal *O Goyaz*, referente à festa realizada por ocasião do natalício de Felix de Bulhões (já falecido) em 28 de agosto de 1887.

*(...) a festa da liberdade, que havíamos anunciado; pertencendo a iniciativa na escolha desta data ao grupo republicano, que quiz assim honrar a memória do grande apóstolo da redempção dos captivos. De todas as festas promovidas em favor da libertação dos escravizados foi a mais pomposa, a mais concorrida, a mais animada e a mais brilhante.*¹⁰²

Essa festividade encerrou-se com apresentação de gala no Teatro de São Joaquim. Às sete horas da noite, os três andares da casa teatral - com seus camarotes, balcões e *torrinhas* - estavam completamente cheios, ali circulando senhoras com vestidos, no mais das vezes, *importados ou mandados confeccionar em Paris*, cobertas de jóias e, não faltando nos chapéus as *‘aigrettes’ de brilhantes*; uma elegante competição, à qual também não se furtavam os homens, os quais, obrigatoriamente envergavam casaca e

¹⁰⁰ Moraes, Maria Augusta Sant’Anna. *História de uma Oligarquia: os Bulhões*. Goiânia: Oriente, 1974, p. 70.

¹⁰¹ *A Tribuna Livre*. Goyaz, 7 de junho de 1879.

¹⁰² *O Goyaz*- 2 de setembro de 1887 – 6ª feira n. 102 – Ano II – p. 1.

fraque, as mãos portando luvas e compondo *gestos elegantemente estudados*, conduzindo *cartolas de pelo, bengala de unicórnio ou ébano, encimada por castão de metais raros, verdadeiros mimos de ourivesaria*.¹⁰³

*Abrindo a sessão, o presidente da confederação abolicionista – Dr. Leopoldo de Bulhões, dirigiu um apelo às pessoas presentes para que prestassem o máximo auxílio possível à abolição da escravidão, pois só depois de extinta essa nefanda instituição, poderíamos voltar a nossa actividade para as grandes reformas que tão necessariamente vão se tornando ao progresso deste paiz. (...)*¹⁰⁴

Depois dos discursos, a noite de gala no Teatro de São Joaquim encerrou-se com um concerto onde se apresentaram partes de óperas conhecidas. No entanto, além do espetáculo que fluía tanto no palco como na platéia, o mais curioso, na minha visão, ficou para o fim:

*Terminou-se o concerto com a Marselheza, que o habilíssimo Sr. José do Patrocínio Marques Tocantins, a pedido do Dr. Natal, cantou com sua bella voz de baritono acompanhado de um coro de mais oito vozes, composto de distintos cavalheiros de nossa sociedade.*¹⁰⁵

Por que cantar a Marselhesa e não o Hino Nacional adotado no Império? Em princípio, pode-se explicar esse ato - aliás, como alguns assim o fazem - como expressão da *francesia* que influenciou o pensamento e o gosto da elite vilaboense, sobretudo a partir da segunda década do século XIX. Falava-se e lia-se em francês na Cidade de Goiás:

*O Gabinete Literário oferecia para leitura e consulta, livros em francês de medicina, direito, filosofia, botânica, mineralogia, religião, como também Rousseau, Emile Zola, Auguste Comte, A. Dumas pai e filho, Victor Hugo, entre outros. Nas reuniões desse Gabinete, mantinha-se o hábito de só se conversar em francês.*¹⁰⁶

Dançava-se e vestia-se também à moda francesa. Em bailes no Palácio Conde dos Arcos e em saraus residenciais, denominados como *Soirée rose* e *Soirée blanche*, as senhoras deveriam comparecer, respectivamente, em trajes nas cores rosa ou branca; ali todos deviam falar em francês e as danças preferidas eram a quadrilha francesa e o *cotillon*, marcados em francês. Mas, a despeito de toda essa *francesia*, prefiro interpretar a

¹⁰³ Couto, Goyaz do. *Memórias e Bezas da Cidade de Goiás*. Conferência pronunciada na Assembléia Legislativa do Estado de Goiás, em 1 de Agosto de 1956. Cidade de Goiás, 1958, p. 34.

¹⁰⁴ *O Goyaz*- 2 de setembro de 1887 – 6ª feira n. 102 – Ano II – p. 1.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Rodrigues, Maria Augusta Calado de S. *Aspectos da Cultura Francesa em Goiás*. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás*. v. 14, n. 1 - jul/dez, 1998, p. 18.

preferência pela *Marselhesa*, em detrimento do Hino Nacional adotado no Império, já como influência dos ares liberais defendidos pela oligarquia dominante dos Bulhões, afinal, a *Marselhesa* se constituía desde muito em símbolo dos ideais republicanos.

Durante reinado de D. Pedro II, a Igreja viveu um tempo de fermentação de idéias renovadoras, que giravam principalmente em torno da sua missão específica e de sua busca por autonomia frente ao poder temporal. Idéias, aliás, que não eram novas, mas decorrentes da posição ambígua ocupada pela Igreja no Brasil desde a independência política em 1822. O Império nascente reconhecia que o catolicismo se constituía em uma espécie de consenso religioso e social, importante para a manutenção da unidade nacional, sendo, por conseguinte, assumida pela Constituição Imperial como “religião do Estado”. No entanto, não se tratava mais da antiga aceção do Padroado Régio, ou seja, uma concessão pontifícia aos reis de Portugal, mas de um “direito adquirido”, visto como “próprio e inerente” ao poder majestático do Imperador.¹⁰⁷

A partir do Segundo Reinado, o governo passou a adotar uma perspectiva regalista, ou seja, pretendia a completa subserviência da Igreja ao Estado. Em outras palavras, como bem diz Anderson Oliveira, ao governo cabia reconhecer que o poder religioso estava nas mãos do clero, mas o poder eclesiástico cabia ao Imperador. Foi contra essa ingerência exagerada que a Igreja reagiu, e, embora estivesse, por um lado, convencida das vantagens da união entre o “altar e trono”, se voltou cada vez mais para a Sé Romana. Afinal, uma Igreja que se via como “Mãe e Mestra da Verdade” não podia sujeitar-se a ser transformada quase que em um departamento do Estado. Como conseqüência, o episcopado brasileiro voltou-se cada vez mais para Roma, efetivamente reconhecendo a Santa Sé “como vínculo da unidade e da ortodoxia”. Essa situação conduziu ao processo de reforma da Igreja Católica no Brasil, conhecida como Romanização, e que culminou, na República, com a separação entre o Estado e a Igreja.¹⁰⁸

Em Goiás, no século XIX, a disputa entre o poder temporal e o religioso se travou, sobretudo, entre a oligarquia dominante dos Bulhões e os bispos Dom Cláudio José Gonçalves e Dom Eduardo Duarte Silva. Os Bulhões - uma família de bacharéis - eram

¹⁰⁷ Scampini, José. *A liberdade religiosa nas constituições brasileiras; estudo filosófico-jurídico comparado*. Petrópolis, Vozes, 1978, p. 20.

¹⁰⁸ Oliveira, Anderson José Machado. *Os Bispos e os Leigos: Reforma Católica e Irmandades no Rio de Janeiro Imperial*. In *Devoção e Caridade: Irmandades Religiosas no Rio de Janeiro Imperial (1840-1889)*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense, 1995, p. 147. Disponibilizado no endereço www.uepg.br/rhr/v6n1/Anderson.pdf Acesso em 10/10/2003. Cf. Beozo, José Oscar (org). *História Geral da Igreja na América Latina. Tomo II/2. História da Igreja no Brasil. Segunda Época*. Petrópolis: Paulinas/Vozes, 1992: p. 151, 185, 191.

republicanos por excelência, sendo fortemente influenciados pelo ideário positivista. Filiação à Maçonaria, defendiam o ensino público secular, o casamento civil, a secularização dos cemitérios e a separação entre Igreja e Estado. Combateram com intensidade, na imprensa, o que chamavam de *jesuitismo dos dominicanos e abuso da intromissão dos dominicanos nas escolas para ensinarem o Catecismo*.¹⁰⁹

Mas, a despeito do confronto com os Bulhões, o bispado da Cidade de Goiás conseguiu dar início à implantação das medidas impostas pela Romanização. Dentre essas medidas destaca-se a implementação das orientações tridentinas, a sacralização dos locais de culto, a moralização do clero, o fortalecimento da estrutura hierárquica da Igreja, a diminuição do poder das irmandades e o fortalecimento do culto mariano.¹¹⁰ Em função dessas medidas, a Igreja passou a se mostrar menos tolerante com os arroubos e a heterodoxia das devoções popular. As festas se constituíram, por conseguinte, em alvo privilegiado das reformas do catolicismo. Na Cidade de Goiás, uma das festividades mais atingidas foi a *Festa do Rosário*.

Historicamente, a *Festa do Rosário* atravessa todo o período colonial até ao Brasil Império e a sua promoção estava a cargo dos escravos e negros alforriados, congregados nas *Irmandades do Rosário*. Na Cidade de Goiás, esta festa era realizada em conjunto com a de *São Benedito*. Além das missas e procissões, acontecia a cerimônia de posse do rei e da rainha da irmandade. Conta o memorialista Sebastião Fleury Curado, que a *entrada da rainha* era acompanhada por *duzentos ou trezentos cavaleiros, cada qual com sua dama (mucama) ao lado*, que desfilavam pelas ruas de Vila Boa acompanhados de foguetório e Banda de Música.

*Os melhores cavalos e bestas de sela eram exibidos então. Arreios com incrustações de prata faiscavam a luz do sol. Os cavaleiros traziam esporas de prata, botas reluzentes, chapéus de abas largas. E era de ver os roupões de montar a cavalo, os adereços, as luvas e os complicados penteados das mucamas.*¹¹¹

Com o processo de Romanização e o desaparecimento da *Irmandade do Rosário dos Pretos*, D. Cláudio instituiu a *Confraria do Rosário* em 4 de maio de 1885, dando-lhe por sede a Igreja do Rosário da Cidade de Goiás, e elegendo os dominicanos

¹⁰⁹ Bretas, Genesco Ferreira. *Frei Germano Llech (Vida e Obras)*. In Llech, Germano. *A Ordem Dominicana em Goiás*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás. Ano 4. nº. 5. Goiânia, 1976, p.190.

¹¹⁰ Silva, Mônica Martins da. *A Festa do Divino: romanização, patrimônio e tradição em Pirenópolis (1890-1998)*. Goiânia: Prêmio “Bolsa de publicações Cora Coralina”, 2001, p. 60.

¹¹¹ Curado, Sebastião Fleury. *Memórias Históricas*. (obra póstuma). Goiânia: Edição Particular, 1956, p. 127-133. Apud Lacerda, Regina. Op. Cit., p. 93.

como seus diretores. Concedeu, além disso, 40 dias de indulgência a todos os confrades do Rosário, todas as vezes que rezassem uma Ave Maria por intenção do Chefe Supremo da Igreja.¹¹² Dessa forma, o objetivo da Confraria passou a se concentrar especialmente na difusão do Rosário e o culto mariano. A festa perde, por conseqüência, a feição tradicional ligada às devoções e práticas culturais híbridas. No entanto, a introdução de uma mentalidade eminentemente evangélica não eliminou da configuração processional a pompa e o teatro da hierarquia, que ainda imbrica, como antes, os poderes temporal e espiritual. Na verdade, a festa sofre um processo de elitização, assumindo características do *Corpus Christi*, como se percebe no relato do padre dominicano Germano Llech:

*A Festa do Rosário, realizada no primeiro domingo de outubro de 1888, teve em Goiás esplendor especial, com a procissão das Virgens. Pelos esforços combinados dos Padres, especialmente do Padre Rosário e do Padre Ângelo, fez-se, às 4 horas da tarde, uma bellissima procissão, semelhante às de França, na festa do Corpo de Deus. Os meninos e as meninas, todas vestidas de branco, véu e coroa, abriam o cortejo, em duas filas, levando os 15 mistérios em 15 auriflamas e outros estandartes e, em último lugar a grande bandeira do grupo do Rosário, feita artisticamente, precedendo o andor de Nossa Senhora do Rosário. Em seguida vinham os homens, precedidos de um coro de mocinhos, guiados pelo Padre Ângelo e cantando o hino do Rosário. Os Padres, dispersos ao longo da procissão, mantinham o ordem, rezando com o povo. Houve suspiros de satisfação correndo a cidade, nesse dia, parecendo que nada de melhor se podia fazer. No ano seguinte houve, a mais, as Irmãs que acabavam de chegar, e em 1890 o Colégio ocupava já um bom lugar na procissão.*¹¹³

Evidencia-se aqui a intenção de transformar a festa em espaço para divulgar uma cultura urbana idealizada conforme as orientações reformistas do clero ultramontano, baseado em costumes europeus introduzidos no Brasil por Ordens religiosas, como a dos dominicanos, que aqui se estabeleceram nas últimas décadas do século XIX.

A encenação das distinções melhor se aprecia na seguinte nota veiculada pelo *Estado de Goyaz*:

A's 4 horas da tarde teve lugar a solemne procissão, a que compareceu a parte selecta da nossa melhor sociedade. Ia adiante, no meio de grande numero de virgens vestidas de branco, a imagem de N. S. do Rosário, carregada ao hombro de quatro d'ellas, que

¹¹² Llech, Germano. (Frei). *A Ordem Dominicana em Goiás*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás. Ano 4. n. 5. Goiânia, 1976, p. 205.

¹¹³ *Ibidem*. 215/216.

*durante o trajecto iam se revezando. Um pouco atraz ia a imagem de S. Domingos levada pelos membros da conferencia de S. Vicente de Paulo. Fechava o prestito o pallio de cujas varas pegavam os drs. Salustino, chefe da policia, Chichoro da Motta, juiz de direito, e Ribeiro da Silva, medico, e os deputados coronel Constancio, 1º Vice-governador, capitão Cincinato, presidente da intendencia, capm. J. Serradourada e coronel F. Santa Cruz. Debaixo do pallio levava a reliquia do Santo Lenho o revmo. Cônego vigário geral, acolythado pelos revms. Padres Brem e Gercino. Um coro de meninos acompanhado da banda de muzica Alliança Goyana, entoava hynos em louvor de Maria Santissima. Ao entrar a procissão o sr. bispo diocesano deu a benção com o Santissimo Sacramento.*¹¹⁴

O texto destaca a presença na procissão da elite vilaboense. Percebe-se igualmente a ausência das antigas irmandades, substituídas pelas novas confrarias, como a de São Vicente, criadas para substituir as formas tradicionais de devoção. O lugar mais importante da procissão, ou seja, o pálio que recobria a relíquia da Cruz, levada pelo Vigário Geral, continuava conduzido pelas autoridades do lugar, mantendo-se, a despeito da já concretizada separação entre Estado e Igreja após a proclamação da República, os vínculos entre as duas dimensões de poder.

Tudo é pensado visando o expurgo das formas de religiosidade heterodoxas, característica do *catolicismo adocicado brasileiro*, para usar os termos de Gilberto Freyre. Não obstante, em se tratando de festa - espaço onde grassam relações pautadas pelo lúdico e pelas efervescências coletivas - os dominicanos, já de início, defrontaram-se com manifestações mundanas, as quais, por mais que se esforcem os mentores de uma sociedade controlada por padrões de civilidade ascéticos, emergem das maneiras mais inusitadas nas situações festivas. Nas palavras de Germano Llech:

*Havia, entretanto, desde o começo, uma nota desagradável, que se foi acentuando cada ano, a ponto de se tornar cada vez mais dissonante. Um grupo não pequeno de rapazes gostava de assistir ao desfile das moças, e quando chegava a vez dos homens, precipitavam-se de uma esquina à outra, para apreciá-las novamente. Chegavam mesmo a fazer, pelo voto, a eleição da moça mais bonita, e ofereciam-lhe prêmios.*¹¹⁵

A esta cena não faltaram gestos de certa forma rocambolescos, encenados por padres e por rapazes “transgressores” no momento da procissão e extrapolando o mesmo:

¹¹⁴ *Estado de Goyaz*. Sexta-feira, 9 de outubro de 1891, p. 2.

¹¹⁵ Llech, Germano. Op. Cit., p. 216.

*No terceiro ano um jovem cometeu o erro de atravessar a procissão diante do Padre Ângelo, de chapéu na cabeça e cigarro nos dentes. Em um abrir e fechar de olhos, e sem interromper a canto que dirigia, o Padre fez rolar no chão cigarro e chapéu. Mas, ao recolher a procissão, os liceanos se reuniram à porta da igreja para pedir contas ao Padre Ângelo, da injúria feita ao seu colega. O Padre cometeu a imprudência de ir ao encontro deles. Ao ver isto, Frei João colocou-se junto ao Padre, tendo na mão a trave que servia para trancar a porta da igreja. Não foi preciso mais nada para salvar o bom Padre.*¹¹⁶

Trata-se, sem dúvida, de subversão da ordem que revela as tensões existentes na sociedade vilaboense de então. A chegada do bispo D. Eduardo Duarte Silva decretou o fim da procissão. Fortemente imbuído dos ideais reformistas, ortodoxo em muitos sentidos - inclusive no que dizia respeito ao papel da mulher na sociedade goiana (que desde muito já não era de total submissão frente ao segmento masculino) - o novo bispo de Goiás, segundo palavras de Germano Llech, *pareceu mal impressionado* com a procissão: *Queixou-se, além de outras falhas, de que as mulheres passavam a procissão primeiro que os homens*. Isso somado ao luxo com que as moças se apresentavam no cortejo, acabou por inviabilizar a continuidade do evento. Para Llech, *ganhou nisso a piedade*, com a recitação pública do Santo Rosário substituindo a procissão. Neste caso, pode-se dizer, “venceram” os propósitos evangelizadores da Romanização. Em outras manifestações festivas, como a *Festa do Divino*, por exemplo, e mesmo na própria *Semana Santa*, prevaleceu a negociação.

Tempos de Momo

Se a Semana Santa é considerada como a “festa das festas” da religião católica, pode-se dizer o mesmo a respeito do Carnaval, no âmbito da vida mundana. No entanto, essas duas festividades não são completamente antitéticas como geralmente se supõe. Trata-se, para além de diferenças comportamentais e morfológicas, de um ciclo de rituais que dialogam entre si e se complementam. Nesse sentido, não se pode esquecer que os festejos de Momo terminam na Quarta-feira de cinzas. Como diz DaMatta, o tempo do Carnaval é marcado pelo relacionamento entre Deus e os homens, tendo, por isso mesmo um sentido transcendente. Exatamente por ser definido como um tempo de licença e abuso, o Carnaval conduz, de modo aberto, à focalização de valores cristãos. Assim, pensar em Carnaval é

¹¹⁶ Ibidem.

também pensar em categorias abrangentes tais como o pecado, a mortificação da carne, o sexo e o seu abuso ou continência.¹¹⁷ Por outro lado, o próprio tempo da Quaresma não é alheio a momentos de extravasamento lúdico: pulsões dionisíacas emergindo com intensidade em rituais como a *Serração da Velha*, nas crendices e burlas da noite da Sexta-feira Santa, nos bailes dos antigos Sábados de Aleluia, e nas brincadeiras e críticas da Queima do Judas.

No Brasil, o Carnaval foi introduzido pelos portugueses sob a forma do Entrudo, uma brincadeira que tanto podia assumir uma forma mais branda ou apresentar aspectos mais agressivos. Normalmente, as famílias refugiadas em suas casas, faziam “guerras” de laranjinha – pequenas bolas de cera que se quebravam espalhando água perfumada, ou então, se desafeto, espalhando um líquido fétido na cabeça dos passantes.

Na Cidade de Goiás, conta a memorialista Ofélia Sócrates, dois grupos se destacavam no jogo do Entrudo em finais do século XIX e início do século XX: um chefiado por seu próprio pai; o outro tendo a frente o dominicano Padre Confúncio, que em princípio, como os demais integrantes da sua Ordem, era extremamente zeloso quanto ao cultivo de “bons hábitos” nas outras festas que ali se realizavam. Um paradoxo que se desfaz frente à compreensão do sujeito, não como indivíduo unificado, mas, como pessoa - *persona* - que trazendo em si facetas múltiplas, desempenha diferentes papéis no palco social.

*Padre Confúncio era doido pelo entrudo. Montava bomba na janela de sua casa e molhava quantos ousassem andar na pracinha fronteira à sua residência. Mas só “atacava” homem. Se o sujeito zangava, ele o pegava, jogando-o no Rio Vermelho, que corria ao lado. A pessoa tomava um banho com roupa e tudo.*¹¹⁸

O Entrudo foi combatido como jogo selvagem, tendo desaparecido em muitas partes do Brasil no decorrer do século XIX. Mas, como a versão vilaboense parece ter sido mais branda, e de gosto da burguesia, durou até os princípios do século XX. Mesmo assim, um Chefe de Polícia da antiga Vila Boa - Catídio Bretas - resolveu proibir essa prática. *Quem desobedecesse seria preso imediatamente.* A revolta foi geral e as famílias se organizaram, com as mulheres como protagonistas - fato inusitado para aqueles tempos -, a fim de derrubar a medida policial. Conta Ofélia Sócrates:

¹¹⁷ DaMatta, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1990, p. 45.

¹¹⁸ Monteiro, Ofélia Sócrates do Nascimento. *Reminiscências. 1907-191. (Goiás de Antanho)*. Goiânia: Oriente, 1974, p. 34/35.

*O Chefe de Polícia tinha hora certa de passar pelo 'Beco do Sócrates'. Domingo de carnaval, todo elegante, de fraque e chapéu coco, sapatos lustrosos, apareceu na esquina. As janelas da casa de Vovô estavam fechadas. Eram três. Grande silêncio em redor. (...) Sem rumor (uma janela) se abre e três moças, com enormes jarros na mão, lhe despejam um dilúvio de água cabeça a baixo, rindo alegremente. Abre-se a segunda janela... mais três jarros de água... Corre... da terceira lhe caem três baciadas de água! Molhado como um pinto, corre pelo beco. Abre-se (outra janela)... mais três jarros de água. (...) O coro de risadas se elevava cada vez mais, as moças debruçadas nas janelas para que ele as reconhecesse bem. Eram filhas das principais famílias da cidade. Nesse ano ninguém foi preso e o entrudo (...) passou a ser de baciadas.*¹¹⁹

O relato de Ofélia Sócrates interessa aqui, evidentemente, por se constituir em fragmento de uma festividade pouco documentada no Estado de Goiás, mas, talvez, a sua maior contribuição esteja em revelar algo da *potência subterrânea* ou do *vitalismo popular*, para usar expressões de Michel Maffesoli, que se opõe ou resiste, de maneira sub-reptícia, às ideologias e à força coercitiva. Em outras palavras, não se trata de enfrentar abertamente os poderes instituídos - função esta ocupada por instâncias organizadas politicamente - mas de se contrapor à normalização e à domesticação, a zombaria, a ironia, o riso como expressão da não-adesão ao que é imposto de cima. Atitude, *particularmente irritante para os poderes*, diz Maffesoli, posto que revela brechas no processo de dominação. No caso em questão, por se tratar de “moças de família”, a intencional exposição de suas figuras configura-se em recado para o mal quisto delegado; afirmação de hierarquia, a qual bem pode se traduzir no famoso dito popular tão bem explorado por Roberto DaMatta: *Sabe com quem está falando?*

*A auto-suficiência da ironia, ainda que de uma maneira menor, introduz uma falha na lógica da dominação. As tiradas, os rumores, os panfletos, as canções e outros trocadilhos populares, ou ainda as maledicências daquilo que se chama 'opinião pública' estão aí para medir a evolução desta brecha. Não existe época ou país onde, a mais ou menos longo prazo, este mecanismo de defesa não tenha resultado positivo.*¹²⁰

É o que também se percebe na crônica de Cora Coralina *Um Carnaval Antigo*, onde, diferentemente de Ofélia Sócrates, Cora focaliza o Zé Pereira - *carnaval humorístico* que se fazia no tempo de Goiás *com y e com z*. Um carnaval onde a gente jovem saía às ruas

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Maffesoli, Michel. *O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998, p. 74/75.

fantasiada e com *máscaras incríveis*, acompanhada de bumbos, tambores, caixas, gaitas e matracas, aproveitando o feriado, diz Cora Coralina, *para malhar atos e prepotências de autoridades, exageros e acontecimentos, pessoas e autoridades mal orientadas*. Entretanto, a crônica em questão é nesse sentido mais sutil. Não trata de *malhação política*, mas relata a farra protagonizada por Joana - ventre *livre da casa de Luiz Nunes*, respeitável morador da Cidade de Goiás nos tempos da proclamação da República - junto com *bilontras* do Zé Pereira.¹²¹

Por essa ocasião, tornou-se moda um tipo de coque alto denominado “Penteado Barreto Frígio”, inspirado no barrete frígio ou barrete da liberdade - símbolo do regime republicano.¹²² Na Cidade de Goiás, uma conceituada figurinista de nome Anoca de Santa Cruz - cunhada do referido Luiz Nunes - fez uma releitura do penteado, acrescentando um ramo de pimenta malagueta por entre os cabelos, o que entrou em voga entre as moças da elite vilaboense. A mulata Joana, por sua vez, fez nova apropriação da moda para compor sua fantasia de carnaval.

*(...) Joana Nunes,¹²³ esfuziante e brincalhona, arranjou com Anoca, vestidos e sapatos usados. Levantou a trunfa e enramou de pimenta: tentou uma caracterização. Não satisfeita, quebrou pela base uma pimenteira e amarrou na cintura e entrou gingando no cordão da rapaziada. (...)*¹²⁴

Os bilontras abriram alas para Joana, que seguiu o Zé Pereira *saracoteando um batuque e dando umbigadas*, alegre, mas até então comedida na folia. Acontece que a mulata, depois de beber alguns tragos, *cresceu na louca gingando e correndo*.

Rompeu o Zé Pereira, arrancando punhados de pimenta e passando a esfregar na cara daqueles que alcançava. A correria doida, gritos e assovios. Os bumbos e corneteiros, que vinham atrás, sem perceberem a desordem da frente, atacavam de rijo. Chegou a vez deles; Joana atacou com fogo. Ai foi debandada. Janelas e portas se fechando e alguns se jogando no rio, e a mulata se livrando das roupas e pimenta, no meio da rua. A autoridade se fez presente e prendeu Joana. O Zé Pereira se refez. (...) Consideraram que Joana merecia solidariedade e foram para

¹²¹ Cora Coralina. *Um Carnaval Antigo*. In *Villa Boa de Goyaz*. São Paulo: Global, 2001, p. 24/25. O termo *bilontra* significa velho, espertalhão, indivíduo atirado à conquista.

¹²² O barrete frígio (“frígio” na versão popular do vilaboense) ou barrete da liberdade é uma espécie de touca originariamente utilizada pelos moradores da Frigia. Foi adotado, na cor vermelha, pelos republicanos franceses que lutaram pela tomada e queda da Bastilha em 1789, que culminou com a instalação da primeira república francesa em 1793. Por essa razão, tornou-se um forte símbolo do regime republicano.

¹²³ Naquele tempo, explica Cora Coralina, era costume que *gente sujeita* (escravos ou filhos de escravos) se identificasse com o sobrenome dos antigos senhores.

¹²⁴ Cora Coralina. Op. Cit. p. 25.

frente da cadeia, em defesa da comparsa. A esse tempo, Luiz Nunes já tinha se entendido com o delegado e os ventos sopravam a favor.

- Que seja liberada a mulata, sem pimenta e composta.

*Arranjaram uma cadeira; assentaram a mulata e a carregaram nos ombros, e veio o cordão pelas ruas novamente (...).*¹²⁵

Para uma festa que funcionava como momento de suspensão das regras e alívio das tensões, razão pela qual o carnaval era visto como “conveniente”, chama a atenção, tanto no caso do Entrudo narrado por Ofélia Sócrates quanto no Zé Pereira lembrado por Cora Coralina, a intervenção da mão forte do Estado buscando reprimir a festa de Momo. O fato é que, como bem diz Maria Clementina P. Cunha, essas festas se tornavam cada vez mais problemática para intelectuais e governantes, os quais *se preocupavam com os destinos da nação ou a regeneração do povo*, na busca da construção de uma brasilidade mais refinada.¹²⁶

Nos relatos vilaboenses, a repressão foi ineficaz. Indicativo de resistência? Sem dúvida, mas não no sentido da clássica oposição entre popular e elite, visto que, nos dois casos narrados, a reação às medidas de força partiu de integrantes das “famílias de bem”. Por outro lado, se no Entrudo o enfrentamento é explícito - as moças abertamente desafiando a autoridade policial, como a dizer “sabe com quem está mexendo?” -, no Zé Pereira a questão parece mais de negociação, visando não uma conciliação entre os diferentes - coisa que apesar do princípio de inversão não ocorre de fato - mas no sentido de potencializar a exuberância da farra, haja vista o refrão da marchinha improvisada naquela ocasião:

*Solta a Joana
Solta, solta.
Ela é do carnaval!
Com pimenta ou sem pimenta.
Nós queremos é brincar.
Solta, solta a Joana!*¹²⁷

Por fim, é interessante notar a presença da matraca integrando o conjunto instrumental do Zé Pereira, funcionando como ponte entre domínios tidos como opostos – Carnaval e Semana Santa. Ou seja: a matraca que, dentre as sonoridades que compõem a

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Cunha, Maria Clementina Pereira. *Vários Zés, Um Sobrenome: Muitas Faces do Senhor Pereira no Carnaval Carioca da Virada do Século*. In Cunha, Maria Clementina Pereira (org). *Carnavais e outras Frestas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Editora da Unicamp, CECULT, 2002, p. 382.

¹²⁷ Cora Coralina. Op. Cit., p. 26.

paisagem sonora da Semana Santa, produz um dos sons mais expressivos em termos do sentido de dor e desolamento que se deseja imprimir às coreografias processionais da Paixão de Cristo, sendo utilizada na festa de Momo em favor do riso e do extravasamento lúdico. Enfim, os sentidos não são unívocos, o que leva ao entendimento de que nada é que já não tenha sido, de algum modo, em algum tempo e lugar.

PARTE 2

Em Cena e Por Trás da Cena

Quando não conseguimos entender um provérbio, um ritual ou um poema, temos a certeza de que encontramos algo.

Robert Darnton

Eficaz a todo processo de legitimação, o espetáculo traz em si a lógica do fazer acreditar via sua potência de sedução e visibilidade. Trata-se, por isso mesmo, de movimento intrínseco aos domínios da política, da religião e do social, mais acentuado em algumas culturas, menos em outras, mas sempre se constituindo em um modo de representar e entender o mundo.

O espetáculo vive do maravilhoso, da excitação dos sentidos e emoções, e, por essa natureza, vai encontrar no Barroco solo fecundo para um florescimento que, transcendendo os domínios da arte, incorpora-se à própria vida. Na verdade, dentre os fatores que contribuíram para a emergência do Barroco destaca-se a difusão do teatro, cujo uso metafórico vai consubstanciar um sentimento de que tudo não passa de ilusão. Concepção que é enfaticamente ostentada na fachada do teatro municipal de Amsterdã, inaugurado em 1638, onde se pode ler o dístico do poeta holandês Joost Van Vondel: *O mundo é um teatro: cada um representa seu papel e recebe a recompensa que merece.* Nessa mesma linha de entendimento, Calderón de La Barca escreve *El gran teatro del mundo*, obra emblemática no que se refere à teatralização das relações entre homens e homens, e entre homens e o divino: o “autor” é o próprio Deus e a peça se inicia quando a cortina do caos original é erguida e a humanidade é fadada a representar até o fim dos tempos.¹

O Barroco, enquanto atitude existencial perpassada pela teatralidade se manifesta em uma poética aberta à indeterminação de limites e ao movimento; apela à impressão sensorial e se lança ao espectador buscando alcançá-lo para além da esfera intelectual. Há no Barroco uma ânsia de excesso que *domina as formas e as projeta numa vertigem ascendente do sempre mais: mais brilho, mais cor, mais movimento, mais*

¹ Skrine, Peter. *Era barroca: a exuberância e a angústia.* In *O Correio da Unesco. O Barroco.* Novembro 1987. Ano 15. n. 11.. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, p. 4.

grandeza. Por outro lado, coexiste com essa exuberância uma percepção exacerbada da finitude da condição humana. Presentes no homem barroco as incertezas e inquietações que emergem da constatação da fragilidade da vida, colocada exemplarmente por Corneille na fala do imperador romano Tito, no ato final de sua tragédia *Tito e Berenice* (1670): *cada instante da vida é um passo para a morte*.² Não obstante,

*(...) a clara percepção da voracidade do tempo eternamente fugitivo e que arrebatava o que mais amamos e apreciamos; a sensação universal da fragilidade de todas as coisas terrenas que poetas e pregadores repetiram até a saciedade em todas as línguas da Europa; a onipresença do túmulo sempre aberto lembrando a cada um que a carne é mortal e que o homem é apenas pó - tudo isto se traduziu por um paradoxal e extraordinário apetite de viver e desfrutar a vida. Este paradoxo se encontra no coração de inúmeros poetas barrocos que incitam homens e mulheres a colherem botões de rosa antes que o verão termine, a se amarem e se apaixonarem, e apreciarem a colorida máscara da vida.*³

Adensamento de paixões que vai se potencializar nas festividades barrocas, concebidas como festas-espetáculo. Conforme Jean Duvignaud, a festa encontra o Barroco enquanto estilo de vida, enquanto atitude que *procura transformar em festa o mundo visível, isto é, coloca a atividade produtiva a serviço do divertimento via uma dramatização fantástica sugerindo uma festa perpetuamente inacabada*.⁴ Nesse sentido, a festa instaura uma lógica que vive do dispêndio, da exaltação dos sentidos e emoções, e, tal qual no Barroco, se prende por definição ao excesso, à busca da transcendência dos limites em todos os níveis: no luxo, ostentação, gastos exorbitantes etc. Dessa maneira, as festas privadas realizadas nos palácios, as festas públicas que ocupavam as ruas e praças, bem como o fausto e teatralidade da liturgia tridentina, expressa bem o viés espetacular do Barroco.

*Seja qual for a forma de que se revista, a festa barroca é sempre o corolário de uma ansiedade, de uma febre de emoção levada ao paroxismo, de uma ânsia de excitação que ronda o delírio. Quer seja a dramatização do horror e do sofrimento nos autos de fé, quer seja o grito histérico de uma aristocracia entontecida pelo ouro, ela encobre uma pulsão para o extraordinário.*⁵

² Ibidem. p. 7.

³ Ibidem.

⁴ Duvignaud, Jean. *Festas e Civilizações*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983. Apud Perez, Lea Freiras. *Antropologia das Efervescências Coletivas*. In Passos, Mauro. (org) *A Festa na Vida: significado e imagens*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 49.

⁵ Couto, Anabela Galhardo. *A Paixão do Excesso*. VII Congresso Internacional. *A Festa*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, 1992, p. 842.

É o que aparece em inúmeros relatos de festividades realizadas na Europa, na América espanhola e portuguesa nos séculos XVII e XVIII (no Brasil se estendendo por quase todo o período imperial), passível de apreensão nas muitas festas que se realizaram na Cidade de Goiás, conforme delineado na seção anterior. Um esboço de contornos singelos, é oportuno assumir - face à escassez de documentação mais detalhada - mas que revela traços da teatralidade barroca, seja enquanto instrumento de sedução e persuasão, seja pelo impulso ao extraordinário, ao lúdico, à heterogeneidade e hibridações.

Nesse ponto, vale refletir sobre a possibilidade da interação entre festa e espetáculo, conceitos tradicionalmente entendidos como opostos: a festa definindo-se pela participação ativa dos festejantes, enquanto no espetáculo uns poucos atuam e a maioria simplesmente assiste. Em outras palavras, sendo a festa definida como um ato coletivo, para sua emergência não bastaria tão somente a presença do grupo, mas, sobretudo, o envolvimento de todos na ação. Seguindo essa linha de raciocínio, Jean Duvignaud divide as manifestações festivas em dois tipos básicos: *festas de participação* e *festas de representação*. No primeiro caso, estariam incluídas as cerimônias públicas das quais participa a comunidade, perfeitamente integrada e consciente dos símbolos e dos rituais utilizados. Seria o caso das bacanais da Antigüidade, das festas de Candomblé do Brasil e dos Carnavais. Já as *festas de representação*, referem-se àquelas que apresentam “atores” e “espectadores”, como ocorre nas festas-espetáculo barrocas. Para Duvignaud, e outros, nesse tipo de evento os “espectadores” estariam fadados à passividade, o que determinaria situações privadas de seu potencial de insurgência, inversão, destruição. Nesse sentido, a festa-espetáculo seria a negação da própria essência festiva.⁶

Essa divisão, no entanto, é problemática, visto que entre as duas categorias ocorrem vários tipos de deslizamento e imbricações. Na verdade, nos dois casos as fronteiras entre participantes e espectadores são fluídas e intercambiantes. É o que ocorre, por exemplo, no desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro: para os que participam, conforme bem aponta Maria Laura Cavalcante, cantar e dançar fantasiado implica ao mesmo tempo em ser visto e admirado, e, do ponto de vista do espectador, ver e admirar são atividades que se fazem acompanhar do cantar e dançar. Em muitos momentos, o espectador torna-se um “brincante” que não apenas recebe efusivamente a passagem da sua

⁶Amaral, Rita de Cássia. *A Festa como Objeto e como Conceito*. In Amaral, Rita de Cássia. *Festa à Brasileira: sentidos do festejar no país que 'não é sério'*. Tese de Doutorado, USP, 1998. Disponibilizado no endereço eletrônico <http://www.aguaforte.com/antropologia/festabrasileira/festa.html> Acesso em 22/12/2004.

escola, mas que se une afetivamente a ela como um participante especial.⁷ Até mesmo em carnavais considerados como festa de afluência massiva de pessoas, como o de Salvador, uma rigorosa distinção entre *festa de participação* e *festa de representação* não se aplica, uma vez que os “trios elétricos” nada mais são do que palcos ambulantes, onde artistas se apresentam carregando a massa humana atrás de si. Da sua atuação depende o grau de animação dos “brincantes”, e, da euforia dos foliões depende o calor da performance dos músicos - retro-alimentação intrínseca ao domínio das encenações coletivas, onde tanto produção como recepção são dimensões vividas como atividades comunitárias que, necessariamente, se interligam.

Qualquer festa exige, por outro lado, a presença de inúmeros agentes cujas diferentes formas de participação são vitais para sua consumação. Fator que é maximizado na festa barroca. Compartilhando da mesma vontade que originou a ópera como espetáculo total, todo o aparato da festa barroca está voltado para o diálogo com o espectador, criando um tipo de comunicação extra-racional, através do qual uma realidade surreal se torna real, justamente pela relação dialógica que implica. Ademais, *festas de representação* ou festas-espetáculo não são imunes a reações de protesto. Fato já abordado na seção anterior, e que se tornou evidente na *Procissão do Fogaréu* realizada no ano de 2007 na Cidade de Goiás, conforme pude observar. Nessa ocasião, no momento em que a procissão chega à Igreja de São Francisco de Paula para o ritual da prisão de Jesus de Cristo, estando ali autoridades do Estado, a população local as recebeu com vaias e um coro de reivindicações que retardou o início da celebração. A homilia do próprio bispo não escapou às manifestações de desagrado: ao tomar uma conotação político-econômica, sem uma articulação mais explícita com o momento celebrado, gritos surgiram de vários lados, exigindo que o bispo retornasse à temática específica da *Procissão do Fogaréu*, o que rapidamente ele soube fazer, recebendo em troca aplausos da multidão.

Na verdade, a dicotomia entre produtor/espectador reflete a distinção não problematizada entre produção, performance e recepção, colocando como instâncias desarticuladas dimensões que se integram no processo cultural. Distinção que é de fato reflexo da idéia da recepção como totalmente contrária à criação ou à performance, o que, segundo Roger Chartier, conduz à presunção de que obras e práticas existem

⁷ Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. *Os Sentidos do Espetáculo*. Revista de Antropologia. Vol. 45. n. 1. São Paulo, 2002. Disponibilizado em [www.scielo.br/scielo.php?script= sci_arttext&pid=1807-0222n01a0007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=1807-0222n01a0007) Acesso em 16 de março de 2007.

independentemente da sua apropriação por parte dos sujeitos. Os debates atuais convergem, entretanto, para a reavaliação dessa visão, o mesmo ocorrendo quanto a outros pares de oposição tidos com evidentes: o erudito/popular, realidade/ficção, passividade contra invenção etc. No entendimento de Chartier, deve-se pensar a recepção como um tipo de produção, que, evidentemente, não fabrica objetos, mas constitui representações que nunca são idênticas às que o produtor investiu em sua obra ou atuação. Essa nova maneira de abordar a relação criador/consumidor, ator/espectador etc, significa admitir que obras e práticas só adquirem sentido a partir do diálogo entre produtores e receptores. Daí a necessidade de se levar em conta as diferentes formas de apropriação de um texto, de acordo com as posições e disposições dos diferentes tipos de indivíduos e grupos, a partir das quais um texto é lido e interpretado,⁸ o que, pressupõe compreender cena, platéia e bastidores como dimensões que se entrecruzam no ato de elucidação dos discursos.

Em tempo, é oportuno esclarecer: o termo *cena* é aqui utilizado, de maneira ampla, como cenário e palco, ou seja, o invólucro espacial que acompanha, enquadra e efetiva os discursos. Já *encenação*, significando *todas aquelas manifestações que transformam o espaço, o tempo e o corpo dos indivíduos em material simbólico*, aparece com um duplo sentido: *desenho de uma cena* ou *representação*.⁹

2.1. CENÁRIO DA FESTA: a Cidade, o Barroco e a Paixão.

A fase inicial da exploração do ouro se fazia necessariamente acompanhar por uma rancharia de palha condizente com a transitoriedade inicial da empreitada. Mostrando-se fértil o descoberto, vem a decisão do assentamento, o que significa a construção de capelas, toscas a princípio, mas primordiais para o exercício da fé: abrigavam as imagens trazidas pelo minerador, passando, em conseqüência, a se constituir em lugares de agradecimento e invocação da proteção de Cristo, da Virgem ou dos santos. Na verdade, os arraiais se organizaram em torno dessas capelas, ao mesmo tempo em que iam se estendendo pelos caminhos que levavam à área de mineração. Na região montanhosa das Minas Gerais, o clima frio e chuvoso encorajava a ocupação dos locais altos, mais

⁸ Chartier, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Lisboa: Difel, 1990, p. 54-58 e 59.

⁹ Irigoyen, Emilio. *La patria en escena. Estética y verticalismo en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 2000. Fragmentos da Introdução e dos capítulos 1 y 5. Disponibilizado no endereço eletrônico <http://www.sas.upenn.edu/~irigoye2/> Acesso em 15 de junho de 2004,

ensolarados e ventilados. Já nas regiões mais quentes - norte de Minas, Goiás, Mato Grosso - os arraiais se desenvolveram principalmente nos vales junto aos rios. ¹⁰

A elevação do povoado à categoria de Vila era representada pela construção do pelourinho e pela Casa de Câmara e Cadeia, símbolo da sistematização das relações com o Estado, via o controle da terra e a instituição de tributos. Outro aspecto da consolidação urbana foi a substituição da capela por igrejas e o estabelecimento das Irmandades, as quais sedimentaram processos de socialidade que transformariam a materialidade do espaço edificado em espaço vivencial. Por outro lado, a espontaneidade do assentamento tributário da atividade de garimpagem propiciou a configuração de um traçado de ruas sinuoso e um arranjo peculiar de casas. Nesse sentido, Monte-Mór, citando Sylvio de Vasconcellos, associa aos povoamentos de mineração, mais um *espírito medievo* do que propriamente barroco, *nascendo do caminhar contínuo, do caminho que se estende em direção a algum ponto nodal*. ¹¹

No entanto, é justamente a sinuosidade do traçado, a disposição amontoada das moradias, junto à dominância das igrejas como pontos referenciais do tecido urbano, que insere a dimensão barroquista nas cidades mineradoras. Por um lado, a teatralidade sugerida pela colocação em cena - como pontos de visada - dos símbolos de poder: monumentos religiosos e, posteriormente, os cívicos; por outro lado, a pouca racionalidade formal do traçado urbanístico “medievo”, com sua valorização dos percursos irregulares adaptados à topografia acidentada da região, formando um jogo de formas e tamanhos variados que se interpenetram em busca, não de síntese, mas de um equilíbrio dinâmico que possibilita a coexistência das diferenças próprias do ato de viver em coletividade. ¹²

Não que a vontade ordenadora do absolutismo português se tenha mantido distante dos burgos de mineração. Ao contrário: os princípios iluministas do Marquês de Pombal buscaram enquadrar, em projetos racionalizantes, a livre expansão das cidades surgidas do ouro e das pedras preciosas: tornar retas as ruas tortas, assumir o quadrado como formato preferencial das praças, imprimir uma disposição planimétrica às fachadas dos edifícios.

¹⁰ Monte-Mór, Roberto Luís de Melo. *A Fisionomia das Cidades Mineradoras*. Painel *Urbanização e Modernidade em Minas Gerais no Século XIX*. VIII Seminário sobre a Economia Mineira. Diamantina, 1998. Belo Horizonte: CEDEPLAR/FACE/UFMG. Disponibilizado no endereço eletrônico www.cedeplar.ufmg.br/pesquisas/td/TD%20163.pdf

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

Na Cidade de Goiás, com a elevação do arraial a vila, verifica-se uma constante preocupação dos administradores portugueses quanto à ordenação do tecido urbano. Nesse sentido, a tentativa mais consistente relativa à definição do traçado e da conformação da capital se dá em 1782, por iniciativa do governador Luiz da Cunha Menezes. Elaborou-se, então, um plano de expansão para a vila, acompanhado do esboço de um código de posturas, que definia regras para novas construções urbanas, igualmente buscando regularizar o aspecto e cor das fachadas. Deve-se também aos esforços de D. Luiz o levantamento da planta urbana de Vila Boa. Conforme Paulo Bertran, trata-se de um documento de singular importância, interessante tanto para a história de Goiás quanto para a história do planejamento urbano no Brasil. Nas suas palavras, o referido mapa *retrata fielmente, quase com detalhes, a ocupação, o uso do solo efetivo na Vila Boa de Goiás de 1782. Em seguida, planeja a expansão urbana da cidadezinha, com respeito orgânico por fatos consumados (inclusive invasões de terras públicas)*.¹³

Por essa ocasião, já ali se encontravam parte do conjunto de prédios públicos que, somados às pontes centenárias sobre o Rio Vermelho, aos casarões térreos e alguns poucos sobrados, formam o perfil colonial da velha capital: a Casa da Câmara (1786), Quartel (1747), o Chafariz de Cauda (1778), a Igreja Nossa Senhora da Boa Morte (1779), a Igreja de São Francisco de Paula (1761), a Matriz de Santana (1743), o Edifício da Real Fazenda (1773), a Igreja de Santa Bárbara (1780), a Igreja do Rosário (1734), o Palácio Conde dos Arcos (1751). A esses edifícios outros se juntaram em finais do século XVIII (como a Igreja de Nossa Senhora do Carmo e a Igreja de Nossa Senhora da Abadia), alguns desapareceram no século XIX (como a Igreja da Lapa), e vários passaram por transformações.

No decorrer do século XIX e princípios do século XX, outras tentativas de ordenação do espaço urbano foram levadas a cabo via códigos de postura, além do que se produziu uma série de plantas da cidade.¹⁴ No entanto, toda essa vontade ordenadora não conseguiu subjugar o barroquismo da velha cidade mineradora. A Cidade de Goiás respira por suas vias sinuosas, por seus inúmeros becos que insistem em quebrar as linhas retas, levando o andarilho desprevenido a percorrer caminhos interrompidos abruptamente, caminhos que o levam a lugares inesperados, ou que, surpreendentemente, o fazem voltar ao ponto de origem.

¹³ Bertran, Paulo; Faquini, Rui. Op. Cit., p.132. Cf. Coelho, Gustavo Neiva. *Guia dos Bens Imóveis Tombados em Goiás*. Volume I – Vila Boa. Goiânia: Trilhar Urbana, 2001, p. 11-25.

¹⁴ Coelho, Gustavo Neiva. Op. Cit., p. 20.

Na verdade, pensar em conjuntos arquitetônicos e urbanísticos envolve mais do que focar o olhar nos aspectos construtivos. Paredes, tetos, ruas etc, são elementos evidentemente importantes, sobretudo, na medida em que suportam e animam o lugar onde se desenvolvem as atividades humanas. Espaços onde vicejam modos de ser e de fazer, configurando uma relação de reciprocidade entre a cidade e os seus habitantes, de maneira que *o homem seria a imagem da cidade e a cidade, por sua vez, seria a imagem do homem.*¹⁵

Entender esse urbanismo humanizado é, pois, buscar a poética da cidade, tal qual se dá a conhecer nas múltiplas práticas e experiências, ora transcorridas no dia-a-dia citadino, ora expressas via recursos da sensibilidade, como tão bem deixa ver Cora Coralina em seu poema *Minha Cidade*, de onde emergem afetivamente inter-relacionadas a moradora e a morada:

Goiás, minha cidade...
(...)
Eu vivo nas tuas igrejas
e sobrados
e telhados
e paredes.
Eu sou aquele teu velho muro
verde de avencas
onde se debruça
um antigo jasmineiro,
cheiroso
*na ruinha pobre e suja.*¹⁶

Para Affonso Romano de Sant'Anna, as cidades brasileiras parecem trazer no seu DNA um barroquismo que as leva a cultivar o sentido da curva e das tortuosidades. Na sua apreciação, muito embora grande tenha sido o esforço por implantar maior racionalidade a cidades como Belo Horizonte (1897) e Goiânia (1937), através de projetos geometricamente concebidos, logo o planejamento original era subvertido, com as retas de certa maneira sucumbindo às curvas. Até mesmo no caso de Brasília, emblemática no sentido do urbanismo modernista, *de cima dos ministérios, pode-se ver certas trilhas que*

¹⁵ Sansot, Pierre. *Poétique da la ville*. Paris: Meridiens Klincksiek, 1988, p 11-15. Apud Velloso, Mônica Pimenta. *A Cultura das ruas no Rio de Janeiro: mediações, linguagens e espaços*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004, p.13.

¹⁶ Cora Coralina. *Minha Cidade*. In *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*. São Paulo: Global, 1988, p. 47.

*os pedestres abriam no gramado da esplanada rompendo com o geometrismo autoritário da cidade.*¹⁷

Por outro lado, vive-se nas velhas cidades coloniais uma situação onde a casa e a rua se constituem em domínios que se interligam. Portas e janelas se abrem para as vias, além do que, a entrada principal das casas - como ocorre até hoje na Cidade de Goiás - costuma manter-se constantemente aberta. Nas calçadas, cadeiras são colocadas funcionando como uma extensão da sala de visita, igualmente expressando o *ethos barroco* na imbricação das dimensões do público e do privado.

*Se urbanisticamente as casas seguem a natureza, subindo e descendo morros; se as casas se encostam umas nas outras em parede e meia; se dentro das casas a convivência racial e social entre donos e empregados leva a uma contigüidade familiar; se há uma continuidade entre a casa e a rua, esse aglomerado leva não só a uma mestiçagem de costumes, mas produz, pela anulação do perspectivismo renascentista, um aglomerado cultural barroco que está sempre a um passo da carnavalização.*¹⁸

A cidade é, sem dúvida, o espaço das hibridações, mas é nas festas que o espetáculo da mestiçagem de coisas, idéias, sentimentos e pessoas, aparece potencializado. A festa barroca, em especial, tomava posse do espaço urbano. Nesses eventos, os ritos de poder – do Estado e da Igreja - eram constantemente re-significados em associação à trama urbana e arquitetônica da cidade, penetrando as formas de cultura e se constituindo em persistência de um imaginário barroco, mesmo que este se apresente de forma fragmentária, submetido a processos de transformação para atender contextos outros.

Palcos e arenas eram levantados para a realização de peças teatrais, jogos equestres, danças dramáticas etc; ruas e fachadas eram ornamentadas para receber cortejos e procissões. Mas, na verdade, a própria cidade era o palco principal, transformada por uma arte efêmera pensada no sentido da construção de um espaço urbano ideal - unitário e triunfal - que, normalmente, não coincidia com a cidade efetivamente vivida. Trata-se, contudo, de uma encenação que trazendo luz, brilho e movimento ao espaço urbano, tornava a cidade cenário do maravilhoso barroco.¹⁹

¹⁷ Sant'Anna, Affonso Romano. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro, 2000. p. 248.

¹⁸ *Ibidem*. p. 251.

¹⁹ Maraval, José Antônio. *La cultura del Barroco*. Madrid: Ariel, 1990, p. 168/267. Apud Tedim, José Manuel. *A festa e a cidade no Portugal barroco*. In *Barroco*. Actas do II Congresso Internacional. Porto – Vila Real – Aveiro – Arouca. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio; Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, p. 318.

A festa barroca transcorria também nos interiores dos edifícios. Espaços aparentemente opostos, mas que de fato se entrecruzavam via a comunicação permitida pelos efeitos conjugados de fogos de artifício, música, sinos etc - elementos que extrapolam limites espaciais; via os relatos que objetivavam dar a conhecer o esplendor dos cenários interiores; e, essencialmente, através do *pathos* inerente a cada festividade, o qual, como uma corrente elétrica, perpassava a comunidade.²⁰

Deve-se em muito à arte efêmera a construção do maravilhoso barroco. Conforme Iara Lis C. Souza, o termo efêmero abrange uma enorme variedade de materiais que podem ser conjugados e re-combinados de diferentes maneiras, sem seguir necessariamente uma regra prescrita, desde que atendam ao programa retórico da festa. Envolve, por conseguinte, desenhos, riscados, trabalhos, ornamentos, decorações, luzes, cores, cheiros, sons, cristais, espelhos, ramos e galhos de árvores, flores, ervas etc., aos quais se podem combinar danças, música, combates, máscaras, bailes, paradas, desfiles, procissões, banquetes, fogos de artifício. Excesso que visa o fausto e o extraordinário. Nesse sentido, como bem aponta Iara Souza, a arte efêmera deve ser farta em ornamentos, explorar efeitos ilusionísticos por meio da transfiguração de materiais comuns em elementos nobres, conjugando estuque e ouro, prata e flores, cera e pintura a óleo, misturando materiais e suportes. Por outro lado, o efêmero monta um cenário justaposto às construções sólidas - o casario, prédios públicos, templos, altares das igrejas, tetos etc. -, *interagindo e recortando com (a) arquitetura a ponto de transformá-la em parte do cenário.*²¹

Cabe aqui ressaltar, que a decoração não se constitui em elemento dispensável. Ao contrário, *não pode ser abolida ou negada sob pena de perder, corroer e implodir o próprio ser.* É justamente através desses recursos que se modelava o programa retórico da festa, visando mobilizar o fiel, o súdito, o súdito-cidadão, através da exacerbação das sensações e emoções. Trata-se, em outras palavras, de necessária teatralização que, ao seduzir mentes e corações, concretizava e validava o pacto de sujeição no Antigo Regime ou o pacto social nas monarquias constitucionais, como se deu no Brasil Império.²² Por outro lado, a arte efêmera se constitui em importante elemento formador, e ao mesmo tempo deflagrador, da memória individual e coletiva:

²⁰ Tedim, José Manuel. Op. Cit., p. 320/321.

²¹ Souza, Iara Lis Carvalho. *Liturgia Real: entre a permanência e o efêmero.* In Jancsó, Istvan; Kantor, Íris. (orgs.) *Festa. Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa.* Volume II. São Paulo: Hucitec/Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp/Imprensa Oficial, 2001, p. 554/555 e 557.

²² *Ibidem.* p. 557.

*Despertada por algum elemento empírico, material, um índice do presente, a memória remetia ao passado, ao visto ali, naquele lugar, fosse arco, iluminaria, transparência, que ativava a fala daquele que lembra e passa a recontar o que viu e sentiu. A imagem detona a memória, a instila, e condensa as imagens que portam esta carga afetiva. (...) O tempo rememorado vinha carregado de espacialidades, suportes materiais, representações, porque naquele lugar tinha-se visto esta ou aquela armação, este ou aquele carro, um belo arco do triunfo. O efêmero aí voltava para a esfera das vivências, sem necessariamente ordenar-se pela escrita de uma relação.*²³

Dentre as festas barrocas realizadas em Portugal e introduzidas no Brasil destaca-se a Semana Santa. O culto à Paixão de Cristo e à Virgem Dolorosa tem sua origem na Idade Média, tendo sido recuperado pela Contra-Reforma. O uso de recursos dramáticos, impregnados de um tipo particular de arte efêmera - *bênçãos místicas, incensos, luzes, ornamentos e outras muitas coisas deste gênero* - foi validado pelo Concílio Trento, *com o fim (...) de excitar os ânimos dos fiéis por estes sinais visíveis da religião (...), frente às dificuldades que os homens teriam de se elevar à meditação das coisas sem auxílios ou meios extrínsecos.*²⁴ Orientação que também aparece em vários Cerimoniais destinados à regulamentação dos ritos. Antônio de São Luís, por exemplo, na sua obra *Mestre de Cerimônias* (1789), recomenda o uso de imagens ao invés do *Santíssimo* na *Procissão do Enterro*, visando manter a ordem dramática dos eventos, acolhendo-se, igualmente, a proposição tridentina de que o povo fosse instruído na fé por meio das *histórias da nossa redenção, expressadas em pinturas e outras cópias.*²⁵

Seguindo essa mesma orientação, o teatro jesuítico fez deliberado uso de efeitos cênicos e das artes que falavam simultaneamente à mente, aos olhos e ouvidos. O relato do jesuíta Cristóvão de Gouveia, em 1584, informando sobre sua missão no Brasil, além de mencionar procissões e celebrações de caráter performático, cita a prática de auto-flagelação, bem como revela artifícios do efêmero:

(...) teve as Endoenças (em 29 de março) na aldeia do Espírito Santo (...). Tiveram Mandado em português pór haver brancos que

²³ Souza, Iara Lis Carvalho. Op. Cit., p. 565.

²⁴ Cf. Documentos del Concilio de Trento. *O Sacrificio Eucarístico*. Sessão XXII. Cap. V. *Das cerimônias e ritos da Missa*. Disponibilizado em www.multimedios.org/docs/d000436/ Acesso em 10/08/2003.

²⁵ Cf. Concilio de Trento. Biblioteca Electrónica Cristiana. *Imágenes sagradas y reliquias de los Santos. Enseñanza del Concilio de Trento sobre el uso y veneración de las imágenes*. Disponibilizado no endereço eletrônico <http://apologerica.org/> Acesso em 10/08/2003 Cf. São Luís, Antônio de. *Mestre de Cerimônias, que ensina o Rito Romano, e Seráfico aos religiosos da Reformada, e Real Província da Conceição no Reyno de Portugal, exposto em duas unicas classes para utilidade também dos mais ecclesiasticos, que praticão os mesmos ritos*. Lisboa: Simão Thaddeo Ferreira, 1789, Lição LXX, p. 306.

*ali se acharam, e Paixão na língua, que causou muita devoção e lágrimas nos índios. A Procissão (do Enterro) foi devotíssima, com muitos fachos e fogos, disciplinando-se a maior parte dos índios, que dão em si cruelmente, e tem isto não somente por virtude, mas também por valentia, tirarem sangue de si e serem ‘abaté’ scilicet valentes.*²⁶

Por este e outros relatos, percebe-se que as celebrações do Mistério Pascal criavam um *pathos*, simultaneamente exuberante e lúgubre, de uma intensidade que assumia contornos dionisíacos. Isso conseguido através de uma composição cênica rica em efeitos expressivos: o jogo de claro/escuro produzido pela luz de velas e tochas serpenteando pelas ruas tortuosas; o diálogo dos sinos, o som dos passos, da matraca, dos bastões a percutirem o calçamento etc. Uma composição onde as imagens de vestir (imagens de roca), com seus cabelos humanos, olhos de vidros e membros articulados permitiam expressões e gestos teatrais, exortando a participação no drama; onde penitentes, flagelantes e encapuzados, em seu fervor devocional, exacerbavam o tom patético dos desfiles noturnos; onde música instrumental e música vocal, aliada à representação cênica, conferiam a essas manifestações uma estética dramática que as tornava uma espécie de tragédia lírica ambulante.

Buscava-se com a superposição e sucessão de elementos expressivos a sensibilização frente às dramatizações da Via Sacra. Criava-se uma envolvimento emocional para emoldurar cenas de um sofrimento tanto retórico quanto vivencial levando-se em conta os atos de penitência e auto-flagelamento. Pode-se igualmente reconhecer como inerente à teatralidade da Semana Santa uma efervescência que naturalmente emerge do aglomerado de gente, de rituais satíricos como a queima do Judas, ou das manifestações de júbilo que acompanhavam o Sábado de Aleluia, evidenciando as contradições próprias ao pulsar barroco.

A Cidade de Goiás não se furtou ao uso dos recursos da arte efêmera nas várias festas solenes que ali se fizeram nos séculos XVIII e XIX, evidenciando a preocupação em criar cenários para o teatro da religião e do poder. Prática que aparece, dentre outros vestígios, na relação de obras realizadas por Bento José de Souza – pintor cenógrafo como muitos artistas de sua época.²⁷ Notadamente por ocasião da Semana Santa, a cidade vestia-se de pompa para celebrar o “milagre” morte/vida condensado no drama cristológico.

²⁶ Cardim, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Coleção Reconquista do Brasil. Nova Série, vol. 13. Belo Horizonte - São Paulo: Itatiaia-Edusp, 1980, p.159.

²⁷ Ver página 131 deste trabalho.

Vários memorialistas apontam 1745 como o ano em que se teria iniciado, na antiga Vila Boa, as celebrações do Mistério Pascal. Conclusão possivelmente advinda da primeira notícia que se tem dessas festividades:

Em 1743, a Igreja Matriz de Sant'Ana por ameaçar cair, foi demolida e depois levantada sob orientação do padre Dr. João Perestrello de Vasconcelos Espinola, tendo funcionado para a Semana Santa de 1745.²⁸

No entanto, não é plausível que, somente em 1745, Vila Boa assistisse à sua primeira celebração da Semana Santa - justo a “festa das festas” do catolicismo. Na verdade, no ano em questão, o padre Perestrello teria criado a Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos, introduzindo junto com ela um aparato mais espetacular e pomposo para essas festividades, em especial, aquelas alusivas ao Senhor dos Passos. Fortalece essa hipótese o fato de que em 1749 a imagem do Senhor dos Passos já se encontrava na Cidade e Goiás, registro localizado em uma petição relativa a um conflito de Jurisdição ocorrido entre o Provedor da Irmandade e também Ouvidor da Capitania - o Sr. Manoel Antunes da Fonseca - e o Vigário da Vara e Matriz, padre Perestrello. Episódio que acabou por levar à prisão do Vigário dentro da Matriz de Sant'Anna:

No seu tempo (do 3º Bispo da Capitania D. Fr. Antonio do Desterro) foi a célebre prisão do vigário Perestrello pelo ouvidor Manuel Antunes da Fonseca.

*Desconfianças particulares deram motivo; cresceu a intriga com a denegação da licença para a **exposição do Santíssimo no lado da imagem do Senhor dos Passos** (grifo meu), sendo o ouvidor provedor da irmandade; convocou-se a camara, escreveu e teve resposta do vigário, e encadeando-se umas e outras desordens, foi o vigário preso em uma corrente dentro da matriz, e enviado para o Rio como louco, no meio de oficiais de justiça, de que o livraram os Bunfantes, moradores em Mato-Grosso, que investindo mascarados à quadrilha, o libertaram e foram levar até Paracatú por caminhos occultos.²⁹*

O viajante austríaco J. H. Pohl, por sua vez, relata que algum tempo depois de instituídas as festividades relativas ao Senhor dos Passos - *festas exclusivas dos brancos* - *os mulatos fizeram outra semelhante, celebrada oito dias mais tarde*, a que deram o nome

²⁸ Folheto explicativo: *Semana Santa na Cidade de Goiás: Goiás Cidade Tradição*. Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT), 1995. Folheto explicativo: *250 Anos. Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos. Cidade de Goiás. Histórico*. Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT), 1995.

²⁹ Souza, Luiz Antônio da Silva e (padre). *Memória sobre o descobrimento, governo, população e cousas mais notáveis da Capitania de Goyaz. 1812*. Revista Trimensal de História e Geografia. Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro n. 16, 1949, p. 436.

de *procissão dos pardos, das Dores de Nossa Senhora*.³⁰ Potencializa-se, pois, o ímpeto barroco relativo ao excesso e ao espetáculo. Por um lado, verifica-se a expansão do tempo festivo para 15 dias; por outro lado, acentua-se o confronto simbólico entre as irmandades, as quais cada vez mais se esforçavam, no âmbito da coreografia processional, para suplantar em fausto umas as outras.

Como é de se esperar, os recursos da arte efêmera utilizados na Semana Santa se pautavam por uma retórica ligada à gravidade das pompas fúnebres. Alguns chegavam a evocar o macabro, como é o caso do *Ofício das Trevas* e, talvez por isso, a Igreja pós-conciliar tenha excluído essa cerimônia da liturgia oficial da Semana Santa. Nas últimas décadas do século XIX, o *Ofício das Trevas* era realizado na Igreja da Boa Morte, funcionando então como Matriz da Cidade de Goiás. A peça principal do cenário era um candelabro triangular preto, disposto ao lado direito do corpo da igreja junto ao altar de Nossa Senhora das Dores. Nesse castiçal, conta Lindolpho dos Passos em suas memórias, colocava-se quinze velas: uma branca no vértice, e as outras - todas elas pretas - dispostas em sete para cada lado, presas a pequenos castiçais às bordas do candelabro. A vela branca representava Cristo e as quatorze velas negras figuravam onze apóstolos e as três Marias. Uma grande cortina preta vedava todo o frontispício do altar-mor. Os altares laterais do corpo da Igreja estavam também ocultos por cortinas roxas. A pouca iluminação do templo emprestava ao ambiente um aspecto fúnebre.³¹ O efeito criado pelo cenário, pela gradativa extinção das luzes e pelo próprio ritual devia ser impressionante.

*(...) A cerimônia teve início com todas as velas do triângulo acesas. Os cânticos dos salmos foram revezados pelas turmas do seminário, dispostas em duas alas ao longo de toda a igreja, e coro. Ao fim de cada salmo, o mestre-de-cerimônias, no caso um civil trajado de preto com opa vermelha, empunhando uma haste de madeira encimada por uma mão artificial de cor preta apagou as duas primeiras velas a partir da base do triângulo. A cena foi se repetindo até as duas últimas velas negras, o apagar dessas velas lembra o silêncio das três Marias e a fuga dos onze apóstolos. Depois, do cântico do último salmo, o mestre-de-cerimônias retirou a vela branca, levando-a acesa para o interior da sacristia, momento que foram apagadas as luzes da igreja e ouvidos barulhos imitando tropel do povo. Seguidamente foi cantado a salmo Misere Mei Deus, terminando esse ofício às vinte e uma horas.*³²

³⁰ Pohl, Johann Emanuel . Op. Cit., p. 144.

³¹ Passos, Lindolpho E. dos. *Goiás de Ontem*. Cidade de Goiás: sem editora e data de publicação, p. 27. Acervo bibliográfico da Fundação Frei Dorvi da Cidade de Goiás.

³² *Ibidem*. Relato referente à Semana Santa de 1913, mas que pode aplicar-se, de maneira geral, ao século XIX, excetuando-se uma ou outra música acrescentada ou retirada, vez que praticamente reproduz a

Era a morte anunciada, uma construção simbólica que condensava os eventos dramatizados durante as duas semanas anteriores - na *Procissão do Depósito*, *Procissão dos Passos* (ou do *Encontro*), *Procissão de Nossa Senhora das Dores* - e, abertamente teatralizados na *Procissão do Enterro* já na Sexta-feira Santa. Em evidência a retórica da *pascha-passio* com sua ênfase na tipologia do *cordeiro pascal imolado*, visão que privilegia a humanidade do Cristo. Central nessa concepção a relação indissociável entre morte e vida, e que no *Ofício das Trevas* se faz representar pela vela branca que permanece acesa. De outra maneira, essa concepção é retomada na Quinta-feira Santa, onde a liturgia, focando justamente o milagre da Eucaristia, não celebra diretamente nem a morte nem a ressurreição de Jesus Cristo. Trata-se, ao contrário do *Ofício das Trevas*, de uma ocasião solene e de alegria contida, onde a Igreja rompe a austeridade quaresmal. Nesse sentido, para compor o cenário vilaboense das celebrações da Quinta-feira Santa, trazia-se de volta aos altares a rica prataria das igrejas, arranjada *em meio a artísticas decorações dos altares*.³³ Pohl, ao descrever as celebrações desse dia (ocorrida no ano de 1819), dá uma idéia bastante precisa do uso da arte efêmera, muito embora sem deixar de expressar a estranheza e o preconceito de quem, possivelmente, estava habituado a um cristianismo diferente das práticas ligadas ao Catolicismo devocional no Brasil:

*O altar-mor, onde estava exposto o Santíssimo, cercado de muitas luzes, forma um grande palco, ornado com um quadro da Santa Ceia. De ambos os lados se elevam dois aparadores em forma de pirâmide, sobre os quais se acham expostas baixelas de prata, o que dá um aspecto faustoso, porém muito excêntrico, pois não se pode compreender facilmente o porquê de ostentar na Casa de Deus utensílios mundanos como terrinas, açucareiros e outros. Seis soldados romanos montam guarda a essas preciosidades.*³⁴

Pode-se igualmente perceber o uso do efêmero na composição do andor que conduz o Cristo com a cruz na *Procissão do Depósito* e na *Procissão dos Passos* de 1884, conforme descrição de Frei Germano Llech em *A Ordem Dominicana em Goiás*:

cerimônia estabelecida no rito tridentino. Referência ao Ofício das Trevas também consta do *Memorial de Lembranças de Anna Joaquina da Silva Marques*. Cidade de Goiás (1881-1899). Volumes I, II, III. Instituto de Estudos e Pesquisas Históricas do Brasil Central – IPEHBC.

³³ Souza Filho, Eduardo Henrique de. *Nos Tempos de Goyaz. Crônicas e Poemas*. Goiânia: Unigraf, 1981, p. 19/20..

³⁴ Pohl, Johan Emanuel. *Viagem no Interior do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976, p.143.

*No domingo da Paixão, era, em Goiás, uma festa a Procissão de Jesus, organizada pela Irmandade dos Passos, levando-se a Cruz. Trazida na véspera, a imagem era colocada sobre um grande andor, coberto de rica tapeçaria de seda violeta. Antes da procissão, descobria-se Nosso Senhor e enfeitava-se o andor com quatro ramalhetes de flores artificiais.*³⁵

Já na *Missa de Aleluia* presenciava-se uma polifonia de sensações suscitadas por elementos expressivos de toda ordem: em gesto teatral por excelência, deixava-se cair o pano preto que encobria o altar-mor da Igreja da Boa Morte, apresentando-o *resplandecente de luzes, atapetado de flores, perfumado de incenso, ao som das campainhas e o repicar dos sinos, do espocar dos foguetes (...)*; para completar, podia-se sentir *o aroma discreto das essências parisienses vaporizadas no corpo da Igreja.*³⁶

Dentre os elementos que contribuía para compor o cenário da Paixão estão as vestimentas. Elemento pouco estudado na composição do efêmero festivo, mas de grande importância para a pompa e a caracterização dos eventos. Nesse particular, há que distinguir três categorias: os figurinos sociais, os figurinos rituais e os figurinos alegóricos. No primeiro caso, situam-se as vestimentas usadas pelas pessoas para assistir às celebrações religiosas. Aqui, o esmero no vestir se constituía em sinal de distinção na hierarquia. Pohl, nesse sentido, deixou o seguinte depoimento:

*Queixam-se aqui, de todos os lados, da pobreza, mas ao observador é custoso crer que ela fosse menor no auge da produção de ouro. De certo, então, não era maior o luxo dos vestuários. Pode-se melhor constatar tal coisa aos domingos e dias santificados, quando todos exibem o que de mais poderoso têm. Nesses dias vêem-se freios de cavalo e estribos de prata, sendo o animal coberto com uma manta de pele de onça. Os brancos aparecem normalmente com uniforme, distinção a que quase todos têm direito por ocuparem postos na Guarda Nacional.*³⁷

Prosseguindo nessa mesma direção, Pohl ao se referir à *Missa e Procissão da Ressurreição*, conta que o Governador comparecia em traje de gala com brilhantes condecorações. Também *os demais condecorados apresentavam-se com grande pompa, e, as mulheres, que só apareciam na igreja, o faziam, curiosamente, com vestidos de seda*

³⁵ Llech, Germano (Frei). *A Ordem Dominicana no Brasil*. Tradução do original em francês *L'Ordre Dominicain à Goyaz* por Genesco Ferreira Bretas. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás*. Ano 4, n. 5, 1976. Goiânia, p. 203-204.

³⁶ Souza Filho, Eduardo Henrique de. Op. Cit., p. 19/20.

³⁷ Pohl, Johann Emanuel. Op. Cit., 144/145.

cor-de-rosa e véus brancos. ³⁸ Na verdade, à medida que o século avançava, as cerimônias da Semana Santa se constituíam, cada vez mais, em verdadeiro desfile de moda, onde os uniformes da Guarda Nacional cediam lugar a elegantes fraques e os singelos vestidos cor-de-rosa eram substituídos por suntuosas rendas importadas. É o que se pode observar em um anúncio publicado no jornal *Estado de Goyaz*:

**À CASA DO CONFUCIO
21- RUA MORETTI FOGGIA-21
Para as festas da Semana Santa acaba de chegar:**

Botinas de bezerro, grande sortimento para homens. Meias botas modernas pretas enfeitadas para senhoras. Sapatos, ultimo gosto para senhoras. Sandalias e sapatos oriental e charlot. Rendas pretas com vidrilhos e simples. Renda larga preta adamascada para véos. Botões pretos com vidrilhos e de sitim preto. Belbutina preta liza e bordada. Sitim maçau preto. Fraks de panno e diagonal preto. Collete de dito(?). Meias brancas e de cores abertas para senhoras. Cintos de couro envernizado preto e de cores com fivellas á 2\$000. Essencias finas, banhas, cósmeticos, pós de arroz. Sobretudo de cassimira de cores e pretos para homens. Camizas brancas, de peito de fustão de cores e de oxford sortidos. Belbutinas de cores. Leques de cores. Vinhos reconstituíntes de Silva Araujo e de Chassaing. Fixas de ferro para portas e janellas. Brins branco, e de cores prussianos. Rendas largas de Cluny de cores para sobressaias. Cortes de cassa da Índia de cores variadas. ³⁹

Cabe também mencionar o esmero e gala das vestimentas utilizadas na escaramuça realizada no Domingo de Páscoa e repetida nos dias seguintes – o *Batalhão de Carlos Magno*. ⁴⁰

Fora da cidade, ao ar livre, representava-se uma comédia de Carlos Magno, na qual as personagens femininas são representadas por homens. O traje é efetivamente custoso, em geral veludo, guarnecido de ouro puro. As joias, tomadas de empréstimo e cedidas de boa vontade, cintilam à luz do sol. Com peculiar facilidade, porém com má acentuação, são proferidos os longos discursos, às vezes de várias páginas. ⁴¹

³⁸ Ibidem. p. 143.

³⁹ *Estado de Goyaz*. Anno I, 13 de abril de 1892.

⁴⁰ O *Batalhão de Carlos Magno* é um tipo de encenação que alude às lutas épicas entre cristãos (no caso os francos) e mouros. De acordo com o memorialista José Sisenando Jayme, o *Batalhão de Carlos Magno* incluía doze cristãos e doze mouros, numa justa de pares realizada a pé, armados de espadas e lanças, fazendo evoluções, avançando ou recuando, em linha de combate. Interessante notar que no século XIX, até onde foram as minhas pesquisas, essa encenação acontecia de maneira esporádica na Festa do Divino e não na Semana Santa. Cf. Jaime, José Sisenando. *Pirenópolis. (Humorismo e Folclore)*. Goiânia, 1983, p. 283.

⁴¹ Pohl, Johann Emmanuel. Op. Cit., p., 143.

No que diz respeito aos figurinos rituais destaca-se a paramentaria litúrgica, no caso do vestuário, as casulas, dalmáticas e capas de asperges ricamente bordadas a ouro. Vários memorialistas e notas em jornais mencionam o luxo dessa indumentária, o que pode ser conferido no acervo exposto no Museu da Boa Morte. Ao comentar sobre as cerimônias assistidas na Sexta-feira Santa na Cidade de Goiás, é interessante apontar a crítica que o austríaco J. E. Pohl faz cor dos paramentos usados naquela ocasião: *Curioso é que nesse dia, por falta de paramentos de luto, os padres apareçam com a solene casula vermelha, sendo essa falta tanto menos desculpável quando em todas as igrejas há excesso de alfaias de prata.*⁴² Uma crítica que poderia até ser procedente, desde que não se esquecesse a postura européia etnocêntrica do viajante ilustrado. O preto foi sem dúvida usado em celebrações de caráter fúnebre, mas, no dia em questão, o vermelho não era inadequado, vez que é a cor símbolo da Sexta-feira Santa, significando o sangue de Cristo derramado por seu povo, vindo mesmo a substituir definitivamente o luto nos rituais desse dia.

Ainda enfocando os figurinos que compunham o ritual da Paixão, segue as opas das irmandades, sobretudo a cor roxa dos Irmãos dos Passos e a vermelha dos Irmãos do Santíssimo Sacramento, as quais, na coreografia processional, se somavam os trajes rústicos dos penitentes. Esses descritos por Castelnau (1944) como *trajes extravagantes*,⁴³ a que Pohl se refere da seguinte maneira: *traziam (os penitentes) a parte inferior do tronco envolta num vestido de mulher, o rosto escondido por um pano, o peito nu.* A esse conjunto há que se acrescentar a figura do farricoco, descrito também por Pohl como *um homem embuçado de preto.*⁴⁴

Quanto aos figurinos alegóricos presentes nas procissões, estes englobavam anjos, a guarda romana, a Verônica, as Heús etc. Na Missa do Lava-Pés, por outro lado, crianças representando os apóstolos apareciam vestidas à moda usada pelos judeus.

Às nove horas da noite saía a Procissão do Enterro ou do Senhor Morto. Era a mais concorrida de todas: anjos, associações religiosas com seus distintivos, irmãos dos Passos, povo, quase toda

⁴² Ibidem.

⁴³ Castelnau, Francis. *Expedição às Regiões Centrais da América do Sul*. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000, p. 141/142.

⁴⁴ Pohl, Johann Emanuel. Op. Cit., p. 144. O *homem embuçado de preto*, conforme mencionado por Pohl, é um *farricoco*. Mas não o farricoco que hoje nos é dado a conhecer na Semana Santa vilaboense. Este se assemelha aos nazarenos hispânicos de determinadas confrarias de penitência, que se vestem com uma longa túnica, por vezes de duas cores, cingida por escapulário e complementada por capuz que leva um suporte interior para manter a rigidez do formato cônico. O personagem da descrição de Pohl, por outro lado, parece mais afeito às figuras que acompanham as procissões de penitência com túnicas negras em tecido grosso e o rosto coberto por pano à maneira dos carrascos, chamados na Espanha de *nazarenos de cruz* - um dos três tipos de nazarenos que aparecem nas procissões espanholas. Já na Semana Santa de Braga esse *nazareno de cruz* é denominado como farricoco.

a cidade de Goiás, percorriam em completo silêncio as ruas do trajeto escolhido. (...) À sua frente (do esquife), vestida de rigoroso luto, rosto velado por negro véu, a Verônica ladeada de S. João, conduzia o Sudário com a efigie de Jesus. Um menino carregava o tamborete em que a Verônica subia para, de espaço em espaço, cantar o 'Ó vos omnes' apresentando ao povo o sudário, que desfraldava lentamente durante o canto. (...) Atrás do esquife, também de luto fechado e véu negro, vinham as 'Três Marias' que, de vez em quando, cantavam seu lamento pela morte de Jesus. ⁴⁵

Outro aspecto de capital importância, simbólica e plástica, para a constituição do cenário da Paixão é o percurso das procissões. Enquanto missas e ofícios se passam no interior das igrejas, as procissões ocupam os espaços abertos das ruas e praças, se caracterizando pelo deslocamento de pessoas e de imagens conduzidas de um templo para outro. Como diz Carlos Brandão, implícito à “festa” está a noção de “ir à festa”, o que pode significar uma viagem literalmente falando, ou um conjunto de situações rituais que se sucedem ou se superpõem, sempre se definindo pelo sentido de viajar: *ir de um lugar comum a um lugar sagrado; fazer em um lugar sagrado ou provisoriamente consagrado um ou vários ritos de celebração; fazer circular o sagrado pelo espaço comum da vida cotidiana.* ⁴⁶ Por outro lado, na metáfora da viagem reverberam ecos da índole peregrina do “povo de Deus”, o qual saiu de Ur para a Terra Prometida, saiu da Judéia para a Europa, e da Europa foi para a América etc. Para Leandro Karnal, a caminhada na procissão representa a caminhada dos homens sobre a terra. Foi andando que se disseminou o catecismo e foi andando que Jesus carregou a cruz rumo ao Gólgota - caminhada que se transformou em prática piedosa, ou seja, a *Via Sacra*. ⁴⁷ Assim, é que na Semana Santa,

(...) o Cristo da Paixão viaja seu suplício pelas ruas, e o momento mais intenso da Semana Santa antiga (o que mais se preserva em antigas cidades) não é outro senão o da Procissão do Encontro, quando o Filho supliciado descobre a Mãe em lágrimas, no instante em que os dois grupos processionais se fundem em um. Depois de morto a ele se visita dentro da igreja, e tais momentos são (...) afetivamente muito mais fortes do que os da vitória litúrgica sobre a morte, pouco representada nos cultos populares. ⁴⁸

⁴⁵ Monteiro, Ofélia Sócrates do Nascimento. Ofélia Sócrates do Nascimento. *Reminiscências. (Goiás de Antanho). 1907-1911*. Goiânia: Oriente, 1974, p. 40.

⁴⁶ Brandão, Carlos Rodrigues. *A Cultura na Rua*. Campinas: Papirus, 1989, p. 41.

⁴⁷ Karnal, Leandro. *Teatro da Fé. Representação religiosa no Brasil e no México do século XVI*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 147.

⁴⁸ Brandão, Carlos Rodrigues. *Op. Cit.* p., 31.

As procissões compreendem um “ponto de partida” (a “casa do santo” como dizem os vilaboenses) e um “ponto de chegada”, no qual a imagem fica temporariamente exposta para visitação dos fiéis. Obedecem, por outro lado, a um roteiro previamente estabelecido e consagrado pelo uso ano após ano. Em procissões como a dos *Passos* (ou do *Encontro*) e de *Nossa Senhora das Dores*, entre o “ponto de partida” e o “ponto de chegada” situam-se pontos intermediários - os “Passos”: as pequenas capelas mencionadas na Parte I onde o andor que traz a imagem do Cristo carregando a cruz e/ou o andor da Virgem Dolorosa, se detém para o canto de um moteto alusivo à *Via Crucis*.⁴⁹

No relato de Pohl a respeito da *Procissão dos Passos* e da *Procissão do Enterro*, tochas e velas são mencionadas. Cruzando a descrição deste viajante (1819) com o texto de Francis Castelnau (1844), com as reminiscências de Ofélia Sócrates (1907), bem como usando observações atuais (vez que ainda subsiste a base arquitetônica da cidade e parte da configuração processional), pode-se tentar uma reconstrução cenográfica: luzes de velas ou tochas traçando desenhos sinuosos, acompanhando o ondular dos passos que sobem e descem pelas ruas enladeiradas; a luminosidade difusa penetrando pelas aberturas de janelas e portas, das quais também emanam pontos de luz; a sombra ampliada de imagens e pessoas movendo-se pelas paredes do casario colonial, configurando um duplo fantasmagórico da procissão; o efeito dramático intensificado quando os cortejos deságuam na Praça da Matriz, frente ao portal barroco da Igreja da Boa Morte, formando um aglomerado de luzes cercado as imagens sagradas.

Uma cenografia que evidencia o estreitamento de laços entre a arquitetura e as práticas do lugar. Parafraseando Josemary Ferrare - em seu estudo sobre a Semana Santa de Marechal Deodoro (Alagoas) - é a cidade emprestando a persuasão da plástica colonial que emana das suas fachadas e da sinuosidade de suas ruas para compor uma *obra aberta a*

⁴⁹ Na Cidade de Goiás restam ainda duas dessas capelas. Na atualidade, os outros cinco Passos são arranjados em casas de particulares. Na cidade de Parati, também localizei esses pequenos altares embutidos nos prédios, fechados por portas que se abrem para a rua somente durante a Semana Santa. Essa mesma composição é observada em Braga: *Nas imponentes Festas da Semana Santa, além das cerimônias que decorrem na Catedral românica, salienta-se as grandiosas procissões do “Senhor Ecce Homo”, na noite de Quinta-feira Santa e a do “Enterro do Senhor”, na Sexta-feira Santa, num percurso que acompanha as muralhas da velha cidade romana ao longo dos passos, autênticos altares de rua.* Já em Sevilha e em várias localidades da América hispânica, o termo *Passos* vem carregado de um sentido ligado ao esplendor barroco, referindo-se a uma espécie de palco ambulante. É o caso do *Passo de Los Caballos* - um dos cenários mais extraordinários da festividade sevilhana. Pesando mais de três toneladas, *Los Caballos*, conduzido por 54 carregadores (os *costaleros*), traz um impressionante grupo escultural: quatro anjos com atributos passionais, dois cavalos majestosos encimados por soldados romanos que vestem elmos dourados, os ladrões manietados que serão crucificados com Cristo, os quatro carrascos e, no centro, o Cristo de Pedro Roldán, já cravado na cruz e com os olhos voltados para o céu. Cf. *Portugal. Festas Religiosas*. Lisboa: ICEP (c.1990), p.4. Cf. *Cidades Históricas*. Acesso em 14 de outubro de 2003, disponibilizado no endereço eletrônico www.cidadeshistoricas.art/biblio.htm

diferentes visadas, a diferentes apelos sensoriais e emocionais.⁵⁰ Trata-se, por outro lado, da coreografia processional potencializando o barroquismo urbanístico das cidades surgidas da mineração.

Talvez seja na *Procissão do Fogaréu* que o diálogo entre arquitetura, traçado urbanístico e prática processional, apareça de forma mais dramática: na cidade às escuras o fogo das tochas evidenciando a sinuosidade das ruas, tornando bruxuleante a fachada da Igreja da Boa Morte e a do Rosário, desenhando com luz as escadarias da Igreja de São Francisco de Paula etc. Mas, o caso da *Procissão do Fogaréu* vilaboense é intrigante. Segundo reza a tradição, essa manifestação teria surgido no século XVIII. Não obstante, enquanto encenação da perseguição e captura de Jesus Cristo, cujos atores principais são quarenta *farricocos* - formato atual da manifestação na Cidade de Goiás - não há vestígios de sua ocorrência no século XVIII e XIX. Até o momento, foram localizados dois recibos de pagamento a um farricoco,⁵¹ o que indica a presença desse personagem em alguma celebração, mas não a existência de uma procissão de farricocos tal qual conhecemos. Na verdade, o relato do austríaco Pohl menciona essa figura como *um homem embuçado de preto*, e outras que de certa forma a ela se assemelham visualmente - os *disciplinantes encapuzados* - apenas na *Procissão dos Passos*. Por outro lado, o relato em questão não fala de tochas nesse cortejo, mas sim de velas carregadas por padres; as tochas aparecem apenas na *Procissão do Enterro*.

Em Portugal, os encapuzados saem às ruas principalmente na *Procissão de Endoenças*, igualmente chamada de *Senhor Ecce Homo* ou *Fogaréus da Misericórdia*. Em Salvador, no século XIX, a *Procissão de Endoenças* também surge como sinônimo da *Procissão do Fogaréu*. Nas palavras de Maria Helena Flexor: *O desfile noturno de flagelantes encapuzados, descalços se auto-flagelando, típicos da procissão de Endoenças ou dos Fogaréus da Misericórdia, oferecia um espetáculo incomparável, adicionando mais uma dimensão ao apelo emocional, ditado pela própria natureza do ritual.*⁵²

⁵⁰ Ferrare, Josemary Omena Passos. *Fé e Festa em percursos urbanos na Alagoas barroca. Marechal Deodoro – Brasil*. In *Barroco. Actas do II Congresso Internacional*. Porto – Vila Real – Aveiro – Arouca. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2001, p. 361.

⁵¹ Elder Camargo dos Passos localizou nos documentos da Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos um recibo datado de 1840 referente a quantia de \$640 (seiscentos e quarenta réis) pago a uma pessoa que representava o farricoco, e outro datado de 1874 com o montante de 2\$4000 (dois mil e quatrocentos réis). Folheto Explicativo *250 Anos: Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos. Cidade de Goiás. Histórico (1745-1995)*. OVAT (Organização Vilaboense de Artes e Tradições).

⁵² Flexor, Maria Helena Ochi. *Procissões na Bahia: Teatro barroco a céu aberto*. In *Barroco. Actas do I Congresso Internacional*. Porto – Vila Real – Aveiro – Arouca. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2001, p. 523/525.

Josemary Ferrare registra ainda em Marechal Deodoro (Alagoas), nos oitocentos, a existência de uma *Procissão do Fogaréu* sem a presença dos encapuzados, com suas tochas causando grande efeito cênico nas ruas da cidade.⁵³

Na Cidade de Goiás, Ofélia Sócrates (1907) também descreve a *Procissão do Fogaréu* sem mencionar farricocos ou encapuzados - procissão então realizada na passagem da Quinta-feira para a Sexta-feira Santa, e não saindo às 24 horas da Quarta-feira, como ocorre na atualidade: *Bem mais tarde, à meia noite, realizava-se a Procissão do Fogaréu. Um grupo de homens, archote aceso na mão, percorria, em passos acelerados, certa parte da cidade. Representava o pessoal que prendeu Jesus.*⁵⁴ A folclorista Regina Lacerda (1957), por sua vez, registra uma configuração semelhante à descrita por Ofélia Sócrates, só que já deslocada para a Quarta-feira como ocorre na atualidade. Não menciona, igualmente, as figuras dos farricocos, mas fala do som dos tambores (marca sonora da atual *Procissão do Fogaréu*), o qual, por sinal, é apontado por Pohl, só que na *Procissão dos Passos*. Nas palavras de Regina Lacerda:

*As comemorações da Semana Santa têm início à meia-noite (de Trevas), quando é realizada a procissão do Fogaréu. (Representa a busca de Jesus pelos seus perseguidores). Não tem disciplina comum esta procissão: forma-se um grupo de pessoas à porta da igreja (da Boa Morte), recebendo tochas acesas para, ao som dos tambores, cumprirem um trajeto pré-estabelecido, em marcha acelerada. (Antigamente só homens participavam desse ritual). O grupo que deu início ao cortejo vai crescendo e se transforma em verdadeira multidão, já correndo pelas ruas da cidade, num aspecto fantasmagórico provocado pelas centenas de tochas luziluzindo no espaço que marca os limites da noite.*⁵⁵

Juntando todos esses fragmentos é lícito supor que existiram no conjunto de procissões que integravam a Semana Santa vilaboense no século XIX, unidades expressivas, difusas por aqui e ali, que o senso comum uniu levando à construção de uma tradição oral que remete ao século XVIII a origem da *Procissão do Fogaréu*. É igualmente presumível que ao longo do século XIX tenham ocorrido processos de transformação e síntese, a partir dos quais elementos se deslocaram das procissões realizadas no tempo da Quaresma e durante a Semana Santa propriamente dita, para compor uma configuração que remete ao *Fogaréu*. Já na década de 1960, a recém criada OVAT (Organização Vilaboense

⁵³ Ferrare, Josemary Omena Passos. Op. Cit., p. 357.

⁵⁴ Rodrigues, Ofélia Sócrates do Nascimento. Op. Cit., p. 39.

⁵⁵ Lacerda, Regina. *Vila Boa*. Goiânia: Bolsa de Publicação Hugo de Carvalho Ramos, 1957, p.79.

de Artes e Tradições) faz uma nova síntese das tradições passionárias, resultando na atual *Procissão do Fogaréu* cujas figuras dominantes passam, então, a ser os farricocos.

2.1.1. A Imaginária da Paixão Vilaboense.

À arte efêmera justaposta à arquitetura da cidade associava-se a imaginária religiosa para compor o espetáculo da fé: esculturas, andores, pinturas, pendões, castiçais, varas, estandartes etc. Trabalho para o qual contribuía um grande número de pessoas, de maneira que do labor envolvido resultava uma obra que se pode dizer coletiva. Na feitura dos *Passos* colaboravam escultores, pintores, ourives, alfaiates, tecelões, bordadeiras, carpinteiros, marceneiros, entalhadores etc., todos empenhados em conseguir os melhores resultados, por estima e por dever. Por um lado, colocava-se o jogo competitivo entre as Irmandades, por outro, a observância da legislação eclesiástica. Nesse sentido, as *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, esperavam a perfeição, determinando aos visitantes e ministros que *fizessem exame nas sagradas imagens, pintadas ou de vulto, e achando alguma indecência, erros ou abusos contra os mistérios divinos ou nas roupas, ou envelhecidas deviam retirá-las e faze-las enterrar ou queimar e suas cinzas misturadas à água e esgotadas nas pias batismais.*⁵⁶

Na Cidade de Goiás, o empenho quanto à composição dos Passos pode ser inferido, por exemplo, a partir do alto preço pago a Bento José de Souza pela pintura de um retábulo dedicado ao Senhor dos Passos: 170 oitavas de ouro, conforme documento datado de 1782.⁵⁷ O aparato aparece também em outros objetos: *um porta-estandarte com uma grande bandeira roxa* e outro conduzindo *a flâmula romana com o S.P.Q.R.*; um baldaquim roxo e dourado encerrando a imagem do Senhor dos Passos; pelo menos dois pálios: um branco bordado a ouro e outro roxo; os andores e o esquife do Senhor Morto ornados com flores; os bastões com bordas de prata dos Irmãos dos Passos, crucifixos e

⁵⁶ *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, feitas, e ordenadas pelo Ilustríssimo e Reverendíssimo Senhor D. Sebastião Monteiro Vide, 5º Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de Sua Majestade: propostas e aceitas em o Synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de Junho do anno de 1707. São Paulo: Typog. 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853 (Impressas em Lisboa, em 1719, e Coimbra em 1720). p. 258. Apud Flexor, Maria Helena Ochi. *Procissões na Bahia*. In *Barroco. Actas do II Congresso Internacional*. Op. Cit., p.528. Essa legislação vigorou até 1899/1900 em todo o território brasileiro, vez que só havia um arcebispado metropolitano no Brasil.

⁵⁷ Bertran, Paulo; Faquini, Rui. Op. Cit., p. 89. Conforme documentação que apresenta uma relação de obras realizadas por Bento José de Souza e os preços pagos pelas mesmas, observa-se que para a feitura de cenários o pintor recebia uma média de 20 oitavas de ouro; a oitava equivalendo a 1200 Reis. Ver página 131 deste trabalho.

alfaias de prata; uma infinidade de cruzeiros que se erguiam em meio das imagens etc.⁵⁸ Com exceção das cruzeiros, todos os outros objetos apontados ainda compõem o cenário da Semana Santa na Cidade de Goiás. (Figuras 3, 4, 39, 49, 50. Anexo 1).

Importante peça que integra a *Procissão do Enterro* é o estandarte pintado com a imagem em agonia de Jesus Cristo, desfraldado pela Verônica durante seu o canto *Ó vos omnes*. Essa unidade dramática foi introduzida na referida manifestação possivelmente no século XVI. Foi Fernão Cardim, escrivão do padre visitador Cristóvão de Gouveia, quem primeiro relata essa prática aqui no Brasil, realizada em 1584 no Colégio Jesuítico de Salvador:

*Sexta-feira Santa, ao desencerrar do Senhor, certos mancebos vieram à nossa igreja; traziam uma Verônica de Cristo, em pano de linho pintado, dous deles a tinham e juntamente com outros dous se disciplinavam, fazendo seus trocados e mudanças. E como a dança se fazia ao som de cruéis açoutes, mostrando a Verônica ensangüentada, não havia quem tivesse as lágrimas com tal espetáculo, pelo que foi notável a devoção que houve na gente.*⁵⁹

O relato de Fernão Cardim revela um significado diferente do habitualmente conferido à Verônica no drama cristológico. No âmbito da *Procissão do Enterro*, na Cidade de Goiás e em muitas outras localidades brasileiras, a Verônica representa uma mulher que no caminho para o Calvário teria oferecido seu véu para que Jesus enxugasse o rosto, nele sendo impressa sua imagem; este véu teria sido levado para Roma no ano 700 e depositado junto das relíquias de São Pedro. No entanto, existe uma outra versão: o nome Verônica refere-se à expressão grega “vera eikon” – verdadeira imagem – que designava não exatamente uma pessoa, mas a pintura ou representação do rosto de Jesus. É esse sentido que aparece descrito no relato de Fernão Cardim. Trata-se de polissemia originada de interpretações medievais para trechos veiculados por livros apócrifos do Segundo Testamento – imagens e valores que a piedade popular conservou como “dogma de fé”.⁶⁰

Existem hoje na Cidade de Goiás alguns estandartes com a efígie de Jesus Cristo, dentre eles, um atribuído ao mestre oitocentista Veiga Valle (Figura. 48. Anexo 1);

⁵⁸ Cf. Pohl, Johann Emanuel. Op. Cit., p. 143/144. Cf. Castelnau, Francis. Op. Cit., p. 139/140. Cf. Rodrigues, Ofélia Sócrates do Nascimento. Cf. Llech, Germano. Op. Cit., p. 203/204. Cf. *Estado de Goyaz*. Anno I. 1892. Cf. Passos, Lindolpho E. Op. Cit., p. 25/30.

⁵⁹ Cardim, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional / MEC, 1978, p. 184.

⁶⁰ Cf. Castagna, Paulo. *A Procissão do Enterro*. In Jancsó, Istvan; Kantor, Íris. (orgs.) *Festa. Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. Op. Cit., p. 846. Cf. Faria Jacir de Freitas. (Frei). *A Outra Bíblia*. Disponível em paginas.terra.com.br/serviços/ecard/apocrifosonline/evangelhos_apocrifos/entrevista_feri_jacirbiblia.htm Acesso em 17/04/2007

uma cópia deste realizada por Maria Veiga e que sai atualmente na *Procissão do Fogaréu*; um pintado no século XX e que sai na *Procissão do Enterro* (Figura 44. Anexo 1).

O estandarte atribuído a Veiga Valle (1,00 m por 0,60 cm) figura em linho o busto do Cristo flagelado pintado de frente e costa. Conforme Elder Camargo de Passos, essa obra, originariamente, constituía-se em uma pintura de corpo inteiro em tamanho natural, mas, desde quando passou para a guarda do Museu da Boa Morte a parte da cintura para baixo já havia sido danificada.⁶¹ A primeira visão desta imagem causa forte impacto: o predomínio do pigmento vermelho dá a impressão de se tratar de mancha sanguinolenta da qual emerge a figura indistinta de um homem com a cabeça inclinada para o lado, olhos fechados e boca entreaberta. Percebe-se, a seguir, que pinceladas grossas na cor vermelho são também usadas no tratamento dos cabelos, barba e bigode, bem como nas gotas de sangue que escorrem da cabeça para o peito da figura. Resulta daí uma força expressiva, um exacerbamento do sofrimento, que remete tanto ao barroco quanto a um tipo de expressionismo presente em algumas imagens medievais do Cristo crucificado, ou, mesmo, no expressionismo explorado por Emil Nolde na sua xilogravura *O Profeta*.

No entanto, olhando com mais vagar a pintura, verifica-se a presença de elementos que se contrapõem à exacerbação passional: da massa quase indistinta emergem linhas de contorno que delineiam com bastante precisão ombros, tendões, nariz, olhos e sobrancelhas. Tudo isso configurando uma expressão facial e corporal cuja serenidade choca-se com a impressão grotesca do suplício. Em outras palavras, coexiste em uma única peça a ordem apolínea e a paixão dionisíaca: um mosaico de temporalidades distintas condensando ecos medievais, barrocos, clássicos, expressionistas, configurando, no fim, uma expressão que pode ser vista como barroquista, no sentido em que faz conviver em um mesmo contexto pictórico elementos distintos, contraditórios, em um equilíbrio flutuante de forças expressivas.

No que diz respeito especificamente à escultura, a Contra-Reforma e o Concílio de Trento incentivaram o seu uso como elemento multiplicador da fé. Elas se faziam presentes, sob diversas formas, nas igrejas e nos espaços públicos de manifestação religiosa como é o caso das procissões. De acordo com São João da Cruz, conforme aponta Maria Helena Flexor, as imagens sagradas mediavam a relação recíproca entre Deus e os fiéis; potencializavam as orações facilitando, por conseguinte, a concessão de graças. Reciprocidade que permite entender o papel fundamental que a escultura desempenhou nas

⁶¹ Passos, Elder Camargo de. *Veiga Valle: seu ciclo criativo*. Goiás/GO: Museu de Arte Sacra da Boa Morte, 1997, p. 144. p. 108.

procissões da Semana Santa, cuja principal característica era a representação, via imagens em tamanho natural, de personagens ou cenas da Paixão.⁶²

Predominavam nas procissões da Semana Santa (e ainda predominam na Cidade de Goiás) imagens com os membros articulados e as “imagens de roca” ou “imagens de vestir”. Trata-se de tradição escultórica que remonta à Idade Média a partir da prática de teatralização das vidas dos Santos. Para esse propósito, a Igreja tomou emprestado do teatro de marionetes o uso de bonecos, re-significando essa prática em termos da catequese. No âmbito processional, para colocar os conjuntos de imagens na rua, as Irmandades fizeram uso de cenários inspirados em modelos espanhóis que apresentavam como elemento principal uma *roca* solitária (rocha em português) vindo daí a denominação “imagem de roca”.⁶³

Tais imagens apresentam forte apelo ilusionístico, sendo providas de olhos de vidro, cabelos humanos, braços e pernas móveis. Nesse sentido, buscava-se a cor mais natural para a carnação de partes do corpo que ficavam à mostra - faces, braços, mãos, pés, partes das pernas.⁶⁴ Para representar o sangue vivo escorrido das chagas de Cristo adicionava-se rubis à pintura. As articulações, por outro lado, conferiam versatilidade às imagens, vez que, ao permitir mudança de posições, possibilitavam o seu uso em diferentes situações rituais. É o caso do Senhor Morto⁶⁵ no *Descendimento da Cruz* da Cidade de Goiás: parte do impacto emocional da cerimônia deve-se à “naturalidade” do movimento dos braços e pernas quando da retirada da imagem da cruz, da sua deposição nos braços de Maria e, de sua acomodação no esquife, mobilizando o espectador por remeter a memória às representações de morte e aos ritos funerários da cultura brasileira. No século XVIII, conforme aponta Maria Helena Flexor, as antigas vestes negras do seiscentos foram substituídas por tecidos finos bordados a ouro ou prata, os quais vieram contribuir ainda mais para a verossimilhança da imagem.⁶⁶ Não obstante, parece que no tempo em que o austríaco Pohl esteve na Cidade de Goiás (1819), as imagens, ou pelo menos algumas delas, ainda eram vestidas de preto:

À tarde (da Sexta-feira Santa) é pronunciado outro sermão havendo uma grande procissão à luz de tochas, na qual é conduzida por

⁶² Flexor, Maria Helena Ochi. *Imagens de Roca e de Vestir na Bahia*. Ohun. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA, ano 2 n. 2, 2005, p. 1.

⁶³ Ibidem. p. 2.

⁶⁴ Carnação é a técnica de pintar imitando a carne: rosto, mãos, braços, pés descalços.

⁶⁵ A imagem do Senhor morto é esculpida por inteiro, mas com os membros articulados. O exemplar da Cidade de Goiás, atualmente em exposição no Museu da Boa Morte é de origem desconhecida.

⁶⁶ Flexor, Maria Helena Ochi. *Procissões a Bahia*. Op. Cit., p. 529/530.

*padres, num esquife, a imagem do Senhor Morto em tamanho natural. (...) Também seguia o esquife as imagens vestidas de luto de Santa Maria e de São José.*⁶⁷

A notícia mais antiga que se tem sobre imagens de roca ou de vestir na antiga Vila Boa se refere ao Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos, que aparece citado, como já abordado anteriormente, em documento relativo a um conflito de Jurisdição (1749). Em 1819, também Pohl registra a presença do Senhor dos Passos no ciclo de celebrações da Semana Santa vilaboense. Nas suas palavras:

*(...) antes, em 19 de abril, eu assistira a uma festa igualmente relacionada com a Semana Santa, a procissão de Nosso Senhor dos Passos. Na véspera desse dia, uma estátua vestida, de tamanho natural, que representava o Salvador carregando a cruz, era conduzida, acompanhada de grande multidão e ao som de músicas, da Matriz para a Igreja de Nossa Senhora do Rosário; ali se comprimiam todos para beijar o cordão com que cingia a imagem do Senhor.*⁶⁸

Já Francis Castelnau em seu relato a respeito da *Procissão dos Passos* (ou do *Encontro*) fala apenas de imagens de santos, mas, pode-se inferir que entre essas se encontrava o Senhor dos Passos.⁶⁹ Em 1859, a *Gazeta Oficial de Goyaz* refere-se à *Procissão do Depósito* (ou do *Encerro*) como sendo de *costume antiqüíssimo*; costume que, em 1870 o *Correio Oficial* explica tratar-se da *transladação da imagem do Senhor dos Passos da Igreja da Boa Morte para a do Rosário*, da qual voltava no dia seguinte *em solemne procissão*.⁷⁰ Germano Llech (1884), por sua vez, relata o percurso da referida imagem na *Procissão dos Passos* e o seu encontro com a imagem de Nossa Senhora das Dores, que passa então a se chamar *Procissão do Encontro*.

*(...) Após o 'Pretório', sermão assim chamado, a imagem (do Senhor dos Passos) saía de nossa igreja (Nossa Senhora do Rosário). Percorria as principais ruas, parando sete vezes diante de altares preparados em honra de Nossa Senhora das Sete Dores. Em uma dessas paradas, a Santa Virgem chegava da igreja da Boa Morte, e então tinha lugar o segundo sermão, o do Calvário.*⁷¹

Ofélia Sócrates, na primeira década do século XX, cita a referida imagem encerrada em um baldaquim na *Procissão do Depósito* (ou do *Encerro*):

⁶⁷ Pohl, Johann Emanuel. Op. Cit., p. 143.

⁶⁸ Ibidem. p.144.

⁶⁹ Castelnau, Francis. Op. Cit., p. 139.

⁷⁰ Cf. *Gazeta Oficial de Goyaz*. 9 de abril de 1859. *Goyaz. Correio Oficial*. 2 de abril de 1870.

⁷¹ Llech, Germano. Op. Cit., p. 204.

*Sábado do Passos: à noite (nove horas) a comovente procissão para transportar a imagem do Senhor dos Passos sai da igreja de S. Francisco para a Boa Morte. A imagem do tamanho de um homem alto, joelho no chão, trás nos ombros enorme cruz, em tamanho natural. Nessa procissão a imagem vai completamente encerrada por cortinas roxas. (...) À frente, bem no meio da rua, o provedor, bastão na mão, abre o préstito.*⁷²

Segundo as narrativas tradicionais, a imagem do Senhor dos Passos foi trazida no século XVIII da Bahia para a Cidade de Goiás nos ombros de escravos, tendo sido encarnada por Veiga Valle (1806-1874) na segunda metade do século XIX, conforme se diz constar de documentação da Irmandade dos Passos. Trata-se ainda hoje de imagem de culto, estando em exposição no altar-mor da Igreja de São Francisco de Paula, sede da citada Irmandade desde 1870, saindo em procissão uma vez por ano durante a Semana dos Passos. Medindo 199 cm, a imagem está na posição ajoelhada trazendo uma grande cruz de madeira escura sobre os ombros. Apresenta carnação clara e brilhante no rosto, mãos e pernas. Veste uma túnica roxa (nova), e na cabeça, além da coroa de espinho, traz um resplendor feito de madeira com douração - o original de prata foi roubado alguns anos atrás (Figuras 51,52. Anexo 1).

A carnação a óleo e o polimento revelam erudição na aplicação do aparelho e dos vernizes. Os traços faciais, refeitos na encarnação, são bem delineados e a barba apresenta os fios bem marcados.⁷³ O sangue escorre em filetes verticais, de maneira que as representações do suplício se encontram suavizadas em relação à pintura do Estandarte acima descrito e a outras imagens do Cristo supliciado atribuídos a Veiga Valle. O acabamento e a perfeição no trato da anatomia revelam um aprofundamento no gosto neoclássico. Não obstante, a posição da cabeça caída, a força que emana do corpo ajoelhado, o esforço físico revelado pelas mãos, pés e parte da perna, aliado à vivacidade dos olhos de vidro e à presença de cabelos humanos – reverberações barrocas – conferem grande poder de persuasão e intensa força expressiva à imagem do Senhor Morto. Efeito que é ampliado pelo tamanho avantajado da imagem, cujas proporções, peso e força expressiva, são ainda mais potencializados via o contato estreito com o fiel na situação processional.

⁷² Rodrigues, Ofélia Sócrates do Nascimento. *Reminiscências. (Goiás de Antanho). 1907-1911*. Goiânia: Editora Oriente, 1974, p. 39.

⁷³ Salgueiro, Heliana Angotti. *A Singularidade da Obra de Veiga Valle*. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 1983, p. 268/269.

Se a imagem do Senhor dos Passos foi refeita por Veiga Valle, a de Nossa Senhora das Dores é obra de sua lavra, mantendo-se, no entanto, fiel aos princípios básicos das imagens de roca barrocas: cabelos humanos, olhos de vidro, arcabouço interno de madeira que serve de suporte para a vestimenta, cabeça, pés, mãos entalhadas em madeira e encarnadas (Figura 53. Anexo 1). Tem-se notícia dessa obra, através do *Correio Oficial de 23/03/1872*, como estando situada na *Cappela da Senhora da Boa Morte*. Muito embora a imagem saia em várias procissões durante o ciclo de celebrações da Semana Santa, encontra-se hoje exposta no Museu da Boa Morte na qualidade de obra de arte. Medindo 154 cm, apresenta carnação brilhante no rosto e nas mãos imitando louça na cor creme claro. Como acessório ostenta um resplendor em prata com raias e sete estrelas simbolizando as sete dores de Nossa Senhora. De acordo com Heliana Salgueiro, Veiga Valle esculpiu um rosto oval, de modelado suave, cuja testa alta é emoldurada por uma cabeleira natural com penteado partido ao meio; as sobrancelhas são retas em relevo e caídas nas extremidades. Os olhos são rasgados com cílios pintados e expressivos olhos escuros de vidro; nariz reto afilado, boca bem talhada, pescoço roliço. As mãos são delicadas, bem torneadas, posicionadas abaixo do peito em posição de oração, apresentando dedos longos, unhas marcadas e “cavinhas” no dorso.⁷⁴

O comedimento das expressões de dor e a delicadeza no tratamento das partes visíveis da imagem inscrevem essa obra no programa neoclássico. É interessante notar que a imagem de Nossa Senhora das Dores, citada por Pohl no seu relato da festa da Irmandade dos Pardos de Nossa Senhora das Dores, realizada sete dias depois da festa dos Passos, não é a mesma que vem saindo nas procissões da Semana Santa desde, pelo menos, nas três últimas décadas do século XIX: *Como a imagem do Senhor no itinerário precedente* (dos Passos), *assim era conduzida uma imagem vestida da Mãe de Deus com uma espada no peito*.⁷⁵ Veiga Valle, na sua Nossa Senhora das Dores, ameniza as expressões barrocas do sofrimento, substituindo a espada no peito por sete estrelas – as sete dores de Maria – simbolicamente colocadas no resplendor.

No entanto, cabe ressaltar que o rosto da imagem é singular: foge à composição idealizada. Na verdade, conforme as narrativas tradicionais, Veiga Valle teria se baseado no rosto de sua esposa para esculpir a face de Nossa Senhora das Dores. Nesse sentido, é interessante notar que a bisneta do escultor, a artista plástica Maria Veiga, que por anos

⁷⁴ Ibidem. p. 268/269.

⁷⁵ Pohl, Johann Emanuel. Op. Cit., p. 144.

representou Nossa Senhora na *Cerimônia do Descendimento* e na *Procissão do Enterro*, apresenta notável semelhança com a imagem.

Conforme Maria Helena Flexor, a produção escultórica da cidade de Salvador, na primeira metade do século XIX, se orientava por pressupostos de natureza religiosa e se aproximava mais da referência popular do que da erudita.⁷⁶ O caso de Veiga Valle é, no entanto, diferente, como se pode inferir a partir da análise das obras acima relacionadas e de outras que integram o seu repertório. Em primeiro lugar, embora a documentação disponível não indique uma formação acadêmica em artes visuais (ou coisa que o valha), seu domínio dos processos de carnação, panejamento, policromia, anatomia, desenho, a realização de obras de vulto, bem como o conhecimento de regras ligada à imaginária religiosa, revelam um artista que não pode ser considerado autodidata, como muitos apressadamente o fazem. Não se sabe como e onde Veiga Valle aprendeu o ofício, mas percebe-se na sua produção um rigoroso domínio técnico, o que lhe possibilitou ultrapassar regras para encontrar soluções próprias e imaginativas.⁷⁷

Em segundo lugar, Veiga Valle possuía uma larga clientela (instituições e particulares), localizada não só na Cidade de Goiás, mas também em várias cidades goianas e em Cuiabá. A sua produção contínua e o preço pago pelas suas obras (conforme recibos e inventários) indicam um profissional que podia viver da sua arte. O alto custo de suas obras, quando na época já circulavam na Cidade de Goiás imagens baratas feitas de gesso, pode igualmente sugerir, conforme aponta Heliana Angotti, que a aquisição por particulares de uma imagem veigavalliana ultrapassava o aspecto estritamente devocional, conferindo-lhe uma valoração estética e sinal de status.⁷⁸ O mesmo pode ser dito com relação às Irmandades, que por volta da segunda metade do século XIX passavam por difícil situação financeira, face o não pagamento de dívidas contraídas pelo Governo e por particulares, bem como o minguado subsídio oficial para a manutenção dos templos.⁷⁹ De maneira que a aquisição das imagens de Veiga Valle implicava sacrifício para dessas

⁷⁶ Flexor, Maria Helena Ochi. Op. Cit., p., 568/569.

⁷⁷ Salgueiro, Heliana Angotti. Op. Cit., p. 19.

⁷⁸ Ibidem. p. 52-54.

⁷⁹ Conforme pesquisa realizada por Heliana Salgueiro em documentos da Assembléia Legislativa Provincial – relatório do Presidente Antero Cícero de Assis datado de 01/06/1873 – a Província devia à Irmandade do S.S. Sacramento na cidade de Meiaponte 7:917\$ 009 por um empréstimo não pago, contraído em março de 1865, sendo que de juros já havia sido pago 3:123\$158 e da dívida 2:351\$549 (*Correio Oficial* de 06/09/1873). Em um inventário de 1871, anexa-se uma reclamação da Irmandade do S.S. da Freguesia de Santana de Goiás contra o que lhe devia o falecido Capitão Joaquim Mariano Fonseca. Cf. Salgueiro, Heliana Angotti. Op. Cit., p. 56/57.

associações, o que pode se justificar por seu significado em termos das lutas simbólicas travadas entre irmandades em busca de prestígio no seio da comunidade.

*(...). Ao sentido devocional da imagem acrescenta-se não só sentido estético como, principalmente, o valor agonístico. Além de ornarem os templos, as imagens faziam parte de procissões religiosas, missas, festas de padroeiros, manifestando as características de um culto público, (espetacular por excelência), em que a emulação é determinante, típico dos Setecentos e mantido nos Oitocentos.*⁸⁰

Muito embora a análise das obras veigavallianas destinadas à Paixão, quando abordadas isoladamente, remeta a um campo tido como erudito - seja pela técnica empregada, seja pela resultante estilística - essa dimensão ganha outra estatura quando tais obras saem de seus lugares convencionais (igrejas ou museu) para integrar o conjunto processional. Nesses espaços, passam, em primeiro lugar, a se constituir em vivência que ultrapassa o âmbito do estritamente artístico, consubstanciando-se, essencialmente, em experiência que *favorece e conforta as emoções e vibrações comuns, (...) participando de uma hermenêutica social que desperta em cada um de nós o sentido que ficou sedimentado na memória coletiva.*⁸¹ Dizendo de outra forma, enquanto inseridas em uma manifestação festiva, essas obras são “contaminadas” pela efervescência festiva qualificada pelo sentido da heterogeneidade e hibridação - qualidades que as fazem ultrapassar os limites convencionais estabelecidos entre o que é considerado erudito e popular. Ultrapassam, igualmente, os limites entre o sagrado e o profano, vez que, encarnadas na vida social e cultural, *participam das gestas do dia-a-dia e possuem a mesma operacionalidade que estas.*⁸²

Observando pelo ângulo da festa-espetáculo, por outro lado, o Estandarte do Cristo Flagelado, o Senhor dos Passos e a Nossa Senhora das Dores, perdem, por assim dizer, a sua individualidade estilística. Passam a integrar uma totalidade expressiva que se define enquanto configuração que inter-relaciona diversas manifestações expressivas, pondo em cena, conjuntamente e contraditoriamente, imagens sagradas, pessoas, cantos sacros, música de banda (alguma fúnebres outras não), rezas, conversas, toques de sinos etc. Elementos de um drama que se desenrola em meio a um cenário iluminado por velas e

⁸⁰ Ibidem. p. 57.

⁸¹ Maffesoli, Michel. *Elogio da Razão Sensível*. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 193.

⁸² Ibidem. p. 40.

tochas, o qual, também hibridiza a estética setecentista com arquitetura mais recente. Heterogeneidade que se resolve na unicidade própria das configurações barroquistas.

Ademais, apropriadas de diferentes maneiras pelo “povo da festa”, as imagens veigavallianas da Semana Santa se constituem em entes tornados especiais por um tipo de sacralidade igualmente conferida pela religiosidade e pela cultura. Em outras palavras, as obras citadas são importantes para o vilaboense porque tanto falam da devoção à Paixão, quanto de afetividade, pelo cuidado a elas dispensado ao longo dos séculos e por seu potencial de deflagração de memórias. Falam igualmente de valor artístico, pelo esforço por adquirir e exibir obras de um artista renomado, e falam, por fim, da singularidade vilaboense que se expressa na imaginária da Paixão.

2.2. ATUALIZAÇÃO DA PAIXÃO VILABOENSE NO SÉCULO XIX.

Com a introdução da *Festa de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos* e da *Festa de Nossa Senhora das Dores*, as celebrações do Mistério Pascal na Cidade de Goiás passam a se constituir em um ciclo de festejos com a duração de duas semanas. Essa expansão temporal parece ter caído nas graças da população da região, vez que, bem antes do Sábado dos Passos (14 dias antes do Domingo de Ramos) as estradas se viam repletas de viajantes que se dirigiam à antiga Vila Boa para assistir a essas festividades. Fato registrado pelo austríaco Pohl na segunda década do século XIX, por Francis Castelnau em 1844, e repetido seguidamente por memorialistas e folcloristas. Uma das questões que move essa pesquisa é justamente entender porque a Semana Santa veio a se constituir na festa mais prestigiada do calendário festivo vilaboense; justo uma festa (como já assinalado na Abertura) que não celebra figuras históricas ou a padroeira da cidade, cujo fato celebrado é circunspecto por natureza, além de não apresentar o perfil específico de romaria graças que se acredita alcançadas pela intersecção de um santo (a) particular.

Nesse sentido, trata-se de buscar, em cena e por trás da cena, significados que perpassam a Semana Santa vilaboense, o que, nesse ponto do trabalho, significa investigar as condições que a atualizaram no século XIX (ênfase temporal desta pesquisa). Para tanto, determinados fatores emergem como fundamentais para o trabalho de elucidação: a devoção à Paixão de Cristo e a fé na eficácia simbólica da realização de rituais coletivos dedicados a essa devoção; as tensões e negociações entre Irmandades e Igreja que acabam por acentuar o barroquismo da Semana Santa; as representações de projetos político,

religiosos e sociais. Fatores que evidentemente se entrelaçam, mas, que serão abordados mais ou menos em separado por apresentarem especificidades que merecem particularização.

2.2.1. Devoção e Fé

Para começar, há que se refletir sobre o significado do termo devoção. Conforme José Carlos Pereira, essa expressão se insere dentro de um universo maior - o do Catolicismo - e, dentro deste, no universo da chamada religiosidade popular. Desde princípios do século XIX, manifestações como procissões e romarias já eram vistas na Europa como algo marginal - expressões de uma fé que não se enquadrava no modelo de uma Igreja espiritualizada. A conotação pejorativa envolvendo as devoções é intensificada a partir do processo de reforma do Catolicismo, que dentre outros objetivos, visava a sua “purificação” via o esvaziamento das práticas devocionais tradicionais, as quais, nos oitocentos, se vinculavam sobremaneira às irmandades e confrarias. Processo que, percorrendo as últimas décadas do século XIX e primeira metade do século XX veio a culminar com o Concílio Vaticano II (1962-1965) e sua renovação litúrgica, fazendo com que as imagens dos santos tradicionalmente cultuados perdessem espaço nos templos. Após o referido Concílio houve uma tentativa de substituição do termo “devoção popular” pelo termo genérico “religiosidade popular”.⁸³

A devoção surge da crença de que determinadas entidades consideradas santas têm poderes para conceder graças, normalmente como decorrência de um fato extraordinário, um milagre atribuído a um determinado santo. Trata-se de uma garantia de auxílio para as necessidades da existência, que exige uma contrapartida, ou seja, o cumprimento de uma promessa por parte do fiel. A devoção baseia-se, pois, no pacto estabelecido entre o santo e o devoto, ou, como diz Pierre Bourdieu, em um tipo de fidelidade que pode ser definida como uma *economia de trocas simbólica*: se uma das partes quebra o pacto o vínculo se rompe dificultando o sustentáculo da devoção.⁸⁴

⁸³ Pereira, José Carlos. *A Linguagem do Corpo na Devoção Popular do Catolicismo*. *Revista de Estudos da Religião* n. 3. 2003. Disponibilizado em no endereço eletrônico http://www.pucsp.br/rever/rv3_2003/p_pereira.pdf. Acesso em 10 de março de 2004.

⁸⁴ *Ibidem*. p.2. Cf. Bourdieu, Pierre. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1997, p. 194.

De acordo com José Carlos Pereira, a distinção entre devoção e espiritualidade também ajuda a clarear o primeiro conceito. Um dos aspectos que marcam essa distinção é que a crença, no âmbito da espiritualidade, dispensa a ocorrência de “milagres”. Trata-se, do ponto de vista clerical, de um amadurecimento da fé, enquanto que a devoção se caracterizaria como uma relação mais “primitiva”, vez que necessita da intermediação de santos.⁸⁵ Nesse sentido, as devoções se constituiriam em um primeiro estágio do processo de maturação na relação espiritual com o divino. Mas, intermediar o relacionamento entre homens e Deus não é o que propõem realizar grande parte das religiões institucionalizadas? Na verdade, o que parece mais incomodar à Igreja, no chamado catolicismo devocional, é justamente o deslocamento dessa intermediação para esferas que fogem ao controle eclesiástico, acarretando a diminuição do poder clerical, daí resultando os conflitos entre catolicismo institucional e catolicismo devocional.

Como as devoções passam a ser vistas como religiosidade própria de segmentos menos esclarecidos da sociedade, ou vinculada a instâncias consideradas tradicionalistas, como irmandades e confrarias, a pecha da ignorância e do fanatismo foi sobreposta ao catolicismo popular, tornando-se um dos argumentos para a implantação de uma “religião purificada”, livre de “superstições”, que estivesse sob a égide da hierarquia clerical. Não obstante, tão logo a Igreja se dá conta das dificuldades do propósito, face o vigor das práticas devocionais, procurou meios de *apaziguar a violência intestina*, tolerando manifestações religiosas distintas das recomendadas. Como contraponto, introduz devoções mais “ascéticas”, de origem européia, tal qual o culto ao *Sagrado Coração de Jesus* e a *Nossa Senhora* em sua condição celeste (ao contrário da humanidade de *Nossa Senhora das Dores*, por exemplo), objetivando não perder fiéis para outras denominações religiosas.⁸⁶ Por outro lado, negocia com várias tradições festivas, algumas das quais, contrariando os esforços do catolicismo oficial, longe de se esvaziar continuaram, por razões diversas, a se fortalecer na atualidade (a Semana Santa vilaboense é um bom exemplo).

Dentre as inúmeras formas de devoção, entende-se como sacrificial aquela dedicada ao Cristo sofredor, ou seja, à Paixão. Categoria que se enquadra dentro do universo das manifestações de fé relacionadas a uma vítima sacrificada por alguém, por um grupo ou por uma causa. Em outras palavras, trata-se de re-significação do mito trágico, com a cruz assumindo a dimensão expiatória e redentora, propiciando a renovação do

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibidem. p. 3.

pacto de Deus com os homens. Mas, para que a redenção se torne efetiva é necessário que as pessoas também se sacrifiquem ou que algo seja sacrificado em prol do benefício. A relação com a vítima sacrificial não se limita, portanto, à contemplação passiva, mas envolve uma cumplicidade no sofrimento. Assim é que:

*A Imagem de um Deus ou um santo que sofre e vence os sofrimentos motiva-os, de certa forma, a imitá-los. Esses gestos de 'imitação sacrificial' impedem o desespero e ajudam a resgatar a esperança. Portanto, a devoção sacrificial faz do sacrifício divino o bálsamo para o sacrifício (sofrimento) humano. Ambos se completam. São corpos reais e imaginários que encontram um ponto de convergência no sofrimento.*⁸⁷

Como instrumento para a obtenção da misericórdia divina, a penitência se firma no imaginário do catolicismo popular, como um dionisismo às avessas - resíduo de uma cristandade que se utilizou da vertente sacrificial como instrumento de colonização: a *aliança entre a cruz e a espada* impondo sacrifícios aos povos colonizados a pretexto de convertê-los e torná-los merecedores das graças de Deus e da “proteção” do Rei. Um tipo de religiosidade que Riolando Azzi define como um *catolicismo guerreiro*, para o qual se fez convergir a vertente *penitencial* e *devocional*, configurando uma Igreja militante com matriz nas Cruzadas. Através da união trono/altar implantou-se um modelo de civilização onde a noção de colonização e de evangelização tinha praticamente o mesmo significado: a Igreja e o Império lusitano, compartilhando do mesmo empreendimento, se alinharam de tal maneira que a figura do sacerdote se aproximava da figura do soldado.⁸⁸

Já a vertente denominada como *catolicismo penitencial* se caracteriza pela repressão corporal e pelas práticas de penitência e sacrifício. Aqui a cruz é abraçada na sua dimensão expiatória, sendo a Paixão de Cristo apresentada como instrumento de redenção dos pecados da humanidade. A re-memorização ritualizada desses eventos se constitui, por conseguinte, em uma maneira de atualizar a graça divina na obra da remissão dos pecados.

⁸⁷ Ibidem. p. 9.

⁸⁸ Riolando Azzi aponta três vertentes que se entrecruzam nas celebrações do Mistério Pascal: o catolicismo de tradição guerreira, o catolicismo penitencial e o catolicismo devocional. No que diz respeito à tradição guerreira, a evocação à Paixão de Cristo objetivava, sobretudo, a imposição do domínio lusitano sobre outros povos, através do símbolo da cruz; processo que contou com a colaboração de Ordens Religiosas, como a dos Jesuítas, as quais se incumbiam especificamente da conquista espiritual, enquanto aos soldados cabia garantir a dominação territorial. Azzi, Riolando. *A Cristandade Colonial: um projeto autoritário*. Coleção História do pensamento católico no Brasil, vol. 1. São Paulo: Paulinas, 1987, p. 114. Apud Pereira, José Carlos. Op. Cit., p. 6.

O culto à Paixão encontrou solo fértil no Brasil, e, muito embora institucionalizado pela Igreja, passa a assumir a feição devocional. Nesse sentido, foi apropriado e re-significado pelas culturas locais favorecendo diferentes configurações processionais, a criação de santuários e as conseqüentes romarias a esses locais. Trata-se da devoção ao Jesus sofredor, centrada no mistério de sua paixão e morte na cruz. Sendo o “Homem das Dores”, ele se apresenta ao povo como amparo neste “vale de lágrimas”, fazendo com que se possa suportar os sofrimentos do dia-a-dia. Nas palavras de Riolando Azzi: *a devoção ao Bom Jesus que sofre e morre na cruz (...) coloca Jesus ao nível dos demais santos protetores da comunidade. Os fiéis esperam obter dessa devoção favores e bens de ordem material e espiritual, como saúde e paz familiar, criação de animais e colheitas de cereais abundantes (...).*⁸⁹

Na Cidade de Goiás não foi diferente, e mais, acentuou-se o processo, vez que as devoções ao Cristo Sofredor e à Virgem Dolorosa foram destacadas da Semana Maior (a Semana Santa propriamente dita) para constituírem festas próprias: a *Semana dos Passos* e a *Semana das Dores*. Por outro lado, desde o início da Quaresma, a dimensão devocional e penitencial se apossava das ruas da velha cidade. Passado o reinado de momo vinha a obrigação de purificar corpo e alma, transformando aquele período do ano em uma época de procissões de penitência, *das muitas que se faziam naquele tempo*, como diz Cora Coralina:

*A Irmandade da Misericórdia, grupo de pessoas ou famílias que se reuniam, encabeçavam com outras e, cumprindo promessa feita de difícil graça alcançada, sufrágio de morto deprecante ou mesmo caridade para com algum encarcerado indicado para a forca, organizava-se uma promessa daquelas, ditas de Penitência. Saíam do adro de uma igreja ou de um paço de rua. Levavam na frente um cruzeiro pesado, alguns oratórios de casa, paus enormes, pedras, pote d'água na cabeça. Todos descalços, não poucos rasgados, iam rezando penitência, num lamento lúgubre e angustioso, até se dissolverem na porta de igreja. Quando o caso era sufrágio de alma penada, então subiam mesmo até o portão do cemitério, continuando a reza, num soturno murmúrio de réquiem.*⁹⁰

Também durante a Quaresma acontecia um ritual - a *Serração da Velha* - com forte apelo lúdico e subversivo - dionisíaco por excelência. Folia que veio de Portugal para o Brasil estando presente nos relatos coloniais desde início do século XVIII. Realizada quase sempre na Quarta-feira que precede o terceiro domingo da Quaresma (com variações

⁸⁹ Azzi, Riolando. Op. Cit., p. 120/115. Apud Pereira, José Carlos. Op.Cit., p. 6.

⁹⁰ Cora Coralina. *Estórias da Casa Velha da Ponte*. São Paulo: Global, 1997, p. 22.

de data que chegavam até o Sábado de Aleluia, conforme aponta Câmara Cascudo), constituía-se em um dia folga à penitência. As variações na configuração do festejo são muitas, mas, generalizando, trata-se de ritual onde a figura de uma velha era serrada ao meio por grupos de foliões. Mary Del Priore, buscando o significado da *Serração*, começa por perguntar quem é de fato a “Velha”? Para essa autora, trata-se em princípio da representação da morte:

Uma das várias (representações) que na época da Quaresma, percorriam as ruas. Às vezes, a Velha abalava empunhando uma foice e revidando a pancadaria dos rapazes que a perseguiam cantando “Oh Morte! Oh piela, tira a chicha da panela!”. Outras acompanhavam a procissão das Cinzas. A Velha personificava a Quaresma e Gil Vicente, em seu “Triunfo de Inverno”, representou o inverno como a Velha perseguida por Maio moço, o verão. Teófilo Braga reproduziu o excerto de um ‘Almanaque de lembranças para 1855’, no qual a velha é identificada como Maria Quaresma ou a Morte.⁹¹

Outra característica atribuída à *Serração da Velha* é a vertente crítica. Del Priore exemplifica esse aspecto com um documento datado de 1860, publicado por Teófilo Braga:

Antes da competente barrica – onde escondia-se a velha – (...) vinha a respectiva serra, fato no qual alguns reacionários da terra viram uma frisante paródia à cruz dos préstitos religiosos. Formavam alas perto de 150 indivíduos apropriadamente desfigurados e munidos de lanças. No fim de tudo, vinham, em burros como em andores floridos, primeiro a velha destinada ao suplício e depois o respectivo consorte lavado em lágrimas de dor. (...) Finalmente fechava o séqüito o tribunal de justiça, composto de juiz, carrasco e escrivão que lia de vez em quando a sentença que na praça fizeram cumprir o seu destino.⁹²

Já o viajante austríaco Johan Emanuel Pohl, na sua passagem pela Cidade de Goiás, descreve uma outra versão da *Serração da Velha*:

Essa brincadeira é organizada pelos soldados. Para a zombaria é escolhida, entre as moradoras da cidade, uma mulher já idosa, mas ainda coquete. Quando, pois, é chegada a idade, já essas mulheres ficam preocupadas e receosas de serem escolhidas como vítima. Faz-se uma figura recheada de palha, tão parecida quanto possível com a mulher questão, com trajes iguais aos que ela costumava

⁹¹Priore, Mary Del. *A Serração da Velha*. In Jancsó, Istvan; Kantor, Íris. (orgs.). *Festa. Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. Volume I. São Paulo: Hucitec/Edusp/ FAPESP/ Imprensa Oficial, 2001, p. 282. Cf. Braga, Teófilo. *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*. Lisboa: D. Quixote, 1986, Volume II, p. 193.

⁹² Cf. Braga, Teófilo. Op. Cit., p. 193. Apud Del Priore, Mary. Op. Cit., p.283.

*usar, de modo a ser reconhecida imediatamente. Numa das mãos põem-lhe um rosário e na outra uma serra para indicar que o jejum quaresmal é cortado ao meio. Então a figura é posta numa padiola e, acompanhada pelos soldados com sabres desembainhados e archotes, é conduzida por quatro negros através da cidade, por entre jubilosa gritaria dos negros e das crianças. Um grotresco mascarado abre o cortejo e, durante as paradas, lê o testamento da velha, composto com grande exagero, em que são ridicularizadas as suas vaidades da maneira mais acintosa. A massa aplaude furiosamente. Finalmente, chegando o cortejo à residência da própria mulher, a figura é cerrada em duas e queimada, o que sempre termina em pancadaria, porque os parentes da vítima se sentem igualmente ofendidos e procuram enxotar os desafortados visitantes.*⁹³

O relato de Pohl aparentemente distancia-se de conotações ligadas às representações de morte ou à crítica às instituições de poder. Mais parece uma brincadeira visando contrapontear a sisudez do tempo quaresmal; um divertimento sem maiores implicações do que a ridicularização de uma mulher talvez mal quista na comunidade. No entanto, estão presentes na descrição elementos que desautorizam essa simplificação. Desmente a aparente inocência do festejo, o fato de que a *Serração da Velha* vilaboense também se configura como caricatura dos préstitos oficiais: a formação em cortejo, os archotes, o mascarado das procissões de penitência, a padiola substituindo o andor, o rosário nas mãos da “Velha”, elementos que trazem conotações ligadas à imaginária religiosa. A configuração é também perpassada por unidades dramáticas ligadas às representações de poder, à violência institucionalizada ou latente na comunidade: os soldados desfilando com seus sabres desembainhados, a gritaria acompanhando o cortejo, a figura sendo cerrada e queimada.

Para ampliar o escopo da argumentação, coloca-se como fundamento ritual da *Serração da Velha*, na Cidade de Goiás ou em outras localidades, o mote do sacrifício – vitimário ou expiatório - interligando essa manifestação a outras procissões de penitência do tempo quaresmal. Se na Quaresma e na Semana Santa, tal prática apresenta-se pelo viés do fervor religioso, na *Serração* o tom caricato e carnavalesco disfarça, mas não elimina a sua presença. Uma aproximação pode ser feita a partir da noção de sacrifício como ritual apaziguador da violência sofrida pelos fiéis no seu cotidiano.⁹⁴ Nesse caso, a “Velha”, simbolicamente, constitui-se em vítima a ser sacrificada para abrandar a

⁹³ Pohl, Johann Emanuel. Op. Cit., p. 144.

⁹⁴ Girad, René. *A Violência e o Sagrado*. São Paulo: Paz e Terra & UNESP, 1999. Apud Pereira, José Carlos. Op. Cit., p. 5.

violentação imposta aos fiéis por uma ideologia religiosa que penalizava pesadamente, por quarenta dias, os corpos e os prazeres. Mas, levando-se em consideração que no imaginário ocidental, a morte é, para muitos, a violência maior a que o homem é submetido - temor sub-reptício que inquieta a todos justamente por não sabermos *que sonho nos trará o sono da morte* – a *Serração da Velha* pode ser vista como festim carnavalesco onde a morte é exorcizada. Sendo assim, mesmo que implicitamente, a morte ronda o texto de Pohl, e, não por simples jogo de palavras, a “Velha” é ali tratada como a *vítima*.

Por outro lado, do ritual em questão emerge um elemento instigante, vez que, até onde foi possível investigar, não se encontra presente em descrições da *Serração da Velha* realizadas em outros lugares. Trata-se da *vítima* escolhida para o sacrifício simbólico: *uma mulher já idosa, mas ainda coquete*. Buscando no Dicionário Caldas Aulete os verbetes coquete e coquetismo, esses termos aparecem associados ou a uma mulher que usa de requebros, galanteios, namoradeira, ou significando elegância afetada; ar pretensioso. Se considerarmos a noção de sacrifício, conforme ensina Edgar Morin, como rito de transferência do mal e da culpa para uma vítima expiatória com vista na purificação da sociedade,⁹⁵ é fácil inferir que o comportamento feminino definido como coquete era condenado na antiga Vila Boa. Aliás, o que não surpreende, considerando o papel da mulher na organização social daqueles idos. Mas se não surpreende, torna compreensível outra particularidade da *Serração* descrita por Pohl: a escolha de soldados como executores do ritual, o que deixa entrever a gravidade desse “pecado” para a moral vilaboense, suscitando, por consequência, punição simbólica via representação do aparato repressor oficial.

Por fim, a junção da “Velha” (representação da morte) ao coquetismo (representação da vaidade), sugere que o discurso pastoral na antiga Vila Boa ainda batia na tecla da *vanitas*, no sentido da condenação da vida no tempo - pedagogia do medo e da culpa, que exercida com vigor até o século XVIII, impregnou o imaginário católico mantendo-se na longa duração. Não é demais, por conseguinte, visualizar na *Serração da Velha* presenciada por Pohl em 1819, uma re-significação, por meios alegóricos e caricaturais, do discurso barroco contra o *non sense* da vaidade frente à natureza corruptora da morte; advertências presentes em inúmeros poemas, cantilenas e sermões que

⁹⁵ Morin, Edgar. *O Método 3. O Conhecimento do conhecimento*. Portugal: Europa-América, LDA, 1996, p. 155.

circulavam nos setecentos, dos quais recorto, por pertinente à situação analisada, o seguinte exemplo:

*Ai, que é feito de vós,
Belos trajés, soberbos penteados?
Um monte de lixo e de pus
Sucedede vossos belos enfeites.
Não somos loucos de tanto estimar
O que se vê tão depressa perecer?*⁹⁶

Do ciclo de celebrações que constitui a Semana Santa na Cidade de Goiás, o conjunto processional da *Festa de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos* - com suas *Procissões do Depósito, dos Passos* (ou do *Encontro*) - é o que mais expressa a vertente penitencial e devocional do catolicismo. No século XIX, Pohl relata formas radicais de penitência e de auto-flagelamento ocorridas na *Procissão dos Passos* em 1819; manifestações também descritas por Francis Castelnau (1844), que assim se refere a elas:

Pouco após a nossa chegada, assisti à (procissão) da Paixão, uma das mais belas do ano (...). Dir-se-ia estarmos assistindo a uma cena da Inquisição. O que mais me impressionou foi ver pessoas andando de joelhos, com enormes pedras na cabeça; algumas chegavam a prostrar-se na entrada das igrejas, pedindo ao povo que as pisasse.

A descrição de Castelnau é algo sumária, mas corrobora de certa forma as informações mais detalhadas deixadas por Pohl, vinte anos antes da visita de Castelnau:

*Centenas de pessoas, mulatos e negros, escravos na maior parte, abriam o cortejo (dos Passos), fazendo exercícios de penitência que lhes haviam sido impostos na confissão. (...) A maioria levava na mão um crucifixo enrolado num pano branco. Alguns carregavam cruzeiros de mais de 2 metros de comprimento, outros estavam cingidos de cadeias, que arrastavam. Outros por sua vez traziam aos ombros pesadas vergas de ferro, em torno das quais enlaçavam os braços, ou carregavam pesadas pedras sobre a cabeça. Muitos se flagelavam, mas isso parecia mais ostentação, pois se açoitavam tão cuidadosa e lentamente que não se podiam notar grandes conseqüências, embora se esforçassem por expressar as dores por mímica.*⁹⁷

Interessante notar que nesse relato os exercícios de penitência e flagelação eram realizados apenas por mulatos e negros - exercícios *impostos na confissão*, segundo o

⁹⁶ Port-Maurice, Leonard de. *Manuel des retraits...*, p. 33/34. Apud Delumeau, Jean. *O Pecado e o Medo: a culpabilização no ocidente (séculos 13-18)*. Volume II. Bauru: EDUSC, 2003, p. 73.

⁹⁷ *Ibidem*. Op. Cit., p. 144

cronista. Observação que se abre para a seguinte questão: porque essa imposição penitencial teria sido aplicada exclusivamente a um determinado grupo étnico? Conforme José Carlos Pereira, no contexto bíblico (Levítico, 17-26), o corpo era tido como impuro por ser considerado causador do pecado e para voltar à condição de pureza era necessário submetê-lo ao sacrifício, o qual, no entanto, variava conforme o culpado. Tal prática sacrificial envolvendo o corpo era prescrita pela “lei do puro e do impuro”: aqueles catalogados como impuros deveriam se apresentar no templo, diretamente ao sacerdote, para fazer as devidas purificações e adquirirem o atestado de pureza.⁹⁸ Como no relato de Pohl, aos brancos não foi imputado o castigo maior do sacrifício corporal, supostamente atribuía-se aos negros e mulatos a condição de impureza. Por outro lado, se os gestos de auto-flagelamento não passavam de encenação *strictu sensu*, como observado por Pohl, não é demais conjecturar que as manifestações em questão poder-se-iam constituir em um tipo de resistência ao *status quo*. Uma outra hipótese seria que o sentido da pena não residiria propriamente no suplício da carne, mas justamente na exibição pública da inferioridade através da teatralização do flagelamento.

O culto à Paixão volta-se em grande parte para as diversas passagens do sacrifício de Jesus Cristo, chamados *Passos* ou *Mistério*, originários da Europa medieval, ampliando seu cenário para as terras descobertas do Novo Mundo durante o período barroco. Conforme Maria Helena Flexor, a partir de diferentes modelos europeus, os jesuítas deram aos *Passos* feições particulares. Cita, nesse sentido, ordenação dos eventos da Paixão presente no catecismo de Antonio Araújo, de 1618, e outra organizada anteriormente por José de Anchieta.⁹⁹

‘Da sagrada Paixão segundo todos os seus passos’ (Antônio Araújo), *distribuído nos seguintes capítulos: 1) Do que passou no horto; 2) Do que passou na prisão; 3) Do que passou com Annas; 4) Do que passou com Caiphás; 5) Do que passou com Pilatos e Herodes; 6) Passos dos açoites; 7) Passo da Coroa; 8) Como levou a cruz as costas; 9) Do que passou na cruz depois de ser nella crucificado; 10) Do que mais passou estando na cruz e como foi sepultado. Refletia o que já fora usado por José de Anchieta (1534-1597), no século anterior que, também marcara os Passos da Paixão. 1) Paixão; 2) Horto; 3) Annás; 4) Caiças; 5) Pilatos-Herodes; 6) Coluna e Coroa; 7) Cruz.*

⁹⁸ Pereira, José Carlos. Op. Cit., p. 9.

⁹⁹ Flexor, Maria Helena Ochi. Op. Cit., p. 526.

Nas ordenações dos *Passos* de Antonio Araújo e de José de Anchieta, percebe-se um tratamento linear e descritivo para os eventos da Paixão, que difere da ordenação conferida aos *Passos* na Cidade Goiás, conforme dado a perceber pela letra dos motetos cantados durante a *Procissão dos Passos* e do *Encontro*.¹⁰⁰ Cada verso desse conjunto de oito cânticos - denominado como *Moteto dos Passos* - aproveita como tema apenas o episódio do Horto das Oliveiras e do personagem Simão ajudando Jesus Cristo a carregar a cruz; os outros versos falam da dor de Maria e das mulheres que seguiram Jesus até o Calvário, bem como veiculam preceitos relativos à expiação dos pecados e à redenção através de Cristo. Claramente se percebe aqui uma re-orientação teológica: se no século

¹⁰⁰ *Moteto dos Passos*: letra baseada em Marcos, cap. 14 e 15 e Lucas, cap. 22 e 23. Tradução: Maria Augusta Calado de S. Rodrigues. CD *Semana Santa em Goiás*. EM/UFG. Sonopress Rimo. Goiânia, 1998.

Pater

*Pater mi, si possibile est
Transe at me Cáliz iste
verum tamem, non sicut
ego volo, sed sicut Tu*

*Pai meu, se for possível
Passa de mim este Cálice
contudo, não seja
como eu quero, mas como Tu queres.*

Bajulans

*Bajulans sibi crucem
Jesus exivit in enum
qui dicitur Calvariae locum*

*Carregando sua cruz
Jesus chegou no lugar
que chamam Calvário.*

Exeamus

*Exeamus ergo, ad Deum.
Extra castra
improperium
ejus portantes*

*Voltemos pois, a Deus.
Para fora de nós
as ofensas
que nós carregamos*

Ó Vos Omnes

*Ó vos omnes,
Qui transitis per viam
attendit, et videte
Si est dolor similis
Sicut dolor meus*

*O vós todos
que passais pelo caminho,
atende e vede
se há dor semelhante
à minha dor.*

Angariaverunt

*Angariaverunt veniente
de vila Simonem Cyreneum
Ut tolleret crucem Jesus*

*Requisitaram quem vinha
Simão de Cirene da vila,
para que carregasse a cruz de Jesus*

Filiae Jerusalem

*Filiae Jerusalem,
Nolite flere super me
Sed super vos et mas
Super filios vestros*

*Filhas de Jerusalém,
não choreis por mim,
por vós mesmas e
por vossos filhos*

XVI - frente a uma assembléia formada principalmente por gentios - era necessário enfatizar e, mesmo dar a conhecer os eventos fundadores do dogma, com o desenrolar da catequese o enfoque descritivo cede lugar a evocações menos detalhadas do sacrifício de Jesus Cristo; desloca-se o eixo para a meditação sobre o reconhecimento da culpa por nossos pecados e da necessidade de expiação como requisito para a redenção.

Mas, se o texto dos motetos perde em dramaticidade, a conjugação sonoridade ritual do latim e uma estrutura musical severa (protobarroca como classifico e justifico na Parte 3 deste trabalho), somada à imaginária, aos gestos de penitência e à própria configuração processional, mantém o *pathos* emocional. Isso, na verdade, é o que interessa em termos de uma teatralidade barroca, até porque, vale lembrar, um número significativo de fiéis não entendia o idioma oficial da Igreja.

Durante o século XIX, o Senhor dos Passos foi adquirindo na Cidade de Goiás *status* de santo protetor da comunidade, de maneira que seu culto e sua festa teve (e tem), muito mais prestígio do que as celebrações dedicada à Sant'Anna - padroeira oficial da cidade. As pessoas passam a prestar devoção ao Senhor dos Passos em busca do mesmo tipo de auxílio esperado de qualquer outro santo da Igreja. Nesse sentido, é interessante observar a familiaridade com que Ana Joaquina (que viveu na Cidade de Goiás por esta época) trata o Senhor dos Passos:

Dia 14 de março de 1883: *Dr Azeredo esteve aqui; de noite fomos levar Senhor dos Passos para S. Francisco.*

(...)

Dia 4 de abril de 1884: (...) *foi Sexta-feira das Dores. Vimos prosição (mantive a escrita da autora). Depois fui beijar Senhor dos Passos.*¹⁰¹

Com relação à Festa, as pessoas participavam de um ou vários momentos, atuando conforme os diferentes papéis por eles ocupados nos rituais, na certeza de que tal tipo de participação é eficaz por si mesmo. Em outras palavras, parafraseando Carlos Brandão, *situações formalizadas são convertidas em momentos de bênçãos* do Senhor dos Passos.¹⁰² Na verdade, até os dias de hoje, não só os moradores da cidade, mas vilaboenses que mudaram para Goiânia após a transferência da capital, ou radicados em outras cidades

¹⁰¹ *Memorial de Lembranças de Anna Joaquina da Silva Marques*. Cidade de Goiás (1881-1899). Volumes I. Instituto de Estudos e Pesquisas Históricas do Brasil Central – IPEHBC.

¹⁰² Brandão, Carlos Rodrigues. *O Divino, o Santo e a Senhora*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1978, p. 66/68.

do Estado, ainda retornam à Cidade de Goiás nessa ocasião, para prestar homenagem e cumprir promessas ao Senhor dos Passos. Pode-se ainda ver nas *Procissões dos Passos* (ou do *Encontro*), além dos Irmãos dos Passos com suas longas opas roxas, pessoas de todas as idades e classe social acompanhando o cortejo: algumas andando descalças, carregando pequenas cruces, rosários, flores para depositar no andor, carregando crianças de colo vestidas como o Senhor dos Passos etc.

A devoção a Nossa Senhora das Dores, por sua vez, também se fez intensa na Cidade de Goiás, haja vista que sua festa, como dito anteriormente, também foi destacada da Semana Maior já no século XVIII; em outras localidades, como Pirenópolis (GO) ou Ouro Preto (MG), essas festividades restringem-se a uma procissão que acontece já no âmbito da Semana Maior. No *Septenário dos Passos e das Dores* verifica-se um conjunto de celebrações que se constituem, do ponto de vista do devoto, em situações efetivas de relações simbólicas com o Bom Jesus e a Virgem Dolorosa, a partir das quais graças se esperam alcançadas. Cabe observar, no entanto, que, diferentemente da *Procissão dos Passos*, nos relatos encontrados sobre a *Procissão das Dores* não há menção a manifestações de flagelamento.

Já na *Procissão do Enterro*, o envolvimento devocional é de outra ordem: manifesta-se não especificamente em termos de veneração, mas enquanto reverência ao mistério, ao numinoso, às experiências do sagrado. Aspecto da natureza humana que Rudolf Otto define com os termos latinos *tremendum et fascinans*: *tremendum* referindo-se ao medo e temor experimentado perante o mistério; *fascinans* significando o sentimento de atração, sedução, fascinação que o religioso produz.¹⁰³ Paradoxo que envolve, sobretudo, a morte e todas as construções míticas em torno dela. E é justamente a morte que se põe nas ruas na *Procissão do Enterro* e que *se dá a ver aos olhos temerosos dos humanos*, como bem diz Carlos Brandão. Mas, como *os sinais da morte (já) não podem ser escondidos, nem a dos homens, nem a de um deus, eles devem ser revestidos de bastante beleza*.¹⁰⁴

Dessa forma, desde pelo menos o século XIX na Cidade de Goiás, a *Procissão do Enterro* se constitui em manifestação grandiosa, mais iluminada e muito maior do que as outras. Trata-se da representação de um préstimo fúnebre, cujos sinais de ostentação falam mais de uma religiosidade barroca e menos dos eventos tal como descritos na Bíblia cristã. Na grande procissão, conforme conta Pohl, a imagem do Senhor Morto, em

¹⁰³ Otto, Rudolf. *Le sacré. L'élément non-rationnel dans l'idée du divin et la relation avec le rationnel*. Paris: Payot, 1969, p. 57, 277. Apud Libânio, J. B. *Fé*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p. 23.

¹⁰⁴ Brandão, Carlos Rodrigues. *A Cultura na Rua*. Op. Cit. p. 157.

tamanho natural, transitava pelas ruas da antiga Vila Boa à luz de tochas, deitado em um esquife ornado de flores carregado por padres, acompanhado pelas imagens envoltas em luto de Santa Maria e São José; fala ainda da Verônica desempenhando seu papel à frente do esquife do Senhor Morto, e de um sermão proferido no encerramento da cerimônia.¹⁰⁵ A maior parte dessa configuração deve ter-se mantido no decorrer dos oitocentos, muito embora não se tenha localizado registros escritos que cubram esse espaço de tempo. Somente em 1892, localizei, no jornal *Estado de Goyaz*, notícia da *Procissão do Enterro* onde se menciona a imponência da procissão, o desfile do Senhor Morto e já a presença da imagem atual de Nossa Senhora das Dores, sendo ali computado a presença de três mil participantes.¹⁰⁶ Por outro lado, nos relatos de Ofélia Sócrates (1907) e de Lindolpho dos Passos (1913), verifica-se tanto a presença das unidades dramáticas descritas por Pohl e pelo referido jornal, como outros elementos expressivos, o que evidencia o jogo entre estabilidade e movimento que caracteriza as formas culturais tradicionais:

*Às nove horas da noite saía a Procissão do Enterro ou do Senhor Morto. Era a mais concorrida de todas: anjos, virgens, associações religiosas com seus distintivos, irmãos dos Passos, povo, quase toda a cidade de Goiás, percorriam em completo silêncio as ruas do trajeto escolhido. (À frente do préstito) a Verônica ladeada por S. João, conduzia o Sudário. (...) Atrás do esquife (...) vinham as 'Três Marias' que, de vez em quando cantavam seu lamento pela morte de Jesus. Heú... Heú... Compreendendo mal o que cantavam, o povo as chamavam de as Três Béus, ou Marias Beús. Vinha então a imagem de Nossa Senhora das Dores. Encerrava a procissão a banda de música tocando marchas fúnebres e marcha batida.*¹⁰⁷

A combinação grandiosidade/teatralidade presente na *Procissão do Enterro* favorece a emergência da emoção, mas não do desespero, até porque à fatalidade corresponde a glória da Ressurreição. Sabe-se que a morte é vencida pelo Homem-Deus. Celebra-se, por conseguinte, não *o horror do crime dos homens contra eles mesmos na morte abjeta de um deus humanizado*,¹⁰⁸ mas a magnitude do sacrifício que gera vida. Assim, o belo e a imponência devem envolver o préstito como um todo, desde a performance dos atores envolvidos no teatro da fé, quanto à aparência dos fiéis que integram o cortejo. A ocasião é para se usar as melhores roupas, o que na antiga Vila Boa de Goiás pode ser observado através de um anúncio veiculado em jornal (apresentado

¹⁰⁵ Pohl, Johann Emanuel. Op. Cit., p. 143.

¹⁰⁶ *O Estado de Goyaz*. Anno I. Quarta-feira, 13 de abril de 1892.

¹⁰⁷ Monteiro, Ofélia Sócrates do Nascimento. Op. Cit., p. 39.

¹⁰⁸ Brandão, Carlos Rodrigues. Op. Cit., p. 157.

anteriormente neste mesmo capítulo), que apregoa a chegada de artigos de luxo para a Semana Santa. Trata-se, na verdade, de momento privilegiado: uma ocasião em que cidade encontra a si mesma e, ao mesmo tempo, se mostra aos visitantes, reafirmando tanto a devoção à Paixão e a crença na eficácia simbólica de rituais celebrativos ao Cristo sofredor e à Virgem Dolorosa, quanto um *modus operandi* particular que, já no século XIX, destacava a Semana Santa vilaboense dentre as outras da região. Fatores que conjugados justificam, em parte, a sua permanência no tempo.

2.2.2. Leigos e Clero: tensões e negociações.

Carlos Brandão, no seu estudo sobre a Festa do Divino em Pirenópolis (GO), constata que naquela localidade o Espírito Santo não possui culto institucionalizado restrito a algum segmento de classe, profissão e etnia. O mesmo se pode dizer com relação à Semana Santa da Cidade de Goiás nos tempos atuais. Durante o século XIX, no entanto, as celebrações do Mistério Pascal foram sustentadas pelas *Irmandade do Santíssimo Sacramento* (associação de brancos), *Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos* (associação também de brancos) e *Irmandade dos Pardos das Dores de Nossa Senhora* (associação de mulatos). Essas duas últimas associações são, de fato, as grandes responsáveis pela pompa assumida pela Semana Santa no século XIX, muito em decorrência das *lutas de representação* envolvendo os dois segmentos étnico-sociais representados pelas referidas irmandades. Pohl afirma, nesse sentido, que na Festa de Nossa Senhora das Dores, *os mulatos esforçavam-se por superarem os brancos em magnificência*.¹⁰⁹ Competição que certamente se prolongou pelo século XIX, vez que, em 1856, tendo Basílio Martins Serradourada introduzido o *Moteto dos Passos* na festa de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos, no ano seguinte, a Irmandade dos Pardos de Nossa Senhora das Dores teria encomendado a Serradourada o *Moteto das Dores*, a fim de abrilhantar a sua própria festa.¹¹⁰ Acrescenta-se a essa informação, a imagem da Virgem Dolorosa esculpida por Veiga Valle para a referida irmandade, possivelmente antecedendo ou precedendo, a restauração da imagem do Senhor dos Passos pelo mesmo escultor.

¹⁰⁹ Pohl, Johann Emanuel. Op. Cit., p. 144.

¹¹⁰ Informação constante em anotações do músico vilaboense João da Costa Oliveira (1865-1956). In Rodrigues, Maria Augusta Calado de. Encarte do CD Semana Santa em Goiás. Goiânia: EM/UFG, 1998.

Deve-se em muito à ação de irmandades e confrarias a persistência no Brasil de um catolicismo de viés barroco, com sua liturgia pomposa, formas tradicionais de devoção e festas que hibridavam o sacro e o profano. Tais organizações - herança portuguesa - eram formadas por fiéis que, sem ter um papel específico na hierarquia eclesiástica, participavam ativamente da construção de igrejas, dos atos de culto e se encarregavam das práticas devocionais. Desenvolveram, simultaneamente, um papel social de grande relevância, se constituindo em verdadeiras *argamassas sociais*, para usar termos de Paulo Bertran, ao contribuírem para a acomodação dos aglomerados caóticos surgidos a partir da corrida do ouro. Ocupando espaços deixados vazios pela Igreja e pelo Estado, essas associações asseguravam aos seus membros certa proteção durante a vida assistindo-os nas necessidades, bem como garantindo decência após a morte.

Não se fazia uma clara distinção entre irmandades e confrarias, as quais, em Portugal, eram genericamente denominadas como *sodalícios*, *congregações*, *pias uniões* etc. Diferentemente das *pias uniões*, cujos laços entre associados eram frágeis, as *irmandades* e *confrarias* possuíam fortes vínculos de solidariedade entre os membros ou “irmãos”, congregados através do compromisso de se ajudarem uns aos outros.¹¹¹ Conforme Maria Aparecida Gaeta, já existiam associações semelhantes desde o período greco-romano, as quais, re-significadas na baixa Idade Média, vieram a facilitar a implantação do Cristianismo na Europa. Com o descobrimento do Novo Mundo e inspiração na Contra-Reforma, o espírito de “congregação” foi revitalizado, fomentando redes de solidariedade na América.¹¹²

Muito embora, na prática, não se distinguisse claramente as fronteiras que separavam as várias formas de associações leigas, o Código Canônico denominava de *pias uniões* aos grupos de fiéis que se uniam para exercer alguma obra de piedade ou caridade. Caso se estabelecesse uma relação hierárquica entre os membros, as *pias uniões* passaram a ser denominadas de *irmandades*; se estas *irmandades* fossem eretas para incrementar o culto público recebiam o nome de *confrarias*. As *pias uniões* não se fizeram presentes no Brasil até finais do século XIX, sendo substituídas por um tipo de instituição voltada para a

¹¹¹ A fundação de uma irmandade só era possível via a aprovação oficial da Coroa e da Igreja. Nesse sentido, os estatutos – chamados de Compromissos – deveriam ser examinados em Lisboa ou pela autoridade eclesiástica local. A “mesa provedora”, ou diretoria, freqüentemente nomeava o capelão da irmandade com a tarefa específica de executar os serviços religiosos para os quais se necessitava de um sacerdote.

¹¹² Gaeta, Maria Aparecida Junqueira da Veiga. *Redes de sociabilidade e solidariedade no Brasil Colonial: as Irmandades e Confrarias religiosas*. Revista Estudos de História. Franca: UNESP, 2(2), 1995. Apud Moraes, Cristina de Cássia Pereira. *A Religiosidade dos Setecentos nos Guayases: Uma Questão de Enraizamento ou Desenraizamento*. Disponível em www.ichs.ufop.br/conifes/anais/CMS/cms1204.htm. Acesso em 01/05/2007

caridade e o cuidado de pessoas desamparadas, física e espiritualmente, conhecida como as *Misericórdias* ou *Ordens Terceiras*. Essas associações de leigos estavam diretamente vinculadas às grandes congregações religiosas, dentre as quais se destacavam os Franciscanos, Carmelitas e mais tardiamente os Dominicanos. Além do objetivo assistencialista, preocupavam-se igualmente com a qualidade da vida cristã, cultivando regras de conduta aprovadas pela Igreja.¹¹³

É importante ressaltar que a organização hierárquica implicava em um processo seletivo no ato de admissão dos membros, significando, em princípio, que interesses de etnia ou de posição sócio-econômica definiam a escolha dos que poderiam pertencer a determinada irmandade, confraria ou ordem terceira. Tal procedimento conferia a essas instituições certo perfil indentitário e uma função de representatividade que possibilitava o reconhecimento dos lugares de fala de cada um na comunidade. Sempre à sombra do orago escolhido para proteção, promoviam a solidariedade entre seus integrantes e, vale repetir, funcionavam como agentes de seguridade social e provedores de assistência na morte, por meio não só de um enterro decente, mas também através do sufrágio da alma. Os dois últimos encargos traduzem importante aspecto da mentalidade da época: ser enterrado em local “do santo” (as sepulturas, localizadas dentro das igrejas, eram administradas pelas irmandades e confrarias) e ter sua alma encomendada significava assegurar o auxílio celeste e assim gozar da paz eterna.¹¹⁴

Como principais associações de brancos, cita-se a *Irmandade do Santíssimo Sacramento*, a *Irmandade do Senhor dos Passos*, a *Irmandade da Misericórdia*, bem como as *Ordens Terceiras de São Francisco* e do *Carmo*. Essas associações, para além da sua ação social e religiosa, atuavam como *locus* aglutinador de interesses, em termos da afirmação social, com as festas funcionando como espaço para a exteriorização e validação desses interesses.

A *Irmandade do Santíssimo Sacramento*, por sua estreita vinculação à liturgia eucarística, era reservada aos varões brancos portugueses ou de descendência portuguesa pertencentes à elite local. Durante o culto vestiam uma opa vermelha, e nas procissões do Santíssimo, especialmente a de *Corpus Christi*, ocupavam lugar de honra. Tinham ainda o privilégio de assistir a missa entre o altar e a mesa da comunhão, e, nesse mesmo local, ser

¹¹³ Cf. Matos, Henrique Cristiano José. *Nossa História. 500 Anos de Presença da Igreja Católica no Brasil*. Tomo I. Período Colonial. São Paulo: Paulinas, 2001, p. 222. Cf. Moraes, Cristina de Cássia Pereira. Op. Cit., p. 12.

¹¹⁴ Matos, Henrique Cristiano José. Op. Cit., p. 223.

enterrados. A *Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos*, por sua vez, gozou de grande prestígio entre a população, principalmente por organizar a antiqüíssima *Procissão dos Passos* e por ter a guarda da venerada imagem usada nesse préstito. Também a *Irmandade da Misericórdia* difundiu-se com vigor em terras brasileiras. Muitas delas eram mantenedoras de “Santas Casas de Misericórdia”. Na verdade, a Misericórdia formava um todo: confraria, hospital e igreja, sendo presença constante nas procissões de penitência.¹¹⁵

Os “homens de cor”, por sua vez, tinham suas próprias irmandades, dentre as quais se destacaram a *Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos*, a *Irmandade de São Benedito*, de *Santa Efigênia*. Tais congregações se constituíam em uma das poucas formas de associação franqueadas à população de condição negra. Nelas, a solidariedade grupal ganhava expressão concreta e dava a esse segmento da população brasileira possibilidade de externar suas necessidades, valores e, mesmo de forma limitada, influir no seu destino. Cabe apontar que várias irmandades de negros se abriam a pessoas independentemente de sua cor, nacionalidade ou condição social. As *Irmandades do Rosário*, por exemplo, recebiam como membros gente vinda de todas as nações africanas, pardos, brancos, ricos, pobres. Segundo Arlindo Rubert, a participação dos brancos nessas associações de negros explica-se, em parte, como estratégia para controlar, por dentro, a vida da congregação. Por outro lado, o desconhecimento de certos saberes por parte da maioria dos escravos (como ler e escrever), forçava a escolha de um branco para ocupar cargos como o de escrivão, tesoureiro etc.¹¹⁶

Embora os estatutos das irmandades definissem com rigor, em termos de etnia, a pertença a seus quadros, na prática as exclusões nem sempre valiam, sobretudo nas sociedades em formação como é o caso das cidades surgidas da mineração. Outros sinais de importância eram apreciados - riqueza, intelectualidade, pertença aos quadros da Igreja etc. - relaxando a rigidez hierárquica. Conforme aponta Júnia Furtado, em Minas Gerais não era fato raro encontrar-se cristãos novos, homens pardos, negociantes, mulheres forras, integrando irmandades como a do *Santíssimo Sacramento*, cujo compromisso se propunha acolher apenas os “fidalgos” do lugar, o que significava a exclusão de “judeus, mulatos e hereges”.¹¹⁷ Já na Cidade de Goiás, no decorrer do século XIX, se avolumam os exemplos de homens pardos integrando as fileiras da *Irmandade dos Passos*, na sua maioria

¹¹⁵ Ibidem, p. 225.

¹¹⁶ Rubert, Arlindo. *A Igreja no Brasil. Vol. II. Expansão Missionária e Hierárquica*. Santa Maria: Pallotti, 1988, p. 294/295.

¹¹⁷ Furtado, Júnia Ferreira. *Transitoriedade da Vida, Eternidade da Morte*. In Jancsó, István; Kantor, Iris. Op. Cit., p. 404/407.

distinguidos pela competência artística e intelectual, posição no clero ou na administração. Também não era incomum que uma pessoa pertencesse a mais de uma irmandade. Por exemplo, padre Luís Antônio da Silva e Souza - homem ilustre da história de Goiás, ao qual já nos referimos anteriormente - era filiado a quatro confrarias, conforme os termos de seu testamento: *Nada devendo atualmente às irmandades de que sou Irmão nesta Cidade que são a do Santíssimo Sacramento, dos Passos, Alma e Rosário, suplico a brevidade dos sufrágios que me devem fazer na forma de seus compromissos.*¹¹⁸

Interessava ao governo metropolitano apoiar as irmandades de negros. Nesse caso, objetivava-se atenuar possíveis revoltas sociais ou descontentamentos que poderiam desestabilizar o regime. Olhando por essa perspectiva, não se pode deixar de apontar que as irmandades contribuíram para a preservação das relações de dominação e de submissão. Não obstante, deve-se igualmente reconhecer que as mesmas ofereciam aos seus membros um espaço de relativa liberdade, que não só estimulou o desenvolvimento de processos identitários, como, no dizer de Caio Boschi, funcionavam *como veículo de libertação de seus integrantes, ao alforriá-los.*¹¹⁹

Por outro lado, a ação das confrarias e irmandades (de brancos ou negros) era sobremaneira conveniente para o Estado, vez que o eximia do *compromisso de aplicação dos dízimos eclesiásticos recolhidos na implementação do culto religioso*, bem como da responsabilidade da prestação de vários serviços sociais à população.¹²⁰ Já para Igreja, a atuação das associações leigas era duplamente vantajosa: além de promover e sediar a devoção, elas se constituíam em competente instrumento de sustentação dos rituais. No primeiro aspecto, conforme aponta Boschi, *substituíram o papel precípua do clero como agentes e intermediários da religião. No segundo, arcando com os onerosos encargos dos ofícios religiosos, eximiram esse mesmo clero de combater a instituição do padroado régio.*¹²¹

Em terras goianas foram pioneiras as *Irmandades do Santíssimo Sacramento* - auxiliadoras do culto e criadoras de matrizes - seguidas das *Irmandades de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos* e das *Misericórdias*. Vieram depois as irmandades de pretos e mulatos. Carlos Fernando Magalhães localizou em todo o território goiano, entre os

¹¹⁸ Silva e Souza, Luiz Antonio da. *O Testamento*. Apud Teles, José Mendonça. *Vida e Obra de Silva e Souza*. Coleção Documentos Goianos n. 31. Goiânia: Editora UFG, 1998, p.197.

¹¹⁹ Boschi, Caio César. *Os Leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986, p. 156.

¹²⁰ Ibidem. p. 26.

¹²¹ Ibidem.

séculos XVIII e XIX, 105 irmandades, dentre as quais 30% eram de brancos, 54% de pretos e 16% de pardos. No que diz respeito às associações de negros (*Nossa Senhora do Rosário e São Benedito*), essas aparecem com várias qualificações: Irmandades de Negros livres e forros, ou simplesmente, de Pretos, ou ainda referidos como da “infecta nação”. Os mulatos são definidos como “pardos” e, em alguns casos, de “pretos crioulos”, confundindo-se também com a denominação geral de “pretos” (*Irmandades de Nossa Senhora do Livramento, Santa Efigênia, Nossa Senhora do Carmo, Nossa Senhora das Mercês, Nossa Senhoras das Dores*).¹²²

Além das associações mencionadas, localizou-se duas irmandades não caracterizadas pela etnia, eretas em Vila Boa no século XVIII: a *Confraria de Santo Antônio de Pádua* e a dos *Republicanos*. A *Confraria de Santo Antônio de Pádua* foi criada em 1739 com Provisão passada em 1743 pelo Bispo do Rio de Janeiro, com o objetivo de assistir à tropa de 1.^a Linha e empregados públicos da Capitania.¹²³ Já a *Confraria dos Republicanos*, sob a proteção de São Sebastião, foi criada pelos *homens bons* do Senado da Câmara:

*Requererão que por ser do serviço de Deos, e beneficio desta Villa, estabelecerem huma confraria dos Republicanos tendo por protetor o invicto martir São Sebastião, que hera deste Bispado, cuja imagem dava hum devoto; e pertendião que a governança desta Villa, ornace o seu Altar; e tivesse o cuidado e zello do seu culto sendo a Camera Cabeça; e anualmente fazendo Corpo de Meza da mesma, concorrendo tambem a ser invocação de huma das Festas Reaes, e mandadas pella Ley, se fazia conveniente suprimiremce no prezente anno as festividades Reaes para effeito de se poder melhor ressarcir esta despeza do altar, e ornamentos...*¹²⁴

Até as primeiras décadas do século XIX, as *Irmandades do Santíssimo Sacramento* se mantiveram como as associações de leigos de maior prestígio em terras goianas. Não obstante, no decorrer dos oitocentos, essas congregações vão perdendo gradativamente espaço até serem absorvidas, em várias localidades, pelas *Irmandades de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos*.¹²⁵ Em 1819, quando da visita do austríaco Pohl,

¹²² Magalhães, Carlos Fernandes Filgueiras de. *Confrarias Religiosas como Expressão Artística nos Séculos XVIII e XIX nas Minas dos Goyazes (Irmandades de Brancos, Pretos e Mulatos)*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás. Volume 14, jul./dez. 1998, p. 24.

¹²³ Arquivo Histórico de Goiás-Goiânia: Documentação Diversa, n. 18, Registros de Correspondência Cunha Mattos, f. 272, número 42. Apud Moraes, Cristina de Cássia Pereira. Op. Cit., 14.

¹²⁴ Arquivo Frei Simão Dorvi. Fundação Frei Simão Dorvi. Livro 192, n. 1736-1762, 062v-063f. Apud Moraes, Cristina da Cássia Pereira. Op. Cit., p. 14.

¹²⁵ Magalhães, Carlos Fernandes Filgueiras de. Op. Cit., p. 26. Pirenópolis é uma das poucas cidades do Estado de Goiás onde a *Irmandade do Santíssimo Sacramento* mantém-se ainda visível e atuante.

parece que a *Irmandade do Santíssimo Sacramento* ainda ocupava lugar de prestígio na antiga Vila Boa. Aponta para essa conclusão o fato de que somente os Irmãos do Santíssimo com *seus mantos de seda vermelha e velas nas mãos* são citados por Pohl no seu relato sobre a *Procissão dos Passos* ou do *Encontro*,¹²⁶ o que, evidentemente, não significa que a *Irmandade dos Passos* não estivesse ali representada, até porque, esta era tradicionalmente a sua festa. Nem sempre, há que se apontar, as irmandades se destacavam portando opas, muito embora, conforme a tradição, as opas roxas dos Irmãos dos Passos - chamadas de *balandraus* na Cidade de Goiás – teriam sido introduzidas pelo Padre Perestrello quando essa irmandade foi ereta em 1745.¹²⁷ Pohl também não distingue em seu texto a *Irmandade dos Passos* como a principal responsável pela organização da referida festividade. Refere-se genericamente à *Procissão dos Passos* como festa exclusiva dos brancos, em oposição a outro cortejo semelhante organizado pelos mulatos, realizado oito dias depois, denominado como *Procissão dos Pardos das Dores de Nossa Senhora*.¹²⁸ Francis Castelnau (1844), por sua vez, não aponta nenhuma irmandade específica, mas conta que estavam presentes na referida procissão *membros de diversas confrarias, todos de vela na mão*.¹²⁹

Em finais do século XIX, com o fortalecimento do movimento abolicionista e, depois, com a própria abolição, parte da sustentação do catolicismo no seio da população negra sofre um processo de desagregação: as irmandades de pretos e pardos tendem a perder representatividade e mesmo a desaparecer, bem como o sistema de gerenciamento das grandes propriedades rurais, cujos senhores obrigavam o negro a se cristianizar, entra em colapso. Na Cidade de Goiás, por essa época, já não se encontra referência à *Irmandade dos Pardos das Dores de Nossa Senhora*, nem relacionada à sua antiga sede - a Igreja da Boa Morte -, nem relacionada à Semana Santa. O referido templo continuou a guardar a imagem da Virgem Dolorosa, mas, com a interdição da Matriz de Sant'Anna, passou a ocupar essa função. Também não se encontra menção à *Irmandade do Santíssimo Sacramento*. Na verdade, por essa época, a *Irmandade dos Passos* emerge como principal associação leiga responsável pela organização do aparato festivo da Semana Santa. Torna-se, em outras palavras a “dona da festa”. Tal fato associado à posição privilegiada ocupada na sociedade vilaboense pelos Irmãos dos Passos e à devoção arraigada ao Bom Jesus, faz

¹²⁶ Pohl, Johann Emanuel. Op.Cit., p. 144.

¹²⁷ Passos, Elder Camargo de. *250 Anos. Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos. Cidade de Goiás. Histórico -1745-1995*. Folheto Explicativo. OVAT (Organização Vilaboense de Artes e Tradições), 1995.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Castelnau, Francis. Op. Cit., p. 139.

com que o ciclo de celebrações do Mistério Pascal passe a se constituir nos eventos festivos mais prestigiados da Cidade. Em 1885, por exemplo, Frei Germano Llech, refere-se da seguinte maneira à *Procissão do Encontro*:

*No domingo da Paixão, era, em Goiás, uma festa a Procissão de Jesus, organizada pela Irmandade dos Passos, levando-se a Cruz. (...) Após o “Pretório”, sermão assim chamado, a imagem saía de nossa igreja. Percorria as principais ruas, parando sete vezes diante de altares preparados em honra de Nossa Senhora das Sete Dores. Em uma dessas paradas, a Santa Virgem chegava da igreja da Boa Morte, e então tinha lugar o segundo sermão, o do ‘Encontro’. A procissão continuava em direção ao Sul da cidade, e quando se recolhia à Igreja da Boa Morte, pronunciava-se então o terceiro sermão, o do ‘Calvário’.*¹³⁰

O enfraquecimento e o desaparecimento de associações leigas tradicionais passam, em muito, pelo relacionamento conflituoso estabelecido entre catolicismo oficial e catolicismo devocional, deflagrado pela Romanização. Conforme ressalta Anderson Oliveira, as práticas devocionais, na concepção dos bispos reformadores, representavam uma religiosidade eivada de imbricações condenáveis entre elementos sagrados e profanos, estimuladas, sobretudo, pelas práticas devocionais das irmandades, além do que a sua influência sobre a sociedade e a autonomia adquirida tanto em relação à hierarquia clerical quanto em relação ao Estado, veio a suscitar grande interesse em deslocar o eixo de poder das mãos dos leigos para a esfera do poder clerical. Suprindo, em diversas ocasiões, o papel evangelizador que cabia ao clero, as irmandades acabaram por não pautar sua ação dentro da ortodoxia sustentada pela Igreja romanizada. Tornaram-se difusoras de práticas religiosas condenadas pelos bispos reformadores, passando a ser vistas como *‘locus’ mantenedor de valores tradicionais com os quais o clero desejava romper*, aí se destacando as práticas festivas e devoções ligadas ao catolicismo popular.¹³¹

Um aspecto que incomodava sobremaneira o clero era o papel ocupado pelos padres nas associações leigas, cujas atribuições eram limitadas pelos Compromissos. Embora se dispensasse ao Capelão um tratamento respeitoso, a sua posição assemelhava-se a de um funcionário da instituição.¹³² Esta situação foi alvo de inúmeras críticas, como se

¹³⁰ Llech, Germano. Op. Cit., p. 203.

¹³¹ Oliveira, Anderson José Machado. *Os Bispos e os Leigos: Reforma Católica e Irmandades no Rio de Janeiro Imperial*. In *Devoção e Caridade: Irmandades Religiosas no Rio de Janeiro Imperial (1840-1889)*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense, 1995, p. 148. Disponibilizado no endereço www.uepg.br/rhr/v6n1/Anderson.pdf Acesso em 10/10/2003

¹³² *Ibidem.* p. 150.

pode observar em artigos veiculados pelo jornal oficial da diocese do Rio de Janeiro, *O Apóstolo*, dentre os quais cito o seguinte:

*É tristíssimo ver o grau de inferioridade em que são colocados os capelães e comissários dessas Confrarias e Ordens Terceiras, os quais estão dependentes de tudo das mesas e principalmente dos tesoureiros e procuradores, que até pretendem decidir da liturgia, do culto, quando é de exclusiva obrigação dos capelães e comissários o zelar tudo quanto pertence ao culto e dele depende.*¹³³

Entretanto, tal situação não significava, como dá a entender o texto, completa desvalorização do papel dos padres nas festividades, fossem elas de cunho oficial ou patrocinadas por irmandades. Afinal, no século XIX, a Igreja não deixou de se constituir em instância de validação das relações sociais, haja vista os indispensáveis *Te Deum* e sermões presentes em todas as celebrações. Ademais, mesmo face ao apelo lúdico e social inerente às festas religiosas, a inspiração de fundo para sua realização vinculava-se ao orago homenageado. Sendo assim, os padres, enquanto agentes institucionalmente mediadores das relações com o divino, eram (e ainda são) atores importantes para garantir a eficácia simbólica desses eventos no imaginário da população.

Por outro lado, em Goiás verificou-se a participação ativa de clérigos na organização de festejos, até porque costumavam integrar uma ou mais irmandades. Em Pirenópolis, por exemplo, entre os anos de 1820 e 1878, oito imperadores do Divino foram clérigos, dentre os quais se sobressaiu o padre Manuel Amâncio da Luz, que além de pároco exercia funções públicas.¹³⁴ Já na Cidade de Goiás, destacaram-se as figuras do padre Luiz Antônio da Silva e Souza - orador sacro de grande vigor - e do cônego e Vigário Geral José Iria Xavier Martins Serradourada. Até onde se sabe, José Iria integrou as fileiras da *Irmandade dos Passos* e a da *Confraria do Rosário* (dominicana) – tendo composto música para o *Septenário das Dores* e ordenado a seqüência de cânticos da *Procissão dos Passos* (ou do *Encontro*). Por outro lado, mesmo quando do acirramento do ânimo reformista, os Dominicanos da Cidade de Goiás - implementadores das novas diretivas do catolicismo reformado - se engajaram em cerimônias normalmente controladas pelos leigos. Nesse sentido, cabe mencionar a satisfação demonstrada pelo padre Germano Llech pela escolha de dominicanos para atuar na *Procissão do Encontro* de 1884: *Nesse*

¹³³ *O Apóstolo*. “As Irmandades, Confrarias e Ordens Terceiras do Império”. Ano XI, n. 44, 21/o4/1876, p. 01. Arquivo da Biblioteca Nacional. Apud Oliveira, Anderson José Machado. Op. Cit., p. 150.

¹³⁴ Silva, Mônica Martins. *A Festa do Divino. Romanização, Patrimônio & Tradição em Pirenópolis (1890-1988)*. Goiânia: Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, 2001., p. 55.

*ano coube aos Padres Dominicanos a honra de pregar os três sermões (do Pretório, do Encontro e do Calvário), o que foi feito pelos Padres Berthet, Madre e Devoisins, os quais satisfizeram plenamente o auditório, a ponto de irem pedir a D. Cláudio a fundação de um colégio.*¹³⁵

É interessante notar, no entanto, que as palavras de Llech evidenciam uma mudança ideológica no conteúdo dos sermões: no lugar de provocar comoção frente ao Cristo supliciado, os sermões proferidos naquela oportunidade parecem ter sido direcionados para a defesa do ensino via instituições católicas. Considerando que por esta ocasião o clero local estava em franco conflito com a oligarquia dominante dos Bulhões, os quais defendiam a secularização do ensino e de outras instituições, cabe supor que nem todos se entusiasmaram com a oratória dominicana, conforme padre Germano Llech dá a entender.

Não obstante, o processo de romanização modificou a relação do clero com o catolicismo festivo patrocinado pelas irmandades. Em Pirenópolis, por exemplo, Mônica Martins, em sua pesquisa sobre a Festa do Divino, verifica que os padres passam a assumir o papel de *guardiões dos aspectos sagrados da festa*, os quais, na visão da Igreja, estavam relegados a um segundo plano. Os festeiros, por sua vez, continuaram a organizar os eventos conforme entendiam ditados pela tradição, aprofundando o fosso aberto entre o catolicismo devocional defendido pelas irmandades e o catolicismo oficial da Igreja, o que levou ao acirramento dos conflitos entre essas duas instâncias.¹³⁶

A posição em princípio bastante radical do episcopado goiano, no que se refere ao implemento de práticas litúrgicas mais espiritualizadas em detrimento das penitências, das promessas, dos fogos etc., aparece em um regulamento para as festividades publicado por iniciativa de dom Eduardo Duarte Silva. Trata-se de documento que define o catolicismo festivo das irmandades como:

Um culto pura e meramente exterior, desacompanhado daquelles sentimentos d'alma, de respeito e submissão a Deus, consistindo em materiaes formulas de rezas, cujo sentido é muitas vezes ignorado; em canticos, ou em latim ou em portuguez, cuja letra é tão estropiada, que frequentemente dá um sentido ridículo; em assistências a actos religiosos na mais completa desatenção, ou por simples recreio, como se faria assistindo a qualquer espectáculo profano; em romarias tradicionaes sem espirito algum de penitencia, e não poucas vezes por intuitos mercantis; em votos e promessas provocadas por interesses e fins temporaes

¹³⁵ Llech, Germano (Frei). Op. Cit., p. 204.

¹³⁶ Silva, Mônica Martins. Op. Cit., p.55/56.

*exclusivamente; em luminarias e espectáculos pirotechnicos; em exhibições carnavalescas pelas ruas acompanhadas de burlescas e indecentes pantominas; em divertimentos hippicos e grotescas representações theatraes, cousas talvez uteis a principio para chamar à fé o embrutecido gentio (...).*¹³⁷

Mas, a despeito dessa dura condenação às tradições festivas, dom Eduardo igualmente expressa a intenção não de extingui-las, mas de “purificá-las”, face ao entendimento de que reside justamente nas festas um dos elementos distintivos da identidade católica frente ao Protestantismo.

*(...) abolido o culto externo, aos poucos a fé esfria-se, certas verdades da religião obliteram-se, a prática das virtudes fica no olvido, começa o reinado do indiferentismo, e em vez do christianismo surgirá o racionalismo, que é a única doutrina seguida nos paizes, onde o protestantismo assentou seo acampamento. (...) Indo em romarias aos mil devotos santuários, que a fé e a generosidade de vossos pais ergueram na diocese, todos, todos tendes sempre em vista directamente a glória de Deus, a honra de Maria SS. E a vossa ‘santificação’; ou, antes de lá ides para mercandear, para assistir à um simples espetáculo de reunião de povo, para passar alguns dias em regozijos, em divertimentos, em jogos e muitas vezes em peccados, prestando talvez mais honra e gloria a Deus, si em vossas casas santamente fizesseis vossas devoções?*¹³⁸

Mas, como eliminar práticas herdadas da colonização tão entranhadas na cultura brasileira? A maneira espiritualizada de festejar proposta pelo bispado não era a linguagem das irmandades, nem do catolicismo devocional praticado no Brasil. Por outro lado, como bem aponta Anderson de Oliveira, a subordinação à hierarquia clerical também não fazia parte da dinâmica das irmandades, as quais, seguidamente, buscavam escapar à autoridade da Igreja. Não que isso significasse uma posição anticlerical, alerta Oliveira, já que a leitura dos Compromissos, bem como a verificação dos gastos com as festas e com o culto evidencia a importância da manutenção das funções religiosas em cada uma dessas associações. Refletia, de fato, a vontade de manter determinados privilégios de ordem social, política e econômica, aos quais não se queria abrir mão.¹³⁹

¹³⁷ Pastoral de D. Eduardo Duarte da Silva. Bispo de S. Anna de Goyaz. Sobre o culto Interno e Externo. *Regulamento para as festividades e funções religiosas*. Roma: Scuola Tipografica Salesiana, 1899, p. 9. Apud Silva, Mônica Martins. Op. Cit., p. 85.

¹³⁸ Ibidem, p. 31/32. Apud Silva, Mônica Martins. Op. Cit., p. 86.

¹³⁹ Oliveira, Anderson José Machado de. Op. Cit. p., 151/155.

Não se entendia também porque abandonar práticas com as quais a irmandade e a população se identificavam. Afinal, a distinção sacro/profano no universo festivo não fazia sentido para o imaginário católico popular, e, abrindo aqui um parêntese, continua de certa forma a não fazer, vez que o discurso de “santificação” dos festejos é continuamente reiterado pelos clérigos em festas como a Semana Santa vilaboense ou como a Festa do Divino em Pirenópolis.

Naqueles idos, no entanto, trabalhou-se no sentido de extinguir ou submeter as irmandades - e suas práticas consideradas inadequadas - à autoridade eclesiástica. Esse ideal vigorou até a hierarquia clerical se conscientizar da impossibilidade de se implementar reformas na profundidade desejada. Dessa maneira, o discurso beligerante de dissolução das irmandades é amenizado e o que se percebe é uma Igreja que, sem deixar de lado as críticas, voltou (ou foi forçada) a considerar o potencial religioso e social das devoções festivas. Por um lado, verifica-se a criação de associações piás controladas pelo clero; por outro lado, buscou-se o diálogo com associações leigas tradicionais ainda em atividade.¹⁴⁰ Diálogo este, é bom ressaltar, que nunca deixou de ser conflituoso, com resistências, ora acirradas por uma instância, ora acirradas por outra.

Quanto à Semana Santa, pela sua própria natureza, mais afeitas à afirmação do dogma, pelo caráter grave da sua temática, bem como pelo reconhecimento tridentino do valor evangélico de suas práticas devocionais, o ímpeto romanizante se manifestou de maneira mais sutil. Não obstante, mesmo sem documentos que comprovem, é lícita a suposição de que, em parte, foi responsabilidade da “cruzada romanizante” o desaparecimento dos arroubos penitenciais citados nos relatos de Pohl e Castelnau. Aliás, a preocupação com o decoro público e a conseqüente tentativa de eliminar os disciplinantes dos cortejos remonta ao próprio Concílio de Trento. O texto do dominicano Germano Llech, por exemplo, é silencioso quanto aos exercícios de penitência: ou Llech preferiu omiti-los da sua história da Ordem Dominicana em Goiás, ou eles não mais existiam nas duas últimas décadas do século XIX, o que parece plausível, vez que também não se fala mais dessas práticas nos relatos do início do século XX.

Por outro lado, mesmo considerando a natureza grave dos eventos rememorados na Semana Santa, de muitas maneiras o carnavalesco e o dionisíaco escapam do ímpeto regulador da Igreja: na Quaresma com o ritual da *Serração da Velha*, nas “traquinagens” da noite de Sexta-feira Santa, na queima do Judas, nos bailes do Sábado de

¹⁴⁰ Ibidem. p. 155.

Aleluia, e no festival gastronômico do Domingo de Páscoa; isso sem contar os “desvios” de piedade que ocorriam até mesmo no âmbito das procissões, como bem traduz Ofélia Sócrates (1907) no seu relato sobre a *Procissão das Dores* - uma versão “domesticada” da antiga procissão organizada pela *Irmandade dos Pardos das Dores de Nossa Senhora*, com toques deliciosamente ingênuos dos namoros interioranos de outros tempos:

*Era a procissão, por excelência das moças. Vestidos brancos, véus, coroas de rosas, novamente vestiam as “virgens”. As moças que não saíam de “Virgem” faziam lindas toilettes, no rigor da moda. Crianças saíam de ‘anjo’. (...) Nesse dia os rapazes ficavam ‘cercando’ a procissão, isto é, esperando-a em várias esquinas para vê-la passar... Quem? A procissão?... Não!... À sua namorada que passava lentamente, mãos postas, olhos baixos... Não tão baixos, pois sempre se encontravam com os de seu amado... A linda imagem de Nossa Senhora das Dores vinha ladeada pelas ‘virgens’. (...) Atrás, o padre, cercado de coroinhas com turíbulos e, por último, a banda de música da Polícia.*¹⁴¹

“Desvios” de piedade que aparecem também na *Procissão das Virgens*, organizada, em 1888, pelos dominicanos da Cidade de Goiás, visando substituir a antiga *Festa do Rosário* patrocinada pela *Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos*. Evento que causou tanto desgosto ao recém chegado bispo, dom Eduardo, que a mesma foi extinta no ano de 1891.¹⁴² Comparando a *Procissão das Virgens* com a *Procissão das Dores* acima descrita, percebe-se muitos pontos em comum, tanto no que diz respeito à configuração, quanto ao comportamento assumido por moças e rapazes durante o cortejo. A questão que se coloca é a seguinte: porque os rigores do catolicismo reformado se aplicaram à *Procissão das Virgens* e o mesmo não se deu no caso da *Procissão das Dores*?

Parece que no caso da *Procissão das Virgens*, como evento criado e patrocinado pelo clero, e não por leigos, a sua extinção seria menos problemática por não envolver conflito com irmandades. Ademais, como manifestação recentemente instituída, pode-se imaginar que a *Procissão das Virgens* não fora ainda devidamente incorporada à tradição festiva da cidade. Quanto à *Procissão das Dores*, tratava-se, por um lado, de manifestação já instalada no imaginário católico local desde o século XVIII, passando, por outro lado, a integrar o conjunto de celebrações passionárias cuja organização se encontrava sob a égide da poderosa *Irmandade dos Passos*, associação que, desde muito,

¹⁴¹ Monteiro, Ofélia Sócrates do Nascimento. Op. Cit., p. 37.

¹⁴² O relato de Germano Llech referente à *Procissão das Virgens* e aos fatos que levaram a sua extinção é apresentado nas páginas 166 a 168 desta tese.

agregava a elite vilaboense. Ter-se-ia aqui, por conseguinte, um conflito de “jurisdição” e, sendo assim, o caminho escolhido parece ter sido o da negociação e não do confronto. Em outras palavras, “ignora-se” determinados comportamentos em prol da manutenção da prática. Uma prática, no entanto, que, através da influência dominicana, assumiu ares “virginais”, em detrimento do *pathos* original da antiga procissão dos pardos, ou seja, se obliterou no referido préstito justamente o aspecto dramáticos centrado nas “dores” de Maria.

Nesse ponto, é interessante retomar a noção de *tradições inventadas*, conforme articulada por Eric Hobsbawm. Em outras palavras, face à resistência da *Irmadade dos Passos* na Cidade de Goiás em abrir mão das maneiras consideradas tradicionais de celebrar a Semana Santa, mas, igualmente frente às pressões por mudanças advindas da hierarquia clerical, a saída foi *conservar velhos costumes* adaptados a novos formatos e condições outras.¹⁴³ No caso da *Procissão das Dores*, o processo foi de certa forma facilitado, vez que transformações de natureza estruturais já deviam ter ocorrido com o desaparecimento da antiga *Irmadade dos Pardos de Nossa Senhora das Dores*. No entanto, cabe apontar que outras configurações da Semana Santa, como a *Procissão dos Passos* e a *Procissão do Enterro*, mantiveram (e ainda mantêm nos dias de hoje) muito da herança colonial. Na *Procissão dos Passos*, por exemplo, até finais do século XIX, o *Moteto dos Passos* era tradicionalmente cantado só por homens, conforme prescrições relativas à performance da música sacra; costume que em outras situações litúrgicas já não estava em vigor na própria Cidade de Goiás.

No campo do fazer musical o processo de negociação, adaptação e invenção de tradições pode ser percebido de forma bem explícita: um novo tipo de música vista como mais adequada à função religiosa (classificada por mim como tendência *Pastoral Litúrgica*), foi introduzido na Semana Santa vilaboense. Destas músicas chegaram aos dias de hoje um *Pange Língua* (anônimo), um *Tantum Ergo* (anônimo), a *Via Sacra* de monsenhor Pedro Ribeiro da Silva e o *Canto do Perdão* musicado pelo dominicano Frei Ângelo. O interessante da *Via Sacra*, quando comparada com o *Moteto dos Passos*, é que naquele conjunto de músicas (14 pequenas peças) se retoma o caráter de descrição dos eventos da Paixão. O texto reflexivo e mais subjetivo dos cânticos que integram o *Moteto dos Passos* cede lugar à exacerbação do drama, contraditoriamente, um dos aspectos mais combatidos do chamado “catolicismo barroco”. Pela mesma perspectiva segue o *Canto do*

¹⁴³ Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 13.

Perdão, o qual, juntando-se à *Via Sacra* e ao *Sermão das Sete Palavras*, se constitui em cerimônia para-litúrgica que era realizada às quinze horas da Sexta-feira Santa. Aqui, a junção cenário, música e encenação, lembrando mais uma vez os passos do Calvário, tende para uma composição que hibrida o virginal com o lúgubre - quase uma re-edição dulcificada do tradicional *Ofício das Trevas*:

*Meninas vestidas de branco com faixas preta na cintura, previamente ensaiadas, cantavam o Perdão. Formadas em fila dupla, dirigiam-se para o esquife do Senhor Morto, todo florido, rodeado por castiçais acesos. Junto a este o primeiro par se ajoelhava e cantava o seu pedido de perdão em nome dos pecadores. (...) Essa crianças pediam ao 'Deus Clemente', por um a um dos instrumentos da tortura de Jesus, que perdoasse os pecadores. (...) Após o canto de cada par, vem o primeiro coro. Pano preto, caindo desde o teto, encobria o Altar-Mor. Toda a igreja fora transformada em câmara ardente. A tristeza mais profunda enchia o ambiente, a todos emocionando, principalmente, às crianças.*¹⁴⁴

Se a introdução de cerimônias como o *Canto do Perdão* objetivou prover a Semana Santa com formatos mais “purificados” que pudessem substituir, gradativamente, as práticas devocionais consideradas inadequadas pela Igreja, tal intenção se esvaziou. A reformulação de antigas configurações ou a “invenção” de novos modelos celebrativos se deparou com práticas tradicionais vigorosas, de maneira que, ao invés de substituí-las, se acoplaram à herança colonial da Semana Santa vilaboense, ajustando-se à lógica barroca do *terceiro incluído*. Uma lógica que, retomando o pensamento de Michel Maffesoli, favorece a inclusão que mantém juntos elementos heterogêneos, sem a pretensão de *ultrapassar as contradições em uma síntese perfeita*, mas deixando-as existir enquanto tal, gerando, por consequência, *um caleidoscópio de figuras cambiantes e matizadas, tornando a dar ao presente um valor central na vida social*.¹⁴⁵ Resulta, pois, que a Semana Santa sai fortalecida desse processo. As cerimônias “inventadas” pela Igreja romanizada, por sua vez, não demoram a adquirir o *status* de antigüidade, e, paradoxalmente, só vigoram ainda hoje porque foram assumidas e legitimadas pela *Irmandade dos Passos* como manifestação tradicional do passionário vilaboense.

2.2.3. Poderes em Cena.

¹⁴⁴ Monteiro, Ofélia Sócrates do Nascimento. Op. Cit., p. 39/40.

¹⁴⁵ Maffesoli, Michel. *A Contemplação do Mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995, p. 102. Idem. *No Fundo das Aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 13.

O Dicionário Caldas Aulete traz para a palavra procissão as seguintes conotações: a) cerimônia religiosa em que certo número de padres, irmandades etc., vão em marcha, debaixo de forma e geralmente em alas, recitando orações, cantando preces ou levando em exposição a hóstia consagrada, a imagem de algum santo ou alguma relíquia digna de veneração; b) qualquer acompanhamento ou cortejo numeroso de pessoas que desfilam processionalmente em alas; c) o cortejo composto de cidadãos, corporações etc., que, sem caráter religioso, vai desfilar perante a imagem de qualquer grande varão, o símbolo de alguma grande idéia, ordinariamente em comemoração de algum fato ou data gloriosa.¹⁴⁶

As definições apresentadas pelo dicionário são evidentemente corretas. No entanto, referem-se apenas a alguns dos formatos que o fenômeno pode assumir, sendo também restrita com relação a atores e ações possíveis de integrar uma procissão. Deixa de lado, principalmente, a rede de relações que define formas particulares de procissão e explica a própria existência do fenômeno. Trata-se de reducionismo (justificável no universo de um dicionário) que leva em consideração somente certos aspectos visíveis, e palpáveis, como indivíduos e coisas, ignorando as formas sociais que os ligam entre si; inter-relação que engendra significados construídos, pensados e interpretados por determinada sociedade. Não é essa a abordagem privilegiada nesse trabalho. Procissões são aqui entendidas a partir de duas noções que se entrecruzam: a de *configuração* e a de *representação*

O termo *configuração* (também entendido como *figuração* ou *formação*), traz nas palavras de Roger Chartier, a partir de Norbert Elias, o seguinte significado:

*(...) uma formação social cujo tamanho pode ser muito variável (os jogadores de um jogo de cartas, a tertúlia de um café, uma turma de alunos de uma escola, uma aldeia, uma cidade, uma nação), em que os indivíduos estão ligados uns aos outros por um modo específico de dependências recíprocas e cuja reprodução supõe um equilíbrio móvel de tensões.*¹⁴⁷

É, pois, a dinâmica das cadeias de interdependência que define a especificidade de cada formação, seja no âmbito macroscópico dos movimentos históricos (como acontece com a sociedade de corte analisada por Elias), ou na versão mais reduzida de

¹⁴⁶ Dicionário Caldas Aulete. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A., 1965. Verbetes *Procissão*. Volume 4, p. 3271.

¹⁴⁷ Chartier, Roger. *A História Cultural. Entre Práticas e Representações*. Lisboa: Difel, 1990, p. 100. Cf. Elias, Norbert. *Introdução à Sociologia*: Lisboa, Edições 70, 1989, p. 140-145.

formações identificadas no seio de uma mesma sociedade,¹⁴⁸ como é o caso da Semana Santa, e dentro desta, as suas procissões.

Por outro lado, nenhum tipo de configuração ou formação social é um discurso neutro, ao contrário, se constitui em *representação* dos interesses, aspirações e escolhas de um determinado grupo, ou dizendo de outra maneira, as coisas ditas, pensadas e expressas, têm sentidos que ultrapassam o aspecto exterior de fenômeno. Trata-se, no dizer de Roger Chartier, de *esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais* passado, presente, coisas, idéias, pessoas, ações etc. se tornam inteligíveis.¹⁴⁹

Na Europa, até pelo menos o século XVIII, procissões eram acontecimentos importantes. Conforme bem diz Robert Darnton, elas apresentavam as *dignités, qualités, corps e états*, dos quais se acreditava fossem composta a ordem social; serviam como *linguagem tradicional para a sociedade urbana*. Darnton aponta, no entanto, que as procissões não se constituíam em *réplicas em miniatura da estrutura social*, mas, *expressavam a essência da sociedade*, colocando em destaque *suas mais importantes 'qualités' e 'dignités'*,¹⁵⁰ o que se fazia possível através da disposição espacial no cortejo: quanto mais próximo estivesse alguém da imagem do santo e/ou do governante maior o seu prestígio na sociedade.

Enquanto em boa parte da Europa, no decorrer do século XVIII, essas configurações iam perdendo espaço dentro da dinâmica político-social, na esfera do Império português as procissões continuaram a manter o seu *status*, sobretudo, por sua eficácia enquanto instrumento de dominação simbólica. No Brasil, após a Independência, a nova ordem não abriu mão das procissões enquanto instrumento retórico de validação de poder. Graças ao seu caráter simultaneamente religioso e profano, ao seu potencial em criar memória, dar visibilidade e afirmar dignidades, essas celebrações continuaram a ter papel estratégico na construção do novo “pacto social” estabelecido entre Monarcas brasileiros e cidadãos, contribuindo para o projeto de uma nação unificada em torno do Imperador e da religião católica.

Na Cidade de Goiás, o jogo de poder e prestígio encenado nos festejos, é evidenciado no relato do viajante austríaco Johann Emanuel Pohl acerca da *Procissão dos Passos*. Nesse ponto, vale aqui trazer a observação de Robert Darnton a respeito de uma

¹⁴⁸ Ibidem. p. 101.

¹⁴⁹ Ibidem. p. 17.

¹⁵⁰ Darnton, Robert. *O Grande Massacre de Gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. 151/152 e 161.

procissão geral ocorrida em Montpellier na França, no século XVIII: *a sociedade* (analisada a partir da *procissão*) *era composta de unidades corporativas, não de indivíduos de livre trânsito, e (...) as entidades pertenciam a uma hierarquia, corporificada nas procissões*; ressalta ainda que a hierarquia não era representada em uma ordem direta, linear: *diferentes segmentos da procissão seguiam diferentes linhas de divisão – não apenas clérigos ‘versus’ leigos, mas clero regular ‘versus’ clero secular* e assim por diante.¹⁵¹

Considerando as interdependências específicas a cada contexto, as quais, como já enfatizado, produzem configurações diferentes, pode-se tentar uma aproximação entre o caso estudado por Darnton e a *Procissão dos Passos* relatada por Pohl. Morfologicamente falando, percebe-se que o préstito apresentava, semelhantemente à *procissão geral* de Montpellier, algumas unidades de caráter corporativo, além de outros grupos reunidos por critérios outros: a) Escravos; b) Irmandade do Santíssimo e, possivelmente, outras irmandades; c) Dignitários; d) Clero; e) Tropa; f) Grupo definido apenas pelo gênero masculino. Aqui também a ordem hierárquica não é linear, vez que os Irmãos do Santíssimo (a elite da sociedade vilaboense), os dignitários e o clero regular aparecem no meio da *procissão*.

Abria a *procissão* o estrato mais baixo da população - os escravos -, aos quais se destinava o papel de flagelantes e penitentes. Fechava essa parte do desfile a figura de um farricoco, representação do aparato punitivo do Estado como a garantir, simbolicamente, a separação entre integrantes da chamada *infecta nação* e integrantes de outras camadas constitutivas da estrutura social vilaboense. Um *porta-estandarte com uma grande bandeira roxa e outro que conduzia a flâmula romana* (Guião) *com o S.P.Q.R.*¹⁵² - *Senado de Todo o Povo Romano* - encabeçava as três seções seguintes. Trata-se agora do núcleo da *procissão*, onde desfilavam, em seqüência, os três estratos mais privilegiados na sociedade vilaboense (as Irmandades de brancos, os representantes da Coroa portuguesa e o Clero), em síntese, os chamados *homens bons* da cidade.

Na primeira dessas seções, Pohl registra apenas a presença dos Irmãos do Santíssimo (que congregavam a elite branca do lugar). É possível, no entanto, que nessa parte da *procissão* também estivessem presentes outras irmandades, sobretudo a Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos, associação leiga também de brancos, responsável pela guarda do Senhor dos Passos e, tradicional organizadora desse evento na Cidade de

¹⁵¹ Ibidem. p. 161.

¹⁵² Pohl, Johann Emanuel. Op. Cit., p. 144.

Goiás. Ocupando o centro do préstito, *vinha uma imagem do Salvador, conduzida alternadamente pelos figurões da cidade.*¹⁵³ Verifica-se aqui, à semelhança do que Robert Darnton aponta em Montpellier,¹⁵⁴ que a ordem eclesiástica, em princípio a entidade que deveria ser hierarquicamente mais importante em uma manifestação religiosa, foi substituída pelo poder civil em termos de precedência na configuração processional. O andor com a figura do Cristo Sofredor - elemento mais sagrado da procissão -, ao ser carregado pelos *figurões da cidade* (representantes da Coroa na Província, membros do Senado da Câmara etc) indica maior prestígio do poder secular na sociedade, o que não é de se estranhar, face o regime do Padroado Régio e o lugar subsidiário ocupado pelos capelães nas irmandades. Só depois aparecia o clero: primeiro os padres com suas *velas de cera na mão* (figuras de menor importância na hierarquia clerical), depois, *sob o baldaquim* (dispositivo cênico que sublinhava a dignidade), vinha o *Vigário Geral empunhando uma grande cruz.*¹⁵⁵

A partir daí, a procissão desenrola-se em ordem decrescente em prestígio: *a tropa ao som de tambores, e fechando o cortejo o sexo masculino,*¹⁵⁶ constituído, pode-se inferir, pela massa de homens livres que não ocupava lugar destacado na sociedade.

Outras celebrações da Semana Santa, relatadas por Pohl, também não fogem do teatro do poder, com ênfase na instância civil. Na cerimônia do *Lava-Pés* é o Governador que encena o ritual, lavando os pés de doze meninos, ao invés do Vigário Geral, então a maior autoridade eclesiástica da Província. Já na Procissão da Ressurreição, o Governador também estava presente, vestido *em traje de gala, com brilhantes condecorações.* E depois da Missa, (...) *todas as pessoas de distinção, eclesiásticas e leigas, dirigiam-se em seguida à sala de audiência do palácio para desejarem boas-festas ao governador, com o que terminava a festa.*¹⁵⁷ Cabe aqui lembrar: quando se prestava homenagem ao governante local em cerimônias cívicas ou religiosas, não se estava homenageando, especificamente, a sua figura, mas, através dela, reverenciava-se o grande ausente, ou seja, o Soberano. Os Governadores de Capitania, e depois os Presidentes de Província, se constituíam, na verdade, em *representantes especiais da Coroa*, como diz o viajante Daniel Kidder em suas memórias, *com a diferença, porém, que essas autoridades não recebem as honras*

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ Darnton, Robert. Op. Cit., p. 161.

¹⁵⁵ Pohl, Johann Emanuel. Op. Cit., p. 144.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 143.

*imperiais, como sendo tributadas às suas pessoas. O lugar de honra, na sala do cortejo, é invariavelmente ocupado por um retrato de Sua Majestade.*¹⁵⁸

Compreende-se, por outro lado, que as configurações se constituem em figuras globais em constante mutação, as quais passam por transformações sutis em situações de maior estabilidade, e por outras mais radicais, em meio a turbulências. É esse equilíbrio dinâmico de tensões que permite identificar continuidades, rupturas e negociações, no interior de uma formação particular e, conseqüentemente, do próprio grupo que a compreende e atualiza.¹⁵⁹ Nesse sentido, a descrição de Francis Castelnau a respeito da *Procissão dos Passos* (1844) é significativa. Enquanto no relato de Pohl a referida procissão é aberta pelos penitentes aqui aparece, como primeira unidade processional, *todos os soldados da província*, os quais, conforme Castelnau, teriam vindo de *longínquos destacamentos*. Só depois deste primeiro grupo é que surgem os penitentes *organizados em uma longa fila*. O núcleo da procissão era ocupado por *membros de diversas confrarias, todos de velas nas mãos*, no meio dos quais *erguiam-se imagens de santos* (dentro as quais, como padroeiro da festa, destacava-se sem dúvida o Senhor dos Passos). O Presidente fechava o cortejo, *cercado pelos membros da expedição* (de Castelnau) *e acompanhado por um batalhão da Guarda Nacional.*¹⁶⁰

Em primeiro lugar, chama atenção a presença ampliada do aparato militar, tanto abrindo como fechando a procissão. Tratar-se-ia de uma demonstração de força por parte do Estado? É uma possibilidade. Há que se observar, no entanto, que, em termos da ordem hierárquica, havia diferenças entre corpo policial e a Guarda Nacional. Integravam o corpo policial (os *soldados*) homens normalmente pertencentes às camadas baixas da sociedade, já a Guarda Nacional¹⁶¹ se constituía em corporação bastante prestigiada no Império. A pertença aos seus quadros era sinal de distinção, de maneira que várias figuras de destaque na sociedade ostentavam títulos honoríficos da referida corporação. Tratava-se, em outras palavras, de “homens de posição”, o que justifica o lugar de honra ocupado

¹⁵⁸ Kidder, Daniel Parish. *Reminiscências de Viagens e permanências no Brasil*. (Províncias do Norte). (1845). São Paulo: Martins, 1943, p. 31.

¹⁵⁹ Chartier, Roger. Op. Cit., p. 140-145.

¹⁶⁰ Castelnau, Francis. Op. Cit., p. 139/140.

¹⁶¹ A Guarda Nacional foi organizada durante o período Regencial, em agosto de 1831, com objetivo de defender a Constituição, a liberdade, a independência e a integridade do Império. Os membros da Guarda eram recrutados entre os cidadãos com renda anual superior a 200 mil réis, nas grandes cidades, e 100 mil réis nas demais regiões. A sua organização se baseava, por conseguinte, nas elites políticas locais, pois eram elas que formavam ou dirigiam o Corpo de Guardas.

na procissão, ou seja, junto ao Presidente da Província. Também prestigiada foi a comitiva de Castelnau ao sair na mesma ala do governante local. Possivelmente, vistos como “gente importante”, aos viajantes estrangeiros reconheceu-se a dignidade através da localização privilegiada no cortejo; presenças que, ao mesmo tempo, não deixavam de contribuir para brilho do evento.

Resulta da inclusão da Guarda Nacional e dos visitantes estrangeiros na procissão, bem como da ampliação do número de soldados no referido préstito, uma mudança de configuração, evidenciando, por conseqüência, um outro tipo de arranjo hierárquico na procissão. Por um lado, acentua-se o seu caráter híbrido: misto de procissão religiosa, cortejo cívico e parada militar. Por outro lado, verifica-se certo rompimento na organicidade da interação religioso/secular, em relação à *Procissão dos Passos* descrita por J. E. Pohl. Ali o andor com a imagem do Cristo supliciado compõe o espaço com os *figurões do lugar*, vez que são esses personagens que o conduzem pelas ruas. Na descrição de Castelnau, ao contrário, os representantes do poder civil seguem após o andor (situado no bloco das confrarias), o que aponta para certa separação entre os dois domínios (mesmo entendendo que este ou aquele dignitário se apresentava para carregar o andor, visto que este era o papel mais disputado na procissão).

Entretanto, o que mais causa estranheza no relato de Castelnau é o silêncio quanto à presença do clero, sobretudo, porque nessa ocasião já se encontrava na cidade o primeiro bispo a assumir, *in locu*, a Prelazia de Goiás (1824): o reverenciado dom Francisco Ferreira de Azevedo. Vale cogitar que o cronista tenha englobado irmandades e clero regular na expressão *membros de diversas confrarias*, mas tal hipótese não explica a ausência do bispo na procissão. Presença difícil de passar despercebida, por sua importância na comunidade, bem como pelo destaque visual conferido pelo pátio. De maneira simplista, pode-se justificar a ausência do bispo em função da sua condição física: dom Francisco era cego, e, talvez, essa circunstância o impedisse de andar com préstito. Mas, também não é de todo impossível que o clero, já por esses idos, tenha optado por uma participação mais pontual no evento, encarregando-se apenas de momentos fechados à atuação leiga, qual seja, a homilia, aqui representada pelo *Sermão do Pretório*, do *Encontro* e do *Calvário*. Afinal, em 1844, já ganhavam expressividade os questionamentos quanto à posição subsidiária dos capelães dentro das irmandades, bem como a subordinação da Igreja ao Estado. Dessa maneira, a disposição espacial dos padres na *Procissão dos Passos* (ou do *Encontro*), desfavorável em relação às irmandades e aos

representantes do poder civil por localizar-se atrás das outras instâncias de poder, já poderia constituir-se em motivo de desconforto por parte do clero.

Por outro lado, como abordado anteriormente, a Igreja, no decorrer do segundo Império, gradativamente vai se tornando mais “católica romana”, e menos afeita à religiosidade tradicional reinante no Brasil, tornando-se cada vez mais intransigente quanto à heterodoxia, de maneira a estabelecer uma divisão de papéis no âmbito da Semana Santa (e de outras festas): os leigos assumindo, principalmente, a parte mais teatral celebrada nas ruas; os padres privilegiando a liturgia oficial realizada na sua maior parte nos interiores das igrejas.

Mas, face à ausência de documentação, não se pode afirmar que a ausência do clero da *Procissão dos Passos* (ou do *Encontro*) tenha se dado em virtude dos fatores apresentados. No entanto, ao longo dos vinte anos subseqüentes, pode-se dizer, sem medo, que o clero se afastou da referida procissão - em termos do desfile em si, aparecendo enquanto corporação apenas em procissões normalmente controladas pela Igreja, no caso, a *Procissão de Ramos* e a *Procissão da Ressurreição*; exceção feita à tradicionalíssima *Procissão do Enterro* - manifestação de religiosidade popular validada pela hierarquia eclesiástica por suas virtudes consideradas pias. Voltando à *Procissão dos Passos*, o fato é que, desde 1884 (conforme relato de Germano Llech), passando pelo século XX (conforme relato de Ofélia Sócrates, de Regina Lacerda etc.), e chegando aos dias de hoje (conforme a pesquisa de campo), não mais se observa a presença de um contingente de padres seguindo aquela procissão.

Não obstante as críticas aos aspectos teatrais, à exterioridade e à pompa com que se revestiam as manifestações do catolicismo devocional, a Igreja não abriu mão, no século XIX, de configurações processionais como fator de validação do poder, haja vista a Entrada triunfal do bispo dom Claudio José Gonçalves Ponce de Leão na Cidade de Goiás. Nesse sentido, cabe aqui abrir um parêntese. Conforme noticiado pela *Gazzeta Official de Goyaz*, em 30 de setembro de 1881 (já estando em pleno andamento o projeto de implementação da reforma do Catolicismo), a hierarquia administrativa da Província (o alto funcionalismo, membros da Câmara Municipal e empregados menos graduados), e mais os *cidadãos distintos de todas as classes*, formaram cortejo encabeçado pelos *Exmos. Srs. Drs. Presidente da Província e Chefe de Polícia*, que, saindo do Palácio Conde dos Arcos se dirigiram para a Rua Nova a fim de encontrar o novo bispo.¹⁶²

¹⁶² Gazzeta Official de Goyaz, 30/09/1881. In Silva, J. Trindade da Fonseca. (Cônego). *Lugares e Pessoas. Subsídios eclesiásticos para a história de Goiás*. Vol. 1. São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, 1948, p.

Às 4 horas e trez quartos começou a desfilar o magestoso cortejo, conservando-se na frente as corporações religiosas, depois a dos alumnos do Seminário Episcopal com seu Reitor, e finalmente, o palio conduzido por SS. Excias. Os Srs. Drs. Presidente da Província, Chefe de Policia, Desembargador J. Curado Felury, Engenheiro J. Feliciano de Moraes e os Srs. Presidente e Vice-Presidente da Câmara municipal, sob o palio, tendo sido rigorosamente observado o ceremonial, vinha S. Excia. Revma.¹⁶³

Não faltaram na ocasião todas as manifestações ligadas ao teatro do poder: cânticos, Te Deum, luminárias, bandas de música, construções efêmeras etc. Pompa herdada do Antigo Regime e cultivada, em grande parte do século XIX, pela Monarquia e pela Igreja no Brasil.

No alto do largo do Chafariz, achava-se postado o 20º batalhão, que depois de fazer as continências de estylo à passagem de Sua Excia., acompanhou o préstito que o seguia.

Ao som das duas bandas de musica e ao cântico religioso entoado pelos seminaristas, chegou o cortejo à Igreja da Boa Morte, à entrada da qual Sua Excia. Revma. recebeu uma chuva de flores, que se despendera das mãos innocentes de um grupo de gentis meninas, trajando as alvas cores da candura e da pureza.

Teve logar então o Te-Deum que finalizou uma prática, na qual S. Excia. (...) dirigia salutareos conselhos ao seu amado rebanho. (...)

Finalmente S. Excia. Revma. acompanhado sempre pelo cortejo de recepção, pelo povo e pela guarda de honra do 20º batalhão, ao som de trez bandas de musica, recolheu-se a casa que se lhe havia preparado à Rua Vinte e Cinco de Abril. (...) Desde a entrada do Largo do Chafariz até a Rua 25 de Abril foram plantadas alas de palmeiras e erguidos trez bellissimos arcos triumphaes, que caprichosa e artisticamente adornados, apresentavam uma perspectiva elegante de maravilhoso effeito. À noite a cidade apresentava um aspecto brilhante pelo effeito da illuminação que mais fazia sobressair a belleza dos arcos triumphaes. A Rua 25 de Abril era sem duvida a mais bella. Uma banda de musica tocava à porta da residência episcopal. O povo regorgitava pelas ruas. No sabbado e domingo ainda illuminaram-se os edificios publicos e algumas casas particulares.¹⁶⁴

O texto aponta para uma demonstração de força por parte da Igreja local, justificada pela situação turbulenta e o desconforto experimentado pelo clero goiano face ao confronto com a oligarquia dominante da região, abertamente anticlerical, ligada à

286.

¹⁶³ Ibidem. p. 287.

¹⁶⁴ Ibidem. p. 287/288.

maçonaria e ferrenha defensora do Estado laico. Revela, igualmente, pontos de ligação com a *Procissão das Virgens* e a *Procissão das Dores* (abordadas anteriormente), não deixando dúvida quanto ao controle da Igreja sobre essas manifestações: o gosto dominicano (transplantado da Europa para o Cerrado dos Goyases nas últimas décadas do século XIX) se revelando na composição de figurações menos dramáticas, com a introdução de elementos cênicos e personagens que visavam criar representações de *candura e pureza*, ou seja, “virgens”, cores alvas, pétalas de flores etc.

Por outro lado, no relato da Entrada do bispo dom Cláudio na Cidade de Goiás em 1881, já aparece uma unidade processional que passa a integrar, por um tempo, as procissões da Semana Santa. Unidade que tem a ver com o esforço da Igreja romanizada em difundir seminários pelo território brasileiro, visando não só a formação de futuros padres, mas o fortalecimento de um ensino regular orientado por valores do catolicismo. Trata-se, no caso das procissões vilaboense, dos alunos do Seminário Diocesano e do Instituto Episcopal, os quais, dispostos em alas, compareciam trajados de batina preta, sobrepeliz branca, barrete na cabeça e portando os seus respectivos estandarte.¹⁶⁵

Seminaristas integrando cortejos e procissões interessam, tanto pela novidade em termos do acréscimo de novos atores ao evento, como, também, por representar um tipo de “tradição inventada” característica das últimas décadas do século. Como diz Terence Ranger, as décadas de 1870, 80 e 90 se constituíram em época pródiga quanto à invenção de tradições, tanto eclesiásticas como educacionais, militares, republicanas e monárquicas, as quais visavam dar conta de um mundo em rápida transformação.¹⁶⁶ No caso dos alunos dos seminários - instituições introduzidas no Brasil por Salesianos, Dominicanos, Redentoristas etc. - objetivava-se prover uma formação adequada ao clero, reagir à secularização da educação, e ao mesmo tempo, instaurar uma mentalidade religiosa mais espiritualizada, como parte da estratégia contra a proliferação de santuários, devoções e peregrinações. No entanto, a inclusão desses atores no âmbito da configuração da Semana Santa não teve longevidade, ao contrário do *Canto do Perdão*, da *Via Sacra* etc. Trata-se, na verdade, de elemento deslocado do sentido trágico que perpassa a Paixão. Elemento mais afeito aos cortejos de cunho cívico, se pautando mais por uma lógica funcionalista. Sendo assim, o desfile dos seminaristas acabou por desgarrar-se das procissões, passando a compor, re-significado como desfile estudantil, as paradas oficiais, como é o caso das solenidades do Dia da Pátria.

¹⁶⁵ Cf. *Estado de Goyaz*. Anno I. 1892; Passos, Lindolpho E. dos. Op. Cit., p. 26/27.

¹⁶⁶ Ranger, Terence. *A Invenção da Tradição na África Colonial*. In Hobsbawm, Eric. Op. Cit., p. 219.

Da mesma maneira que em fins do século XIX, o clero goiano cultivou, quando oportuno, a prática barroca de configurações processionais perpassadas de teatralidade e pompa; também não se absteve de cortejar as autoridades civis. Em sentido inverso, o mesmo pode ser dito quanto aos governantes locais, os quais se mantiveram convenientemente atrelados às pompas e festas católicas. É o que se pode perceber através de jornais que, em fim de século, noticiaram celebrações de grande visibilidade como a Semana Santa. No caso de jornais ligados ao clero goiano, como o *Estado de Goyaz* (cujo proprietário era o Cônego Ignácio Xavier da Silva), as notícias a respeito das celebrações do Mistério Pascal, mesmo enfatizando a atuação do bispo, não deixam de valorizar a presença de autoridades integrando celebrações. No Domingo da Ressurreição de 1892, por exemplo, a Procissão da Ressurreição saiu como de costume às 4 horas da madrugada,

(...) levando o Sr. Bispo o Santíssimo Sacramento debaixo do pallio entre seus diaconos assistentes padres Brom e dr. Gercino. Compareceram as irmandades, o seminário Diocesano e o Instituto Episcopal com seus respectivos estandartes, muitas auctoridades civis e militares e innumeravel multidão de fieis. Após o pallio ia o Exmo. Governador e seu estado maior. A profusão de luzes era um effeito encantador. De volta, S. Ex. Revma. começou a Missa Pontiffical, tendo por presbytero assistente o Ver. Vigário Geral e por assistentes os diaconos da Missa os Revs. conego Ignacio Xavier e padre Joaquim Confucio. Ao Evangelho o Sr. Bispo occupando o (?) prendeu durante trinta minutos a attenção do sellecto auditório discursando sobre a Ressurreição de Jesus Christo, que é a garantia da nossa (?).¹⁶⁷

É nítida a valorização da atuação do bispo nos vários momentos da celebração acima descrita. Por outro lado, na Missa Pontifical a interlocução é relatada como sendo estabelecida entre elites: a longa homilia é dita como sendo proferida para um *sellecto auditório*, como a lhe conferir mais valor. Também não se abandona o tradicional apelo à teatralização, à pompa e circunstância. Em outro trecho, o jornal noticia uma curiosa cerimônia: (...) *A' tarde (da Quinta-feira) será servido a treze pobres um jantar ao qual assistirá S. Ex. Revma. acompanhado do clero. Essa refeição terá lugar no salão de jantar do palacio do governo, de muita boa vontade cedido pelo exmo. governador do Estado para esse fim.*¹⁶⁸

Essa cerimônia parece se constituir em representação da *Parábola do Banquete*, conforme o Evangelho de Lucas (14, 16-24). Mas, porque realizar o referido jantar em

¹⁶⁷ *Estado de Goyaz*. Anno I. Quarta-feira, 13 de abril de 1892.

¹⁶⁸ *Estado de Goyaz..* Anno I. Quinta-feira, 7 de abril de 1892.

Palácio? Porque não utilizar algum espaço ligado à Igreja? Esses não se constituíram em cenário suficientemente pomposo para a encenação? Evidentemente que, sem outros dados, não se pode penetrar nas intenções dos promotores do evento. Mas, o fato em si indica que, ao contrário do que normalmente acontecia nas procissões, com as autoridades civis buscando validar suas *'qualités e dignités'* ao desfilarem junto ou perto das imagens sagradas do lugar, nesse caso, evidencia-se o caminho inverso: a Igreja emprestando do poder secular os seus recursos de persuasão.

Conclui-se, pois, para usar mais uma vez as palavras de Clifford Geertz, que pelo menos até finais do século XIX tanto a Igreja quanto o Estado continuaram a buscar sua força *às energias imaginativas, à sua semiótica de fazer com que a desigualdade encantasse;*¹⁶⁹ ao poder de fazer ver e fazer crer via representações que, longe da neutralidade ou “inocência” a elas comumente atribuídas, *produzem estratégias e práticas (...) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas.*¹⁷⁰

Codeta

Para Pierre Bourdieu, tão relevante quanto investigar as formas de poder exercidas de maneira explícita, mister se faz reconhecer a efetividade do poder simbólico. Poder invisível, *quase mágico*, porquanto *permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força, graças ao efeito específico de mobilização*, só possível de ser conseguido porque ignorado por aqueles que lhes estão sujeitos e, muitas vezes, pelos que o exercem.¹⁷¹ É esse caminho que procurei trilhar visando elucidar as relações de força que perpassaram a Semana Santa vilaboense nos oitocentos. Em outras palavras, o esforço foi reconstruir, a partir de fragmentos localizados aqui e ali, a configuração passionária, esta compreendendo cenário, cena e os sentidos da encenação.

No percurso trilhado - onde se retro-alimentaram teorias e vivências (de outrem, bem como as por mim experimentadas) - o esforço de elucidação não permitiu (e nunca permitirá) penetrar por inteiro as brumas que envolvem e substanciam o universo simbólico das representações. Mas, o empenho possibilitou abrir frestas por onde pude

¹⁶⁹ Geertz, Clifford. *Negara. O Estado Teatro Balinês no Século XIX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991, p. 151.

¹⁷⁰ Chartier, Roger. Op, Cit., p. 17.

¹⁷¹ Bourdieu, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2003, p. 7/8.

perceber, e desvelar, algumas das linhas de força que dinamizam as relações instituintes e instituídas pela Semana Santa vilaboense oitocentista, de maneira a sustentar a tese de que, pelas ruas da antiga Vila Boa de Goiás, desfilavam (e ainda desfilam) tanto a tragédia do Homem Deus quanto a tragédia das paixões humanas. Relações que abrangem desde os atos de devoção e fé às representações de poder, as quais se dão a ver através da dimensão estética presentificadas tanto na coreografia processional, na teatralização do espaço urbano, quanto na sua imaginária.

Por outro lado, junto ao gestual e visual, emerge das celebrações do Mistério Pascal um conjunto sonoro rico e variado, constituindo-se, por si mesmo, em caleidoscópio que oferece, ora imagens sonoras indissociáveis da vida cultural da cidade, ora sonoridades próprias da Semana Santa, compondo *paisagens sonoras* reveladoras de identidades em construção. Universo já mencionado em várias partes deste trabalho, mas que por sua especificidade e densidade em termos documentais não caberia no âmbito deste capítulo. Dedico, portanto, as duas últimas partes deste trabalho à investigação da dimensão sonora inerente ao espetáculo da Paixão vilaboense.

INTERMEZZO II

A Paisagem Sonora da Cidade de Goiás (Séc. XIX)

Na acústica poderosa da cidade – aninhada no convexo dos vales – sinos (...) e até o canto dos galos, nas madrugadas enluzadas, têm uma sonoridade que não pertence a nenhum outro lugar.

Cora Coralina

Um corpo posto a vibrar daí resultando um feixe de ondas que se consubstanciam ora em frequências regulares, estáveis - os sons com altura definida - ora em frequências irregulares, instáveis - os ruídos. Ordem e desordem, de cujo interstício a música toma a sua existência, extraindo o som ordenado do meio caótico dos ruídos. Mas, som e ruído não são ocorrências opostas.¹ Trata-se, no dizer de José Miguel Wisnik, *de um “continuum”, uma passagem gradativa que as culturas irão administrar, definindo no interior de cada uma qual a margem de separação entre as duas categorias.*² Processo eivado de historicidade, posto que certos elementos adotados em uma época podem ser recusados em outra, ou podem vir a ser fundamentais depois. O fato é que os sons tornados música pela cultura dialogam constantemente com o ruído, com a instabilidade, com a irregularidade. Em algumas circunstâncias, no canto gregoriano, por exemplo, a busca é por ordenações estáveis. Em outras, como nas tendências que configuram a música vanguardista do século XX, invoca-se o ruído como princípio de dissolução de uma ordem cristalizada, simultaneamente estética e social.

O som habita os umbrais da subjetividade. É invisível, não pode ser tocado, mas nos atinge profunda e fisicamente porquanto é vibração. Como diz Wisnik, *as suas propriedades, ditas dinamogênicas, tornam-se assim demoníacas (o seu poder invasivo e às vezes incontrolável, é envolvente, apaixonante e aterrorizante).* Dessa forma, ao

¹ Para Murray Schafer, ruído é qualquer som indesejado, que interfere com aquilo que desejamos ouvir como, por exemplo, a estática do telefone ou o desembulhar de uma bala durante de concerto da música chamada erudita. Cf. Schafer, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora da UNESP, 1991, p. 68.

² Wisnik, José Miguel. *O Som e o Sentido. Uma outra História das Músicas*. São Paulo: Schwarcz, 1999, p. 27.

negociar com as esferas do físico e do metafísico, à música foi imputado o poder de mediar as relações entre o mundo material e o mundo do espírito. Poder concebido como mágico por sociedades tradicionais e por sociedades pré-capitalistas, o que faz com que a música seja, nesses casos, vivida como experiência do sagrado e rito sacrificial.³ Assim como o bode expiatório dos rituais dionisíacos, ou o cordeiro pascal da tradição judaica e cristã, é sacrificado para domesticar a violência destruidora da sociedade, o ruído é a vítima que a música sacrifica, convertendo-o em pulso ordenado e harmônico.

Os mitos que falam da música estão centrados no símbolo sacrificial, assim como os instrumentos mais primitivos trazem a sua marca visível: as flautas são feitas de ossos, as cordas de intestinos, tambores são feitos de pele, as trompas e as cornetas de chifres. Todos os instrumentos são, na sua origem, testemunhos sangrentos da vida e da morte. O animal é sacrificado para que se produza o instrumento, assim como o ruído é sacrificado para seja convertido em som, para que possa sobrevir o som (a violência sacrificial é a violência canalizada para a produção de uma ordem simbólica que a sublima).⁴

A Semana Santa, à sombra do crucificado e da cruz, experimentou intensamente o embate entre o som e o ruído. Santo Agostinho até mesmo compara Cristo a um tambor: *pele esticada na cruz, corpo sacrificado como instrumento para que a música (ou ruído) do mundo se torne a cantilena da Graça, holocausto necessário para que soem as aleluias.*⁵ Nesse sentido, os dias santos dedicados à rememoração da “maior dor do mundo” deveriam primar pelo silêncio penitencial; de outro lado, a ritualização do Mistério Pascal, via a monodia gregoriana, deveria alçar-se em som “celestial” através do expurgo dos “demônios da música”: os ritmos dançantes, os timbres variados e, sobretudo, o intervalo de 4ª aumentada⁶ - *diabulus* em música, ou, dissonância suprema no medievo.⁷

³ Ibidem. p. 28/34

⁴ Ibidem. p. 35.

⁵ Schneider. Marius. *Il Significato della musica*. Milão: Rusconi, 1970. p. 200/202. Apud José Miguel Wisnik. Op. Cit., p. 35.

⁶ Um intervalo musical é considerado, em termos do parâmetro altura do som, como a “distância” entre duas notas. Assim a “distância” entre as notas Dó e Ré (que é de um tom) é denominada como intervalo de segunda. No caso do intervalo da 4ª - Fá a Si bemol -, que possui entre as notas Fá e Si bemol dois tons e meio, este é denominado de quarta justa. Já o intervalo de quarta aumentada - Fá a Si natural - possui três tons, sendo na Idade Média considerada como severa dissonância, evitado, por conseguinte, no processo de organização musical.

⁷ Dissonância e consonância são conceitos culturais, ou seja: determinados sons, quando ouvidos, principalmente de forma simultânea, são considerados por algumas épocas e povos como ruídos que agridem ao ouvido; já em outro contexto o mesmo pode não acontecer.

O tempo dos homens, no entanto, demonstra a fragilidade do intento. De uma maneira ou de outra, as músicas do mundo - com sua diversidade rítmica, melódica e instrumental - invadem os espaços do sagrado, “pervertendo-o” junto com a ruidosa profanidade da vida. Confronto que perpassa a experiência musical desde os seus primórdios míticos, de onde emergem como entidades ambíguas, as figuras emblemáticas de Apolo, Orfeu e Dionísio, a partir dos quais a música assume, simultaneamente, as dimensões do rito religioso, civilizatório e hedonista.⁸

No mito apolíneo, para Murray Schafer, a música manifesta-se como som externo, enviado por Deus para lembrar aos homens a harmonia do universo. Por esta perspectiva, a música é serena, ordenada, contemplativa, e associa-se a visões transcendentais da Utopia e da Harmonia das Esferas. Perspectiva que se aproxima da versão civilizadora do mito órfico, pela qual a música é abordada como arte enobrecedora do espírito. No entanto, conforme Enrico Fubini, Orfeu não se consubstancia, necessariamente, em símbolo de civilização. Pelo contrário, a música dentro do mito órfico é potência que subverte as leis naturais, capaz mesmo de reconstituir a unicidade que rege a natureza, graças ao poder mágico-religioso a ela reconhecido: vida e morte, mal e bem, beleza e fealdade. Se, por um lado, a música foi concebida no mundo grego como elemento harmonizador das faculdades humanas e, como tal, era componente essencial da educação, por outro lado, foi igualmente considerada como força obscura relacionada tanto às potências do bem quanto do mal: poder capaz de curar enfermidades, de elevar o homem à divindade, assim como de precipitá-lo no abismo das excentricidades e perversões. Nesse sentido, Orfeu aproxima-se mais de Dionísio - o deus que dirige os coros das bacantes e celebra a vida com sua flauta, cuja música é concebida como som interno que irrompe do âmago do ser. Ademais o mito órfico não se opõe à concepção hedonista de música. O canto de Orfeu busca o prazer, muito embora seja um prazer peculiar que pode transmutar-se em encantamento, forçando todos os seres a que o sigam, como que invadidos por um poder superior.⁹

É verdade que a vontade ordenadora da Igreja privilegia qualidades apolíneas ao legislar sobre a música litúrgica. Não obstante, a sedução e a paixão inerentes aos mitos órfico e dionisíaco aparecem, paradoxalmente, até mesmo em celebrações essencialmente

⁸ Vale lembrar que estas são as origens míticas mediterrânicas da civilização ocidental, dentro da qual nos encontramos de uma forma híbrida muito especial, na medida em que outras entidades e dinâmicas míticas de origens ameríndias e africanas foram, mais ou menos, eficazmente cristianizadas.

⁹ Cf. Schafer, Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora da UNESP, 2001, p. 21. Cf. Fubini, Enrico. *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1992, p. 40/41.

dogmáticas e solenes como é o caso da Semana Santa: no ponto extremo do fervor eclesiástico encontra-se a espiritualidade do gregoriano (embora não destituído de potência sedutora); depois vem a tentativa de controlar os excessos e a complexidade da polifonia gótica e renascentista, a aversão ao matiz secular, e, posteriormente, a preferência por hinos evangelizadores de fácil assimilação. Como contraponto a essa suposta funcionalidade emerge o hibridismo de formas renascentistas, barrocas, pré-clássicas, a teatralidade do estilo concertante e da estética operística. A tudo isso se agrega o hedonismo sonoro próprio da situação festiva.

Na verdade, a Paixão ecoa por muitos meios: são as expressões sonoras da dor, do martírio e também de júbilo, em diálogo com motetes, bradados, turbas, matinas etc, sustentados tanto pelo silêncio penitencial quanto pelo burburinho da profanidade, modelando um ambiente acústico que identifica os festejos pascais. Compor o ambiente sonoro da Semana Santa vilaboense no século XIX significa, por conseguinte, abordar não só as suas músicas, mas também os sons, ruídos e silêncios que lhe são peculiares. No primeiro caso, trata-se de um trabalho de certa forma facilitado pela existência de um conjunto escrito de obras musicais que resistiu ao tempo. No entanto, o repertório de obras escritas se constitui apenas em vestígios parciais do passado musical. Como, então, conhecer a dimensão daquilo que não foi registrado, ou que se perdeu? Como reconstruir o efêmero sonoro? Uma saída, como diz o musicólogo português Manuel Carlos de Brito, é dialogar com outras fontes documentais, buscando, ao mesmo tempo, sua inserção em contextos espaço-temporais concretos dos quais emerge o universo dos sons produzidos por uma sociedade. No caso dos sons, ruído, silêncios, torna-se necessário ir além: buscar reconstruir a *paisagem sonora* característica de um tempo e lugar.¹⁰ Reconstrução que não é outra coisa senão considerar a música, não como um conjunto de signos “desencarnados”, mas como fato humano e social, e por isso mesmo, estético.

Para Schafer, uma *paisagem sonora* consiste em quaisquer eventos ouvidos: uma composição musical, um programa de rádio, um espetáculo, uma cidade, uma festa etc. No entanto, construir os contornos de uma paisagem sonora não é tarefa simples, visto não existir em sonografia algo que corresponda à impressão que a fotografia consegue criar. Com uma câmara comum, é possível registrar um cenário visual de maior amplitude. Já o microfone funciona colocando em “*close*” determinados elementos, ou seja, capta pormenores, mas ignora ou deixa difuso o campo sonoro. No que diz respeito à perspectiva

¹⁰ Brito, Manuel Carlos de. *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Estampa, 1989, p. 25.

histórica a tarefa é ainda mais delicada. Nesse caso, pode-se trabalhar com inferências no tocante às mudanças sobrevindas na paisagem sonora ou a partir de relatos, literatura, pinturas etc. Como diz Schafer:

*Podemos saber exatamente quantos edifícios foram construídos numa determinada área ao longo de uma década ou qual foi o crescimento da população, mas não sabemos dizer em quantos decibéis o nível de ruído ambiental pode ter aumentado em um período de tempo comparável. Mais do que isso: os sons podem ser alterados ou desaparecer e merecer apenas poucos comentários, mesmo por parte do mais sensível dos historiadores. Assim, (...) para fundamentar as perspectivas históricas teremos que nos voltar para o relato de testemunhas auditivas da literatura e da mitologia, bem como aos registros antropológicos e históricos.*¹¹

Busquei, pois, a contrapelo da perspectiva da história oficial, “ouvir” os vestígios sonoros que ressoam na poesia e contos, nas linhas e entrelinhas dos relatos de viajantes, de memorialistas e historiadores de verve mais literária, bem como inferidas a partir de alguns poucos documentos visuais que reportam à cidade e suas procissões. Também fiz uso, relativizadas as situações, dos resíduos sonoros do passado que são ainda perceptíveis no presente. Seguindo o caminho indicado por Murray Schafer, principio por identificar aspectos significativos da paisagem sonora vilaboense no século XIX - *sons que são importantes por causa de sua individualidade, quantidade ou preponderância*. Na seqüência, procurei distinguir os *sons fundamentais, sinais e marcas sonoras*.¹²

Os *sons fundamentais* de uma paisagem são aqueles criados por sua geografia e clima: água, vento, planícies, pássaros, insetos e animais. Encerram muitas vezes um significado arquetípico, ou seja, gravam-se tão profundamente nas pessoas que a vida na sua ausência se empobrece. Tais sons não precisam, necessariamente, ser ouvidos conscientemente; são, na verdade entreouvidos. Já os *sinais* constituem-se nos sons ouvidos de maneira consciente, muitas vezes funcionando como avisos acústicos, tais quais sinos, apitos, sirenes etc. O termo *marca sonora*, por sua vez, diz respeito a um som que possui determinadas qualidades que o tornam único, especialmente significativo para a

¹¹ Schafer, Murray. Op. Cit., p.23/24.

¹² Conforme Murray Schafer, *som fundamental* é um termo emprestado da gramática musical: é a nota que identifica a escala ou tonalidade de uma determinada composição – a tônica, o som básico ou a primeira nota da escala sobre a qual a estrutura musical é erigida. Nas suas palavras: *embora o material possa mudar a sua volta, obscurecendo a sua importância, é em referência a esse ponto que tudo o mais assume o seu significado especial*. Op. Cit., p. 26.

comunidade. Tanto os sons fundamentais como os sinais afetam o comportamento e o estilo de vida de uma sociedade, e, em muitos casos, se tornam marcas sonoras ou expressão identitária de um determinado grupo social.¹³ Trata-se de um ambiente acústico onde sons, música e silêncio, dialogam entre si, formando estruturas sonoras que, vinculadas à memória, despertam imagens, idéias e emoções.

Entendendo que os sons de um ambiente não são simplesmente eventos acústicos abstratos, mas símbolos acústicos, organizei, para começar, um inventário de sonoridades destacadas da documentação disponível até o momento, dando preferência, dentre as várias possibilidades de classificação, à que privilegia os aspectos referenciais do som, visto que, nas palavras de Schafer,

*A maior parte dos sons ambientais é produzida por objetos conhecidos, e uma das formas mais úteis de catalogá-los é fazê-lo de acordo com seus aspectos referenciais. Mas o sistema utilizado para organizar tão vasto número de designações será arbitrário, pois nenhum som possui um significado objetivo e o observador terá atitudes culturais específicas em relação a esse tema.*¹⁴

O resultado preliminar do trabalho de identificação dos vestígios sonoros que, de uma maneira ou de outra, foram significativos para a sociedade vilaboense dos oitocentos, resultou na seguinte listagem de sons, baseada também em sistematização desenvolvida por Murray Schafer:

- I. SONS ARQUÉTIPOS: relacionados no imaginário a Serra Dourada e ao Rio Vermelho.
- II. SONS RELACIONADOS A ELEMENTOS NATURAIS:
 - a) Pedras
 - b) Sons da Água:
 - c) Sons relacionados ao Fogo:
 - Velas
 - Tochas
 - Fogos de Artifício
 - d) Sons de Animais:
 - Cavalo, gado etc.

¹³ Ibidem. p. 26/27.

¹⁴ Ibidem. p. 194.

- Galo, galinha, pássaros etc.

- Sapos, cigarras, grilos etc.

III. SONS HUMANOS:

a) Sons da Voz:

- Fala

- Sussurro

- Choro

- Grito

- Canto

- Risada

- Gemido

b) Sons do Corpo:

- Passos

- Mãos

- Sons indesejáveis

c) Música:

- Música na “casa”: saraus, música de dança, cantigas, cantos sacros, litanias, etc

- Música religiosa: na igreja, nas ruas.

- Música na “rua”: bandas, serestas, procissões, pregões etc.

- Música no palco: espetáculos teatrais, espetáculos cênico-musicais, concertos.

III. TRANSPORTE

- Carro-de-Boi

- Cavalo

IV. SONS INDICADORES:

- Sinos: da igreja, do quartel

- Som de corneta

- Berrante

- Tiros, estalos de relhos ou chicotes

V. QUIETUDE

O inventário apresentado engloba aspectos tanto da *paisagem sonora* da Cidade de Goiás no século XIX, quanto sonoridades emergidas das celebrações oitocentista do Mistério Pascal (a primeira tratada aqui e a segunda sendo abordada no capítulo seguinte). Cabe acrescentar que o fator estético é inerente à natureza dessa classificação, vez que, em ambos os casos, as sonoridades aqui privilegiadas emergem de atitudes culturais nas quais tais sons vieram a se consubstanciar em marcos sonoros cultivados, em sua maioria, como aspecto distintivo da sociedade vilaboense. Nesse sentido, o trabalho, necessariamente, ultrapassa o nível estrito do referencial. Trata-se, em outras palavras, não de traduções ou transposições, mas de buscar em textos diversos sonoridades, musicalidades, ou, como diz Sílvio Ferraz *uma potência de tornar-se imagem musical*.¹⁵

A “Força Tribal”

E no princípio as forças da natureza - pulsando, explodindo em estremecimentos épicos – trouxeram à existência a geografia na qual se assenta a Cidade de Goiás. Ninguém estava lá. Ninguém ouviu aqueles sons secretos, milagre de deuses remotos, doadores de vida e morte. De convulsão titânica surge no planalto central do Brasil a Serra Dourada, matriz ambiental do cerrado vilaboense, desenhando, conforme Paulo Bertran, um “V” com envergadura de 180 graus sobre o vale do Rio Vermelho. Nas palavras do historiador com visão de geógrafo e arqueólogo:

*As escarpas luminosas a prumo expõem uma seqüência prismática de micaxistos resistentes do pré-cambriano superior. Nos baixos sucessivos da Serra, as cristas de 1000 metros caem para menos de 500 nas pontes do Rio Vermelho. Desde fins do cretáceo, as erosões de 60 milhões de anos, formadoras do relevo moderno, lá expuseram rochas ainda mais antigas do que o maciço cerrano.*¹⁶

À explicação científica Cora Coralina oferece a sua visão poética - síntese do tempo mítico das origens:

*(...) e quando das águas separadas
aflorou Goyaz, há milênios,*

¹⁵ Ferraz, Sílvio. *Livro das Sonoridades (notas dispersas sobre composição) – um livro de música para não músicos ou de não-música para músicos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, 27.

¹⁶ Bertran, Paulo; Faquini, Rui. *A Cidade de Goiás, Patrimônio da Humanidade – Origens*. Brasília/São Paulo: Verano e Takano, 2002, p.35.

*ficou ali a Serra Dourada
em teorias imprevistas
de lava endurecida,
e a equação de equilíbrio
da pedra oscilante.*

*Vieram as chuvas
e o calor acamou o limo
na camarinha das grotas.
O vento passou
trazendo na custódia das sementes
o pólen fecundante.*¹⁷

E então vieram as árvores, e depois delas, a vida animal, os homens e, por fim, os poetas – seres capazes de criar belas obras com *música e palavras de mel*, conforme a mitologia grega. Narrador épico ou artista trágico, o poeta *auxiliava os homens a sobreviver a seus atos e atingir a imortalidade*, vez que *a história das coisas feitas só sobrevive se for narrada, se o que é dito, for bem dito*;¹⁸ se for, em outros termos, proferida via o jogo poético.

Lembrando Aristóteles, a poesia se constitui em uma forma superior de memória, a qual se faz parceira estreita da narrativa, e por assim se apresentar, não reduz a complexidade das relações a conceitos, mas reconstitui, pela imaginação, os seus significados. Como diz Olgária Matos,

*(...) à fria luz do ‘raciocínio lógico’ corresponde o devir vazio da História, na qual confundem-se tradição e passado, o que é ‘invenção permanente’ (...) e o que é repetição sem memória – o apego ao passado só por ser passado -, de modo a rejeitá-los do presente, desqualificando-se a recordação como fonte de conhecimento e experiência.*¹⁹

Ao contrário, na narração – poética ou em prosa - o acontecido é oferecido aos ouvintes como experiência. Para Walter Benjamim, o ofício daquele que narra a história se assemelha ao do historiador. Este, no entanto, é compelido a explicar os acontecimentos registrados. Por outro lado, o narrador, diferentemente do historiador torna-se mestre de seu ouvinte: *um homem que sabe dar conselhos, capaz de fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada.*²⁰ Mas, para Benjamin esse *saber prático* teria se perdido:

¹⁷ Cora Coralina. *Meu Livro de Cordel*. São Paulo: Global, 2002, p. 31.

¹⁸ Arendt, Hannah. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995, p. 101. Apud Matos Olgária. *A Narrativa: metáfora e liberdade*. In Costa, Cléria Botelho da; Magalhães, Nancy Alessio (orgs). *Contar história, fazer história – História, cultura e memória*. Brasília: Paralelo 15, 2001. p. 15/16.

¹⁹ Matos, Olgária. Op. Cit., p. 20.

*(...) sabia-se bem o que era a experiência: as pessoas mais velhas sempre a passavam aos mais jovens. De forma consisa, com a autoridade dos anos, em provérbios; ou de forma prolixa, com loquacidade, em estórias; ou ainda através de narrativas de países estrangeiros, junto à lareira, diante de filhos e netos. Mas para onde foi tudo isso? Quem ainda encontra pessoas que saibam contar histórias como devem ser contadas?*²¹

Talvez se Walter Benjamim tivesse conhecido Cora Coralina certamente a sua inquietação seria menor. Já na epígrafe de seu primeiro livro - *Poemas dos Becos de Goiás e Estória Mais* - a rapsoda goiana alerta o leitor, quase respondendo aos anseios benjaminianos:

*Alguém deve rever, escrever e assinar os autos do passado
antes que o tempo passe tudo a raso.
É o que procuro fazer, para a geração nova, sempre
atenta e enlevada nas estórias, lendas, tradições, sociologia
e folclore de nossa terra.*²²

E não por simples modéstia, a poetisa goiana encerre o poema de abertura da mesma obra com os seguintes versos:

*Este livro:
Versos... Não
Poesia... Não
um modo diferente de contar velhas estórias.*²³

Na verdade, Cora Coralina revela-se em toda a sua trajetória literária uma extraordinária contadora de estórias: *estórias sem “h”, minha menina, porque não sou historiadora, nem memorialista, apenas e sempre a estória do cotidiano - verdade e mentiras.*²⁴ Contos e poesias que são, ao mesmo tempo, registros históricos e sócio-culturais de épocas passadas, tornadas presentes pelo rememorar que se entranha no ouvinte. E é justamente dessas histórias do cotidiano que emergem os sons que possibilitam construir a *paisagem sonora* de uma sociedade.

Poucos historiadores têm se preocupado com a vida social dos sons, o que conduz este texto ao mundo da poesia e da crônica, não como segunda opção, é importante

²⁰Benjamim, Walter. *O Narrador*. In *Ensaios sobre literatura, e história da cultura. Magia, técnica, arte e política* Obras escolhidas v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 200. Apud Bianchi, Álvaro. *Sobre alguns temas em Walter Benjamin*. Disponibilizado no endereço eletrônico <http://paginas.terra.com.br/educacao/politikon/Benjamin%20Temas.pdf> Acesso em 10/08/2006

²¹Idem. *Experiência e pobreza*. In: *Magia, técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura, e história da cultura. Obras escolhidas v. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1996. Apud Olgária Matos. Op. Cit., p. 22.

²² Cora Coralina. *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*. São Paulo: Global, 1988, p. 39.

²³ Ibidem. p. 41.

²⁴ Cora Coralina. *O Tesouro da Casa Velha*. São Paulo: Global, 1989, p. 5.

salientar, mas como necessidade advinda da riqueza metafórica da palavra poetizada, a qual se constitui em imperativo perceptivo dos fenômenos sonoros, dada a fluidez do som. Sons que junto a outras imagens do dia-a-dia tracejam afetos, identidades, a *força tribal* de que nos fala Cora; que expressam um mundo, às vezes mítico – épico ou trágico -, às vezes lúdico e prosaico, mas sempre pleno da simplicidade, do bom humor, da sensibilidade, do saber prático e sábio, que emerge de textos como os de Cora Coralina, *miniaturista de mundos idos*, presentificados através de sua pena.

Nas Pedras do Caminho

A memória - musa que organiza de maneira sensível o espaço geográfico - faz da Serra Dourada mais do que a formação rochosa que garante a Cidade de Goiás. *É o campanário de Vila Boa (onde o vento assobia). É sua história em rochas.*²⁵ Rochas que espelham o sol nas horas preguiçosas do amanhecer e do anoitecer, que assoalham o leito do Rio Vermelho e que se espalham pela cidade nos muros ancestrais e no antigo calçamento. *Pedras que cantam para os sentidos a música dos vegetais que se movem ao vento*, como diz Cora Coralina.²⁶

Pedras que fazem ressoar o tropel dos cavalos – som fundamental constante em vilas e cidades, no caso brasileiro, desde os tempos coloniais adentrando em muito o século XX. Sonoridades que na poesia de Cora Coralina pertencem ao conjunto de elementos que integram a mítica das origens goianas ligada à figura do primeiro Anhangüera:

*Evém a Bandeira dos Polistas...
num tropel soturno
de muitos pés de muitas patas.
Deflorando a terra.
Rasgando as lavras
nos socavões.
Esfarelado cascalho,
ensacando ouro,
encadeiam Vila Boa
nos morros vestidos de pau-d'arco.*

*Foi quando a perdida gente
no sertão impérvio
Riscou o roteiro incerto
do velho Bandeirante
e Bartolomeu Bueno,*

²⁵ Leão, Ursulino. *Roteiro dos Sentimentos da Cidade de Goiás*. Goiânia: Editora da UCG, 2003, p.21.

²⁶ Cora Coralina. *Anhangüera*. In *Meu Livro de Cordel*. Op. Cit., p. 31.

*bruxo feiticeiro,
num passe de magia
histórica
tirou Goyaz de um prato
de aguardente
e ficou sendo o Anhangüera.*²⁷

Estabelecida Vila Boa como capital, o processo civilizatório intensificado, as pedras passam a “cantar” com frequência cada vez maior. O tropel dos cavalos cresce em volume e intensidade. Conta Ângelo Cardoso dos Santos, em 1755, em carta ao Marquês de Pombal, que se formavam bandos de mais de 200 cavaleiros composto de oficiais, escrivões, meirinhos e advogados, para acompanhar o Ouvidor das Justiças - maior autoridade depois do Governador - em suas missões de devassa pelos arraiais da capitania.²⁸ Enquanto o grupo se reunia, pode-se imaginar a polifonia feita pelas vozes, o tilintar das esporas, o relincho dos animais, o som “surdo” dos cascos percutindo a praça de terra batida, habitada por vacas, galinhas, burros de carga etc; depois, o uníssono coral do galopar pelo calçamento de pedra, em seu ritmo cadenciado como que em quatro colcheias, lembrando um “Baixo D’Alberti” serenado.²⁹ A esse tropel oficial, aliava-se igualmente o galope festivo das Encamisadas, Cavalhadas e Jogos de Touros, para compor a rítmica eqüestre que povoou o cotidiano sonoro da antiga Vila Boa nos séculos XVIII e XIX.

Outro som fundamental também relacionado às “pedras do caminho” é aquele produzido pelas carroças. Murray Schafer constatou que o contínuo e assimétrico ruído das rodas de metal rolando sobre o calçamento era um som nem sempre agradável aos ouvidos do europeu. No entanto, para o homem do sertão brasileiro a percepção dos sons produzidos pelo carro-de-boi é perpassada por imagens lúdicas e carregadas de afeição. Nesse sentido, a prosa de inspiração sertaneja é eloqüente e musical por excelência, justificando uma transcrição quase por inteiro:

Quem ouviu, ouviu. Quem não ouviu, não ouve mais. Parece que onde chegam as técnicas e tecnologias de fazer tudo mais depressa, como se o mundo fosse acabar ontem, a poesia acaba

²⁷ Ibidem. p. 32.

²⁸ Carta de Ângelo dos Santos Cardoso ao Marques de Pombal em 1755. Ângelo Cardoso foi o primeiro cartógrafo do Brasil Central e observador de Goiás em 1755. Secretário do primeiro governo da Capitania de Goiás. Fazia também às vezes de historiógrafo e cronista. In Bertran, Paulo (texto); Faquini, Rui (fotos). *Cidade de Goiás, Patrimônio da Humanidade*. Goiânia: Verano Editora e Comunicação Ltda, 2001, p. 56.

²⁹ Forma de acompanhamento instrumental em acordes arpejados (desdobramento do bloco de sons em quatro semicolcheias executadas uma após a outra), que se difundiu por influência do cantor e compositor Domenico Alberti. Esta fórmula aparece com frequência nas obras para cravo e piano do século XVIII e início do XIX.

*desmantelada. Porque o carro de boi não canta por boniteza, somente. Canta por precisão. A vida do carro está na cantiga. Carro de boi, de pau, que não canta, não é carro. É tranqueira com rodas, coisa morta, desservida de encantamento. Porque se há muita carga e o carro canta de gaita, a gente mata os bois. Eles ficam destrambelhados, se estouram no esforço. Mas se o carro canta de baixão, vão lá naquele passo deles, na mesmice de boi deles, em paz com Deus e com o mundo. E se é trabalho corriqueiro, normal, então é bom o carro cantar de pombo, nem para cima, nem para baixo. Pois, estes são os três tons de cantar dos carros: pombo, que é médio, macio. Gaita, fino e alto. E baixão, que é grosso e grave (grifo meu). Carro cantador não vareia, não descontinua nem destoa nem mesmo nas bacadas mais brutas, ou manobras de vai-e-vem. Léguas longe, quem sabe e conhece percebe a alma do carro chegando muito antes que se possa pôr os olhos nele. Porque o canto do carro é isso: é sua alma, é a alma do carreiro, é o jeito que Deus deu para enfeitar a existência dos bois e dos carreiros pelos caminhos do sertão e da vida.*³⁰

Se o carro-de-boi canta por “precisão”, anunciando sua alma e alma do carreiro, na vida das pequenas cidades brasileiras dos séculos XVIII e XIX esse canto se transforma em encantamento, vinculado que era à comunicação com centros longínquos, povoando o imaginário do interiorano com as “maravilhas” da “civilização”. Os tropeiros - chamados popularmente de “cometas” na Cidade de Goiás - eram “empresários” do transporte, se encarregando do comércio de exportação e importação, mas eram também “vendedores” de sonhos: faziam as vezes de mensageiros, transmitindo notícias pessoais, trazendo as novas que viam e ouviam em suas andanças. Com eles chegavam à antiga Vila Boa, vindas da Corte e do exterior, peças de cristal tcheco, móveis, porcelanas inglesa e chinesa, prata portuguesa, livros, tecidos finos, instrumentos musicais, enfim, objetos de deleite do mundo dito civilizado.³¹ E com eles partiam das fazendas presentes para familiares e amigos que moravam nas cidades vizinhas, e os artigos da terra a ser comercializados em outros lugares. Assim, talvez por conta das rodas de madeira que ressoam mais docemente que as rodas de metal utilizadas na Europa; talvez porque a esses sons corresponda uma pragmática que se faz parceira da estética; talvez pela magia da comunicação inter-relacionando lugares, gente e coisas, o *canto por precisão* do carro-de-boi se apresentava não como ruído, mas como “música” para os ouvidos do vilaboense de outrora. Antiquados

³⁰Castro, Paulo Roberto Moura. *O Carro de Boi*. Disponibilizado no endereço eletrônico <http://www.widesoft.com.br/users/pcastro1/carrodeboi.htm>. Acesso em 12/09/2006

³¹ Cf. Palacin, Luis; Garcia, Ledonias Franco; Amado, Janaína. *História de Goiás em Documentos. I. Colônia*. Goiânia: Editora da UFG, 1995, p. 127. Cf. Rodrigues, Maria Augusta Calado de S. *A Modinha em Vila Boa de Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, Coleção Documentos Goianos – 12, 1982, p. 45.

sons ecoando pelo caminho das tropas, condensados por Cora Coralina no poema *O Longínquo Cantar do Carro*:

*Carregar o carro, jungir os bois,
Pegar na despensa da casa grande mantimento para a viagem,
- quatro dias ida e volta, receber a lista das encomendas,
levar bruacas de couro por cima do taboado com os presentes
que a fazenda oferecia a parentes,
era rotina da vida no Paraíso e nós, jovens, ansiando já pela
volta do carro,
cartas e jornais do Rio de Janeiro.
(...)*

*Uma festa, apurar o ouvido ao longínquo cantar do carro,
avistado na distância, esperar as novidades que vinham:
cartas, livros e jornais.
Era uma vida para aquela mocidade despreocupada,
pobre e desfeita de sonhos.³²*

Às pedras associa-se a madeira como superfícies especialmente musicais: cada pedra e cada tábuca de assoalho ressoando diferentemente sob cascos, sob rodas, sob os saltos de botas, sapatos etc. Nas casas, conforme a madeira é afixada e o tipo de solado dos calçados, sons cavos, secos, agudos, abafados etc., são produzidos. Dependendo do agente que os produz, apresentam ritmos regulares, claudicantes, andamentos lentos, rápidos ou movimentos em acelerando ou *ritardando*. Uma “música” percussiva que preenchia o espaço de ruas, igrejas, casas, lojas, salões etc., ou mesmo, altas horas, assombrando o imaginário vilaboense povoado de visagens e assombrações.

Música Aquática e Outros Sons Mais

Outra “festa” é ouvir a voz dos vilaboenses através do “canto das águas”. Águas de um rio que divide a Cidade de Goiás em dois antigos distritos – Carmo e Sant’Anna - mas que também une os goianos através de memórias feitas em verso e prosa, música e pintura. Com o Rio Vermelho, há um mundo que se organiza no imaginário. Parafraseando Mário Leite em seu estudo sobre o encantamento das águas na área do Pantanal mato-grossense, sempre que um espaço, um grupo humano e uma forma de pensar é narrada, narra-se o surgimento e o ressurgimento de um universo - *ele, mesmo, “real”, e um outro-mesmo elaborado na narrativa e no desenho de quem narra*; este tão

³² Cora Coralina. *O Longínquo Cantar do Carro*. In *Vintém de Cobre: meias confissões de Aninha*. São Paulo: Global, 2001, p. 97/98.

“real” quanto a chamada realidade, vez que imprime na voz-memória a corporeidade e as vivências dos habitantes.³³

À serrania e suas pedras ancestrais, soma-se, pois, como sons fundamentais arquétipos, o “canto” do Rio Vermelho. *Eternidades irmanadas*, como diz Cora Coralina:

*Túmulo – torrente.
Estática – silenciosa.
O paciente deslizar,
O chorinho a lacrimejar
sutil, dúctil
na pedra, na terra.
Duas perenidades –
sobreviventes
no tempo.
Lado a lado – coniventes,
Diferentes, juntas, separadas.*³⁴

Rio que canta em diferentes tons – da brandura à turbulência - embalando esperanças sonolentas ou delirantes; vidas, enfim, vividas em plenitude ou não. Rio de mineração, que traz no nome a cor do seu sacrifício na busca pelo Eldorado. No tempo da seca, mais parece um riacho de águas murmurantes. Nas chuvas, entretanto, quase lambe as três pontes que o atravessam, e, vez ou outra, produz enchentes terríveis. Um rio com uma longa *folha de serviços* prestada à gente goiana, diz o cronista Ursulino Leão, do qual escorre história: *foi navegável; (...) abasteceu potes e moringas; serviu divertimento e peixes aos ‘paulistas’ do arraial, aos ‘goianos’ da vila e da cidade; inspirou modinhas e beijos...*³⁵

Portanto, pensar sonoramente a Cidade de Goiás, é igualmente falar do fluir das águas do Rio Vermelho. No decorrer da pesquisa, acompanhando as procissões, pude ouvir essa “voz”. Se a mim seduziu o contínuo das águas, o que dizer daqueles que cresceram embalados pelo “canto” do Rio Vermelho? Muitos são os depoimentos que falam da intensidade de sua presença no cotidiano vilaboense, transformando-o em marca sonora que expressa identidade. Dentre esses, volto-me novamente para um trecho de Cora Coralina. Vivendo sua infância e velhice na Casa Velha da Ponte, a qual se debruça sobre o Rio Vermelho, a velha rapsoda fala sobre as águas em uma prosa plena de imagens sonoras, o

³³ Leite, Mário Cezar Silva. *Memória e Encantamento das Águas: Vozes e Histórias do Pantanal de Mato Grosso*. In *História e Oralidade. Projeto História*, n.22/01: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC de São Paulo. São Paulo: EDUC, 2001, p. 380.

³⁴ Cora Coralina. *Rio Vermelho*. In *Meu Livro de Cordel*. Op. Cit., p. 41.

³⁵ Leão, Ursulino. Op. Cit., p. 49.

que para os propósitos deste trabalho autoriza a transcrição de uma de suas narrativas, sob pena da perda do sentido musical do texto:

Nasci nas margens desse doce rio e o seu murmúrio ininterrupto embalou o berço da minha infância, fecundou e perfumou a flor da minha adolescência, acalentou com amavio estranho os sonhos da minha fantasia. As águas sempre correntes, sempre apressadas, quando passavam pela velha casa onde nasci, iam mais vagarosas, mais lentas e contavam-me longas e formosíssimas histórias das margens por onde andavam, dos bosques onde refletiram a verde roupagem das árvores, do ignoto donde vinham e do desconhecido para onde iam, cantando, falando e correndo sempre...

(...) Nas noites escuras, em que as águas espelham a verde luz do verde olhar dos astros, o rio tem estremecimentos humanos e repercute longínquo a abemolada surdina das serenatas distantes...

Pelas cheias, quando as chuvas lentas e monótonas fazem os dias goianos úmidos e tristonhos, a água do rio toma a cor do sangue do seu nome e num coro de vozes formidandas entoa um cantochão fúnebre e grave.

Troncos arrancados, galhadas verdes onde fremiram asas e balouçam ninhos, detritos, escórias e sedimentos, as águas encachoeiradas lavam e arrastam com violenta fúria...

Depois, a vazante; e o rio, no comprido de seu leito, recai na acalmia do ordinário curso. As águas volvem a correr compassivas e mansas com a mesma feiticeira mansidão que embalou e deu asas aos sonhos da minha adolescência.

Meus ouvidos ouvem sempre a voz amiga, oh!, as águas longínquas da minha terra, sempre a correr, sempre a cantar, coleando as margens, dormitando um instante na tranqüilidade profunda do remanso, despencando-se das pedras, vencendo as distâncias...³⁶

Desta narrativa desprendem-se imagens recorrentes como *murmúrio ininterrupto*, *águas sempre correntes*, *compassivas e lentas*. Expressões que se configuram como a sonoridade habitual do Rio Vermelho, à qual se associam outros sons fundamentais, sinais e marcas sonoras. Partes de um todo que a escritura organiza linearmente, tal qual uma linha melódica, mas que no imaginário apresentam-se como sedimentações de memórias que afloram tanto em termos de sucessividade quanto de simultaneidades. Metaforicamente falando, pode-se denominar *o murmúrio ininterrupto das águas correntes* como um baixo-contínuo,³⁷ ao qual se sobrepõe uma segunda voz: as *águas*

³⁶ Cora Coralina. *Rio Vermelho*. In *Villa Boa de Goyaz*. São Paulo: Global, 2001, p. 102.

³⁷ O *baixo continuo* - denotado frequentemente como *continuo* nos séculos XVII e XVIII - era a parte instrumental de uma composição destinada ao acompanhamento. Utilizava para isso o cravo, dobrado muitas vezes por uma viola de gamba e/ou um violoncelo, tocado continuamente durante toda a peça - daí o nome. Proporcionava à obra a sua estrutura harmônica. O *baixo continuo* era escrito de maneira sumária - cifrada ou sem cifrar - exigindo do executante a capacidade de desenvolvê-lo.

encachoeiradas das cheias que *lavam e arrastam com violenta fúria*, troncos, detritos etc., e uma terceira voz constituída por águas que despencam das pedras.

Trata-se, em outras palavras, de uma textura contrapontística - linhas conflitantes movendo-se em ritmos e intensidades diferentes para usar imagens e terminologia musicais: o baixo contínuo representado por uma linha ondulante regular, de pequena amplitude, descrevendo as águas *a correr compassivas e mansas*, correspondendo à fluência contínua do “legato” e movendo-se em andante; a segunda voz desenhando-se como uma linha melódica ondulante irregular, mas com amplitude acentuadamente mais ampla, expressando o impetuoso ondear do rio avolumado pela cheia, movendo-se, talvez, como um “alegro assai”; a terceira voz tomando a forma de um som contínuo seguido de um intervalo descendente, delineando o movimento do rio *dormitando um instante na tranqüilidade profunda do remanso*, e depois, *despencando-se das pedras*. A essa polifonia aquática acoplam-se ainda, nas memórias de Cora, ecos modinheiros de *serenatas distantes*, imagens ligadas ao poder sonoro do canto gregoriano e a *sinfonia dos sapos e das rãs que moram no recôncavo das (...) pedras*.³⁸

E com o rio vêm os sons de fantasmagoria. Conta-se que na quietude da noite pode-se ouvir o badalar do sino da Lapa - arrastado junto com a igreja pela grande enchente de 1839:

(...)
*Gente que passa ali perto
 Conta estória do sino:
 Inda toca à meia-noite
 quando a cidade se aquieta,
 e as águas ficam dormindo.*

*Tange, pedindo uma graça:
 Que algum cristão caridoso,
 o salve daquele poço,
 o tire de baixo d'água
 Pois seu destino de sino
 é no alto de uma torre
 abençoando a cidade.
 Dando aviso para o povo
 - louvar a Deus poderoso.*³⁹

³⁸ Cora Coralina. *Rio Vermelho*. In *Villa Boa de Goyaz*. Op. Cit., p. 102.

³⁹ Idem. *Rio Vermelho*. In *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*. p. 142.

Quem sabe não estaria esse sino à espera de um compositor goiano que se inspire no seu tangido lendário e, tal qual um Claude Debussy, componha a nossa *Cathédrale Engloutie*,⁴⁰ conferindo-lhe vida através de música.

A trama aquática vilaboense parece completar-se com o canto das lavadeiras e o burburinho das tradicionais “carregadeiras d’água”. Conta a memorialista Regina Lacerda que até meados do século XX, era grande o número de mulheres que ganhavam a vida com o pote na cabeça. *Recebendo por mês ou por viagem, lá iam as carregadeiras, alegres, limpinhas, conversadeiras, faceiras (...). Conforme conduziam água, transmitiam recados entre as famílias e faziam um pequeno jornal trazendo e levando notícias de um bairro a outro, de uma rua a outra.*⁴¹ Durante todo o dia transportavam água potável para casas de famílias e instituições públicas. Personagens vestidas com saia longa e blusão branco, enchendo seus potes nas bicas do Chafariz de Cauda, como representado em foto antiga do largo do Chafariz (Figura 54, 55. Anexo1).⁴² Foto que registra essas personagens conversando entre si na espera para recolher o precioso líquido. Conversas que, certamente, ressoavam pela praça junto com o som da água escorrendo das bicas, o relinchar e mugir de cavalos e vacas pastando, o latido de cachorros, etc.

Praças e ruas, por outro lado, se constituem em espaço tradicionalmente ocupado por vendeiros com seus “pregões” ou “gritos de rua”. Parece que na Europa esse modo de venda manteve-se nas grandes cidades até finais do século XIX. Aqui no Brasil, no entanto, tal prática ainda persiste nas cidades do interior, bem como no centro das metrópoles, através da figura do “camelô”. Nesse sentido, destaca-se na Vila Boa oitocentista a figura do leiteiro - sempre um garoto de até doze anos montado a cavalo ou em um burrinho - que todas as manhãs gritava à porta das casas anunciando o leite. Cora Coralina guarda com especial deleite a imagem desses meninos, os quais na hora de

⁴⁰ Conforme José Eduardo Martins - musicólogo e pianista - a mencionada composição tem como motivação uma antiga lenda bretã. A Catedral d’Ys teria desaparecido pelos pecados dos seus paroquianos, mas, durante certas manhãs brumosas, cúpulas e campanários apareciam brilhando sob os raios de sol. Nessas ocasiões, o sono maldito a que estava condenado o templo é suspenso, podendo-se ouvir sinos e cantos atemporais dos abades ecoando simultaneamente. Cf. Martins, José Eduardo. *O Som Pianístico de Claude Debussy*. São Paulo: Novas Metas, 1982, p. 142.

⁴¹ Lacerda, Regina. *Vila Boa*. Goiânia: Bolsa de Publicação Hugo de Carvalho Ramos, 1957, p. 54.

⁴² Literalmente falando não há, evidentemente, som em uma imagem pictórica ou fotográfica. No entanto, conforme Murray Schafer, os sons podem ser inferidos da situação registrada a partir do movimento, do maior ou menor grau de energia contida no movimento, da qualidade do material – mais ou menos ressonante – perceptível na superfície pictórica ou fotográfica. Como exemplo clássico, Schafer cita Peter Brueghel, cujas telas vibram não apenas com sons, mas também com cheiros e sabores (a comida está frequentemente em evidência). Dessa maneira, obras como as de Brueghel, onde outros documentos falham, podem, em determinada medida, dizer alguma coisa da vida acústica, no caso, do século XVI. Cf. Schafer, Murray. *Voices of Tyranny: Temple of Silence*. Ontário: Arcana 1993, p. 45.

recolher as vasilhas, *gritavam desesperadamente: Garrafa de Leite... Garrafa vaziiiiia!...*⁴³ Isso sem falar dos vendedores de frutas retiradas dos quintais das casas, do vendedor de coco e dos vendedores dos famosos doces e bolos de arroz de Goiás.⁴⁴ Na Sagração do primeiro Bispo de Goiás, Dom Francisco Ferreira de Azevedo (25/09/1833) - retratada a bico de pena - aparecem algumas dessas figuras: três vendeiros(as) de frutas, doces ou bolos; um carregando nos ombros uma vara em cujas pontas aparece dependurado algo como frutas, peixe etc., e outro que carrega na cabeça um tipo de mesa encimada por algum produto. (Figura 58. Anexo1). Será que eles se calaram durante o cortejo? Será que as vendas aumentaram? Afinal, festa e comida são parceiras inseparáveis.

E havia também os *vendelhões* de uva. Na verdade, a Cidade de Goiás produzia uvas em profusão. Saint-Hilaire, quando de sua estada em Vila Boa em 1819, menciona essa produção:

*No meu primeiro jantar no palácio havia sobre a mesa uma bandeja de uvas moscatéis, as quais, como o vinho, foram inutilmente cobiçadas pela maioria dos convivas. Eu, porém, fui mais favorecido, e achei-as excelentes. Embora as vinhas produzam na região frutos de muito boa qualidade e as tentativas para o fabrico do vinho tenham dado resultado, bastante satisfatórios, um prato de uvas é ainda considerado um artigo de luxo, tamanha é a indolência do povo do lugar.*⁴⁵

Parece que, decorrido o tempo, a indolência mencionada por Saint-Hilaire cedeu lugar a um empreendimento vinheiro doméstico capaz de abastecer as casas. Conta Cora Coralina que as vindimas em Goiás produziam frutos duas vezes por ano. E não (...) *cacho aqui, cacho ali (...). Carrega de verdade e produz com abundância.* Fatura que dava para o consumo da casa e para a venda. Por conseguinte, *os vendelhões andavam pelas ruas com seus pregões e coroados de vide, ou seja, com tabuleiros de uva na cabeça.*⁴⁶

Mas como nem só de leite, fruta e vinho vive o homem, nas casas, praças e ruas também se insinuavam os ecos modinheiros e seresteiros - marcos sonoros valorizados até os dias de hoje pelos vilaboenses. Com relação às modinhas, a folclorista Maria Augusta Calado registra que, na segunda metade do século XIX, era costume reunir-se na casa de amigos para ouvir e cantar esse tipo de música. Tratava-se de reuniões noturnas denominadas como “tocatas” - semelhantes às “serenatas de salão” de Diamantina. Só que

⁴³ Cora Coralina. *O Boi de Guia*. In *Estórias da Casa Velha da Ponte*. São Paulo: Global, 1997, p. 38.

⁴⁴ Lacerda, Regina. Op. Cit., p. 55.

⁴⁵ Saint-Hilaire, Auguste de. *Viagem à Província de Goiás*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975 (coleção Reconquista do Brasil, v. 8), p. 55/56.

⁴⁶ Cora Coralina. *Goiás e suas Uvas*. In *Villa Boa de Goyaz*. Op. Cit. p. 27.

no caso vilaboense, portas e janelas permaneciam abertas para que os transeuntes e ouvintes - *apelidados de 'sereno'* - pudessem também apreciar a música. Conforme Calado, os intelectuais seresteiros levaram para as ruas e praças suas modinhas, junto com outras anônimas ou de autoria incerta.⁴⁷ Nas suas palavras:

O adro da igreja de Santa Bárbara⁴⁸ foi ponto de inspiração e reunião dos intelectuais e também lá se reuniam os seresteiros para os ensaios, sendo o ponto de partida para as serestas. Os becos eram ideais para afinar instrumentos. Quando cantavam em lugares altos, como o Chafariz, podia-se ouvir a voz do seresteiro em vários pontos da cidade.⁴⁹

Quanto à ópera, a antiga Vila Boa acompanhou a moda da Corte. Impensável concerto no teatro de São Joaquim, no Palácio Conde dos Arcos, ou mesmo saraus residenciais, que não incluíssem áreas de óperas - fato que aparece em vários jornais da época e em programas de recital que chegaram aos dias de hoje. Cunha Matos, já em 1824, falava do gosto dos vilaboenses pela prática musical e menciona além da música vocal a música instrumental:

A música fez progressos, ou foi cultivada com gosto em toda a província de Goiás: e apesar da decadência da mesma província, ainda se encontram na cidade, e nos arraiais muitos homens que tocam rabeça (violino), rabeção (contrabaixo) e outros instrumentos de corda; tanto assim que nas festas das igrejas sempre a música vocal é acompanhada de música instrumental; mas não há quem toque instrumentos fortes de sopro. Algumas senhoras cantam sofrivelmente e tocam saltério, cítaras, guitarras e violas (...).⁵⁰

Parece estranha a afirmação de Cunha Mattos quanto à ausência de *instrumentos fortes de sopro* na Cidade de Goiás, vez que se tem notícia da existência de banda de música naquela localidade, pelo menos desde 1826, conforme relato do Presidente da Província Caetano Maria Lopes ao Visconde de Barbacena, por ocasião dos festejos em

⁴⁷ Rodrigues, Maria Augusta Calado de S. *A Modinha em Vila Boa de Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, Coleção Documentos Goianos – 12, 1982, p. 97/98.

⁴⁸ A Igreja de Santa Bárbara foi construída em 1780, no cume de uma colina de mesmo nome, por Cristóvão José Pereira, de onde, conforme Cunha Matos se podem apreciar *os mais belos golpes de vista*. Apud Lacerda, Regina. Op. Cit., p. 43.

⁴⁹ Rodrigues, Maria Augusta Calado de S. Op. Cit., p. 99.

⁵⁰ Mattos, Raymundo José da Cunha. *Chorographia Histórica da Província de Goyaz*. Goiânia: Convênio SUDECO/GOVERNO DE GOIÁS. Secretaria de Planejamento e Coordenação, 1970, p. 93. Raymundo José da Cunha Mattos era Cavaleiro da ordem de S. Bento de Aviz, brigadeiro dos exércitos nacionais e imperiais e governador das armas da mesma província. A *Chorographia Histórica da Província de Goyaz* foi enviada por Cunha Mattos ao Imperador D. Pedro I em 31 de dezembro de 1824, tendo sido publicada somente em 1874 na Revista do então *Instituto Histórico Geographico e Etnographico do Brasil*.

comemoração do nascimento de S.A. o Príncipe Imperial.⁵¹ Mas, de qualquer forma, é a segunda metade do século XIX que se constitui em período áureo das bandas de música na Cidade de Goiás. Surgem por essa época os seguintes conjuntos instrumentais: *Banda da Guarda Nacional* (1864, sob a direção de José do Patrocínio Marques Tocantins); *Banda do 20º Batalhão*, para a qual, segundo Maria Augusta Calado, o Presidente da Província Aristide Spínola (1879-1880) fazia questão de selecionar pessoalmente o repertório; *Banda Policial*, cujo regente de 1859 a 1896 foi Geraldo Corrêa do Lago; *Banda Aliança Goiana*; *Banda de Música União Goyana*, que funcionou pelo menos desde 1884; *Banda do Quartel dos Menores* e a *Banda do Seminário da Santa Cruz*.⁵²

José do Patrocínio Marques Tocantins, por sua vez, criou em 1870 a *Sociedade Phil'harmônica*, a qual funcionava como orquestra ou como banda. No primeiro caso, atuava no Teatro de São Joaquim e em concertos. Apresentava um naipe de cordas, como pode ser atestado por manuscritos que trazem o nome *Phil'harmônica* junto ao título, indicando as partes dos primeiros violinos, segundos violinos e violas, localizado por Belkiss Carneiro de Mendonça e gentilmente cedido a mim para cópia (Exemplo 2. Anexo2). Possuía ainda um harmônio, instrumento que no modelo portátil também era adquirido por particulares. Já um grande harmônio foi comprado em Paris em 1886, por meio de esmolas conseguidas pelo dominicano Padre Madre e instalado na Igreja do Rosário em 1887, segundo conta Frei Germano Llech (1855-1937) em sua história da Ordem Dominicana em Goiás.⁵³

A partir da segunda metade do século XIX, acrescentou-se o timbre do piano à paisagem sonora vilaboense. Conforme Belkiss C. de Mendonça, um dos primeiros pianos a chegar a Goiás foi um modelo retangular de bordas douradas, adquirido por João Fleury Curado, em 1853, para sua filha Mariana Augusta Gaudie Fleury. Tem-se posteriormente notícia de que a mesma Mariana Augusta recebeu de seu marido, João Fleury de Camargo, um piano Pleyel mandado vir da Corte. Também o poeta e desembargador Antônio Felix de Bulhões (1845-1887) encomendou para suas irmãs outro Pleyel.⁵⁴ O jornal *O Goyaz*, em 1887, dá notícia deste piano em um concerto denominado como *Festival Abolicionista*:

⁵¹ Ver transcrição do referido relato na página 267 deste trabalho.

⁵² Rodrigues, Maria Augusta Calado de S. Op.Cit., p. 53.

⁵³ Llech, Germano (Frei). *A Ordem Dominicana em Goiás*. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás*. Ano 4, n. 5. Goiânia, outubro de 1976, p. 207/216.

⁵⁴ Mendonça, Belkiss S. Carneiro de. *A Música em Goiás*. Coleção Documentos Goianos n. 11. Goiânia: Editora da UFG, 1981, p. 82.

*Às sete horas da noite, no Theatro S. Joaquim, Concerto Musical organizado e dirigido pela Exma. Sra. Josephina Bulhões Baggi de Araújo, e para o qual muito concorreu também a Exma. Sra. Maria Nazareth de Bulhões Jardim, que offereceu e fez transportar para o Theatro e seu magnífico piano Pleyel. Constava o seu programa a que damos publicidade:
- do duetto – Orfana e solo Nel materno tetto – ‘Fosca’ de Carlos Gomes – cantado pelas Exmas. Sras. Victoriana Alves de Castro e Ângela de Bulhões Natal, acompanhada a piano por esta; (...) ⁵⁵*

Junto aos sons da burguesia também se ouviam na Cidade de Goiás os sons da escravidão. Em um de seus contos, Cora Coralina faz menção aos batuques que no tempo de sua bisavó se ouvia noite a dentro: *Num magote de negros, de sunga e camisa de baeta, ela (personagem conhecida como Dona Minguta) reconheceu os escravos do Brigadeiro Felipe Antônio Cardoso, que costumavam pular o muro dos senhores e corriam para um batuque que zoava do lado da Rua do Fogo.* ⁵⁶ E dos batuques chega-se às festas, procissões e cortejos. Não vou aqui abordar a riqueza sonora da Semana Santa, tratada que será em parte seqüente deste trabalho. Mas, importa ressaltar as inúmeras festas do calendário vilaboense, nas quais a cidade se punha às ruas, produzindo uma textura urdida por salvas de tiros, pelo espocar de fogos de artifício, pelo repique dos sinos, a música de banda, rezas, gritos, cantos, aqui ressaltando os sempre presentes Te Deum. Sintetizam bem essa trama sonora as celebrações em honra do nascimento de D. Pedro II:

Na madrugada do dia 22 de fevereiro, estando o Exmo. Prelado e o Governador de Armas por mim cientes e os habitantes desta cidade, pelo solene Bando da Câmara que fiz publicar de que era aquele o primeiro dia que eu havia destinado para se dar princípio aos festejos públicos, salvou a Artilharia com 21 tiros e ao mesmo tempo a alegre e festival harmonia dos sinos de todos os Templos, girândolas, que sucessivamente subiam ao ar, e uma banda de música que pelas ruas ia tocando o Hino Nacional. (...) A noite iluminou-se toda a cidade, repetindo-se as salvas de artilharia, toque dos sinos, girândolas, e por toda a parte ressoavam os vivas a S.M. o I. e a Família Imperial. (...) ⁵⁷

⁵⁵ *O Goyaz*. 2 de setembro de 1887, 6ª feira, n. 102, Ano II.

⁵⁶ Cora Coralina. *Procissão das Almas*. In *Estórias da Casa Velha da Ponte*. Op. Cit. p., 21.

⁵⁷ Documento datado de 2 de março de 1826, assinado por Caetano Maria Lopes, Presidente da Província de Goyaz, relatando ao Visconde de Barbacena os festejos consagrados em Goiás ao nascimento de S.A. o Príncipe Imperial. In Brasil, Antônio Americano (1892-1932). *Pela História de Goiás*. Introdução, seleção e notas de Humberto Crispim Borges. Goiânia: Editora da UFG, Coleção Documentos Goianos – 6, 1980, p. 59.

E por Falar em Sinos...

O badalar dos sinos foi o som mais característico das comunidades cristãs, vez que delimitava a comunidade paroquial - espaço acústico circunscrito por sua abrangência. Conforme Schafer, sinos produzem um som centrípeto, e por essa qualidade são propícios para atrair e congregar pessoas em torno de propósitos vários.⁵⁸ Nesse sentido, escreve Huizinga:

*Um som se erguia constantemente acima dos ruídos da vida ativa e elevava todas as coisas a uma esfera de ordem e serenidade: o ressoar de todos os sinos. Eles eram para a vida quotidiana os bons espíritos que, nas suas vozes familiares, ora anunciavam o luto ora chamavam para a alegria; ora avisavam do perigo ora convidavam à oração. Eram conhecidos pelos seus nomes: o grande Jaqueline, o sino de Rolando. Toda gente sabia o significado dos diferentes toques que, apesar de incessantes, não perdiam o seu efeito no espírito dos ouvintes.*⁵⁹

Parece que os sinos encontram-se presentes na Europa pelo menos desde o século VIII, quando Carlos Magno exige que se acrescentem torres sineiras à arquitetura das igrejas. Os sinos ali colocados teriam a função tanto de defesa e comunicação, quanto a de integrar os cultos, solenidades religiosas e rituais. Mais tarde o sino é também incorporado ao prédio da administração municipal.

O colonizador lusitano chegando ao Brasil no século XVI trouxe consigo a tradição sineira. Tradição que se incorporou ao cotidiano das comunidades, e, ainda hoje se mantém viva em muitas cidades surgidas no Brasil com o ciclo do ouro, de tal maneira, que o IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - propõe a sua preservação como bem cultural. Um grande projeto de registro dessas sonoridades e de seus significados específicos iniciou-se na mineira São João D'El Rei.⁶⁰ Tal projeto ainda não chegou à Cidade de Goiás, mas, pelo menos durante a Semana Santa, como pude observar, é intenso o badalar dos sinos anunciando a saída ou chegada de procissões. Instigante, por

⁵⁸ Schafer, Murray. Op. Cit., p. 86.

⁵⁹ Huizinga, Johan. *O Declínio da Idade Média*. Apud Schafer, Murray. Op. Cit. p. 86. De maneira geral, pode-se classificar o toque dos sinos em três tipos principais: *dobre simples*, *dobre duplo* e *repique*. No primeiro caso, trata-se de fazer o sino girar 90 graus pelo lado em que está encostado o badalo, ocasionando somente uma pancada em cada movimento; no segundo, o sino gira em torno de seu eixo numa volta completa (180 graus), provocando duas pancadas com o badalo; quanto ao repique, o movimento é feito somente pelo bater dos badalos com o sino parado. A essa tipologia básica, cada sineiro acrescentava inúmeras variações ditadas tanto pelas necessidades das comunidades como pelo fator estético.

⁶⁰ Estado de São Paulo. *O Toque dos Sinos: um patrimônio*. 27/03/05. Disponibilizado no endereço eletrônico www.ivt-rj.net/clipping/clipping04.cfm?id=2081

outro lado, é observar o sineiro em ação, personagem que parece transposto do passado para habitar o presente. Uma figura como a de Benedito de Sá Efigênia, que, desde finais dos oitocentos até meados do século XX, acionava o sino da Boa Morte: tocava as badaladas do meio dia, o “ângelus”, as chamadas para as missas, os sinais de morte e enterro, os dobres da Paixão e da Aleluia.

Benedito, conta a memorialista Regina Lacerda, se dizia inventor de muitos “toques”, além daqueles que aprendeu com seu mestre, e, como tantos outros sineiros, se criou e viveu à sombra dos campanários, comandando, a despeito da humildade do ofício, a vida da cidade.⁶¹ Quando da morte de Benedito de Efigênia os sinos da Boa Morte tocaram longamente em sua memória:

Dão... Dão... Dão... choram os sinos da antiga igreja; choram a morte daquele que os visitava diariamente, no momento exato (...) Conhecia muito bem a linguagem do bronze, qual famoso maestro conhece os instrumentos componentes de sua orquestra. Os diversos toques eram como trechos de uma partitura:

‘Vira Mingau’, mais difícil que requeria o uso de uma corrente presa ao ombro, destinada à manobra do sino grande, ficando as mãos para os menores.

‘Vaga-Lume Cai, Cai’, toque cotidiano;

‘Moacir’, repiques vibrantes dos dias festivos.

(...)

Centenas de mortes ele chorou nos sons dos sinos que, agora, plangem, pedindo uma oração pela alma saudosa do amigo que se foi.

*Ressoa o bronze e as montanhas repercutem os sons: dão... dão... dão(...)*⁶²

Benedito de Efigênia era sineiro de alma e ofício, assim como aquele que rodou abraçado ao sino da Igreja da Lapa na grande enchente de 1839, e que ainda assombra as noites goianas, conforme a prosa de Cora Coralina:

Minha bisavó conheceu e contava da igreja. (...) Ela era de 18 anos e assistiu.

Coisa desastrosa da gente ouvir, contar e chorar de pena. Chorar mesmo, que o povo antigo, minha gente, tinha fôlego de cronista e sabia pintar bem os passados. A igreja rodou. O sineiro estava na torre tocando, tocando... dando aviso do perigo, pedindo rezas. O povo de longe gritava, fazia sinais que descesse e ele nada de ouvir, só queria tocar. Já tinham tirado as alfaias e as imagens. O homem do sino não deu fé do perigo e lá se foi a igreja arrancada, torre e sineiro rodaram rio abaixo, o sino tocando mais. Afinal, a igreja se abriu de todo, no lugar da Pinguelona, onde o sino ficou

⁶¹ Lacerda, Regina. Op. Cit., p. 45.

⁶² Ferreira, Luíza de Camargo. *Do Baú de Luíza*. Goiânia: Formato Gráfica e Editora, 2003, p. 85/86.

*encalhado e o sineiro se achou depois, cheio d'água, agarrado ao badalo. Gente que mora ali perto conta que terça à noite, ainda se ouve o sino tocar, isso quando a cidade se aquieta e as águas ficam dormindo. E a alma do sineiro nunca se afastou do lugar. Aparece em grandes visagens, muito alta e muito branca, crescendo e mingando, aparecendo sobre as águas, se sumindo de repente, repousando nas pedras, esperando que o povo tire o sino debaixo d'água e o reponha no alto de sua torre, que só depois disso, ele cumprindo o seu fadário, terá salvação a sua alma.*⁶³

Sinos mediam a comunicação entres homens e homens, entre homens e Deus, e até mesmo entre homens e espíritos, mas ultrapassavam essa função, na sua profunda interação com a vida vivida na sua cotidianidade. Para Cora Coralina, os sinos da Cidade de Goiás não badalam simplesmente: eles *falam, chamam, soluçam, plangem*, e a cidade pulsa sob seus diferentes toques:

*São argentinos, graves, fúnebres e dolentes, numa escala cromática de sons harmonizados ou díspares que rolando pelo espaço vão se perder nas quebradas distantes da serra imensa, levando os corações para o alto. A gama sonora vai do pequeno toque ao grande dobre e é a entrada, o sinal, a procissão. Procissão saindo, procissão entrando. Reza. Missa. Novena. Tríduo. Missa solene, com seu toque repetido e festivo. Repique do Carmo. Dobre da Abadia. A cidade acorda com os sinos... são as matinas. A do Rosário avisa com 23 pancadas. A Boa Morte (...) responde com 94 badaladas. Trindade ao meio-dia e vésperas pela tarde.*⁶⁴

Na antiga Vila Boa os sinos não têm nome próprio, como aqueles de que fala Huizinga. Tomam simplesmente o nome de suas igrejas. Todavia, a eles foi dada a propriedade de humanizar-se, conferindo-se aos toques o atributo da vocalização. Em caso de morte, os sinos “cantavam” mensagens, indicando para os vivos se quem morreu era criança ou “pecador”.

*(...) pode ser anjo com seu toque argentino: stá no céu... stá no céu... sta no céu... coitadim... coitadim...coitadiinho... Pode ser irmão: consolo... consolo... consooooo... chora não... chora não... chora nãoãoão... Vai por aí a plangência de finados, que a gente ouve com respeitoso temor, encomendando a alma dos mortos e perguntando o nome do que se foi.*⁶⁵

⁶³ Cora Coralina. *O Tesouro da Casa Velha*. Op. Cit., p.31/32.

⁶⁴ Idem. *Villa Boa de Goyaz*. Op. Cit., p. 14.

⁶⁵ Ibidem, p. 15. Os sons chamados argentinos são agudos como a voz das crianças. Já as palavras atribuídas aos adultos mortos pressupõem o grave da voz masculina, ou a tessitura média da voz feminina.

Cá é bem bão... stá no céu, coitadiinho, chora não ... Cá é bem bão! Articuladas dessa forma, as “vozes” dos sinos parecem falar, no limite, sempre e apenas de vida e morte, repetindo o arquétipo embate entre permanência e desaparecimento. Embate, na verdade, concretamente travado pela própria cidade, no século XX, buscando acordar a si mesma, sair das brumas do esquecimento, voltar à cena através justamente do que parecia fadado ao desaparecimento. Conjunto de imagens, práticas e sons. Música perene que, parafraseando José Saramago, tal qual o badalar dos sinos, *voa de casa em casa, salta por cima das fronteiras, lançando pontes sonoras*, para dizer ao mundo, permaneço aqui, a mesma e outra, viva.

Uma Outra História

Sinos, bandas, artilharia, gritos, sapos, galos, tropel de cavalos, carros de boi, pregões, fogos de artifício, serestas, modinhas, óperas, música processional... Se a emissão de todos esses sons for considerada em termos de simultaneidade, somados à sonoridade fundamental das pedras centenárias e das águas do Rio de Vermelho e, ainda, potencializados pelo convexo da serra que envolve a Cidade de Goiás (Figura 56. Anexo 1), poder-se-ia falar de uma paisagem sonora dionisíaca, senão caótica. Mas, não era assim no século XIX, levando em conta os relatos, bem como a própria realidade atual do lugar fora de temporadas de festas e eventos. Hodiernamente - mesmo com os sons da contemporaneidade evidentemente penetrando a velha cidade - ainda há uma quietude que agrada alguns visitantes e aborrece aqueles que já não podem conceber a vida sem o hedonismo sonoro das grandes cidades.

Como conjugar a profusão de sons levantados anteriormente com a quietude dos dias e noites vilaboenses? A questão pode ser abordada aplicando-se a imagem visual de “figura e fundo” emprestada das artes visuais: elementos que em determinada situação e dependendo do observador aparecem em primeiro plano e, em outras, em planos subsidiários. Conforme Murray Schafer, foram os teóricos da Gestalt que introduziram essa distinção, sendo que a “figura” constitui-se no foco de interesse e o “fundo” no ambiente que envolve o fato percebido. A estes elementos, os psicólogos fenomenológicos acrescentaram um terceiro, o “campo” - o lugar onde ocorreu a observação - o que significa dizer: tudo aquilo que é apreendido ou como “figura” ou como “fundo” depende das relações que o sujeito mantém com o contexto que o envolve. Para Schafer, no que diz respeito ao universo sonoro, a relação entre esses três elementos é óbvia: *a ‘figura’*

*corresponde ao sinal ou marca sonora. O 'fundo' corresponde aos sons do ambiente à sua volta – que podem com frequência, ser sons fundamentais – e o 'campo' ao lugar onde todos os sons ocorrem, a paisagem sonora.*⁶⁸

No entanto, com base em Mikhail Bakhtin, a noção de campo pode ser mais abrangente, compreendendo tanto o contexto imediato da performance, quanto o contexto histórico e sócio-cultural de uma sociedade, o que exige visualizar o campo não como simples “fundo”, mas como espaço vivencial que vai conferir sentido aos sons ali produzidos, transformando sinais em marcos identitários. Por outro lado, pensando a paisagem sonora como *uma ampla composição musical*, como propõe Murray Schafer, há que se levar em conta que esta nunca será um discurso monológico - há sempre várias vozes se cruzando, se harmonizando ou se confrontando. Ainda, dialogando com a idéia de campo de produção de Pierre Bourdieu, cabe abordar cada paisagem sonora específica como zona de conflito que se estabelece no interior do próprio campo, e entre diferentes campos, vez que estes não são compartimentos herméticos, existindo entre eles processos dialógicos. Em outras palavras, os sons produzidos pela atividade de um determinado campo contaminam outros e vice e versa.

A “composição” que emerge de cada paisagem é, por conseguinte, sempre polifônica, mas nunca é a mesma composição, até porque, “melodias” organizadas com material diverso são recebidas diferentemente pelos atores envolvidos pela trama sonora. Por exemplo: o tropel dos cavalos no caso das manifestações oficiais - representação sonora de poder - certamente agradaria aos participantes do evento, mas poderia incomodar aqueles alheios ou em conflito com a autoridade constituída. De qualquer modo, o som dos cascos estaria em evidência, mas entrecruzado pela sonoridade dos sinos, que tocavam em quase todas as circunstâncias, por falas, gritos de ordem, gritos de rua e outros sons do cotidiano vilaboense.

No decorrer do século XX, o deslocamento da música dos territórios tradicionalmente por ela ocupados, possibilitou que a paisagem sonora pudesse ser percebida, no limite, como música, ou seja, pensar uma escuta que torna música o que, em princípio, não é música. Também permitiu a incorporação do cotidiano sonoro no fazer musical enquanto material expressivo. Fosse este o propósito desta investigação, e eu compositora, poder-se-ia pensar em usar o material recolhido em ordenações de caráter musical. Mas, não foi essa a “composição” pretendida aqui.

⁶⁸ Schafer, Murray. *A Afinação do Mundo*. Op. Cit., p. 214.

A proposta foi transformar as sonoridades emergidas de diferentes suportes, em potência capaz de viabilizar uma narrativa histórica pela via do sonoro. Uma história fundada em sonoridades tomadas como ressonâncias do sócio-cultural, por meio das quais se pôde inferir uma sociedade que, no século XIX, cultivava a música e fazia festas - ambas as manifestações funcionando como vetor de socialidade; que harmonizava o seu cotidiano em torno da linguagem dos sinos - das Igrejas e da Câmara – em diálogo com a corneta do quartel, revelando uma estrutura de poder ainda centrada na relação trono-altar. Uma sociedade que se abria aos modismos, hábitos e ideologias vindas da Corte, mas que, por outro lado, guardava o bucolismo de seus sons arquetípos e de seus marcos sonoros, vivenciando-os e com eles fazendo arte, além de toda musicalidade típica da vida doméstica vilaboense. Contrariando o discurso de involução que muitos historiadores atribuíram à Cidade de Goiás, pós a aventura do ouro, a paisagem sonora vilaboense dos oitocentos evidencia o florescimento do processo civilizatório propiciado por um grupo que resolveu se fixar na região; que se desenvolveu com base em seu próprio capital simbólico e nas suas forças de recuperação, responsável, no dizer do historiador Modesto Gomes, *por uma injeção de óleo canforado nos primitivos burgos de mineração*.⁶⁹

Nessa construção deixei soltos alguns fios, dentre os quais, aqueles que movem as forças emanadas da Semana Santa vilaboense; fios que tecem uma trama peculiar, onde há toda uma escolha de sons, ruídos, silêncio e manifestações musicais. Paisagem sonora que vai adquirir sentido no contexto da liturgia, do rito sacrificial e dos ritos de sedução, bem como no contexto mais amplo da história e do sócio-cultural, evidenciando elementos de permanência, ruptura, tensões e negociações.

⁶⁹ Gomes, Modesto. *Estudo de História de Goiás*. Goiânia: Gráfica do Livro Goiano Ltda., 1974, p.130.

PARTE 3

ENTRE SONS, SILÊNCIO E MÚSICAS: a Paisagem Sonora da Paixão Vilaboense (Séc. XIX)

*Plena Semana Santa.
A riqueza cromática dos sinos veste a cidade de uma velha
mística religiosa, sonora e vaga, a que as procissões e
andores de Dolorosas dão vida e cor.*

Cora Coralina

Riqueza cromática dos sinos, mística sonora... Ressonâncias que parecem contrariar os relatos tradicionais que falam das antigas celebrações da Semana Santa. *Silêncio e contrição.* São com essas palavras, ou outras de teor semelhante, que muitos cronistas quase sempre abrem as suas descrições. Focando nessa visão, seria possível falar sobre uma *paisagem sonora da Paixão* no século XIX frente a dias que se dizem cobertos pelo manto do silêncio? Onde fica a musicalidade apreendida por Cora Coralina?

Na verdade, há que se apontar: a quietude natural das cidades pequenas aumentava de fato na Quinta e Sexta-feira Santa. Ofélia Sócrates, entre outros, diz que na antiga Vila Boa, *a partir do meio-dia de Quinta-feira Santa a cidade parece morta. Silêncio nas casas, silêncio nas ruas. Não se ouve grito de criança brincando. A corneta do quartel não toca a chamada noturna. Mudo em seu campanário permanece o sino da cadeia.*¹ Esse silêncio, no entanto, deve ser relativizado. Os próprios cronistas, mesmo enfatizando a silenciosa maneira de se viver esse tempo, deixam escapar uma série de sons que quebram o tão falado silêncio desses dias. Na Sexta-feira Santa, por exemplo, *em lugar de sinos se ouvem as batidas das matracas anunciando as cerimônias religiosas.*²

¹ Monteiro, Ofélia Sócrates do Nascimento. *Reminiscências; Goiás de Antanho, 1907 a 1911.* Goiânia: Oriente, 1974, p. 38. Em suas *Reminiscências* a autora, entre outras, fez uso de informações orais adquiridas com sua tia Adelaide Sócrates, responsável pelo coro da Igreja da Boa Morte e pelas celebrações da Semana Santa nas últimas décadas dos oitocentos.

² Lacerda, Regina. *Vila Boa.* Goiânia: Bolsa de Publicações Hugo de Carvalho Ramos, 1957, p. 82. E por falar em matraca (Figura 45. Anexo 1), há que se dizer que o seu som estridente não é dos mais discretos e agradáveis. Conta Murray Schafer que esses instrumentos datam de épocas pagãs, sendo alguns tão grandes que tinham de ser empurrados pela rua tal qual um carrinho de mão. Cf. Schafer, Murray. *A Afição do*

Curiosamente, também corria as ruas da Cidade de Goiás um tipo de pregão próprio da Sexta-feira Santa: *anúncio de venda de anéis da paixão (instrumentos portadores de virtudes especiais), oferecidos de porta em porta pelos agentes dos ourives, geralmente crianças.*³

Procissões, por sua vez, estavam longe de ser totalmente silenciosas. De J. E. Pohl - naturalista austríaco que esteve na Cidade de Goiás em 1819 - desprende-se, além do ressoar da matraca, os sons *cavos* e *abafados* arrancados de um chifre por um encapuzado, o estalar dos açoites, o lúgubre “gemido” de cruces e correntes a desgastar as pedras do velho calçamento, além de cânticos da Paixão. A tal contexto de dor associava-se – na *Semana dos Passos* - o dobre dos sinos abrindo e encerrando as procissões, o toque solitário do clarim, que Pohl menciona como sendo uma trompa, e o rufar obstinado dos tambores. Isso sem mencionar os toques marciais, estes distinguidos por Ofélia Sócrates: *lentamente, muito lentamente, sustidos por grande número de homens, desce o andor (da escadaria da Igreja de São Francisco de onde sai a Procissão do Depósito desde 1870) ao som da marcha batida tocada pela banda de tambores da Polícia.*⁴ Ademais, no largo, a multidão aguardando, ansiosa, o descimento da grande imagem do Senhor dos Passos para o início da procissão, não deveria se manter silenciosa, digo isso com base nos relatos de memorialistas, os quais, quase sem exceção, fazem menção ao frêmito causado por tal acontecimento, como evidenciado no seguinte trecho: *a descida do pesado andor é fortemente impressionante, emocionante. Tem-se o receio de que despenque repentinamente, matando muitas pessoas.*⁵ Uma emoção, devo dizer, igualmente vivida por mim e, imagino, por muitos aqueles que assistem pela primeira vez este evento.

Mas, além desses sons, outro se destacava de maneira impressionante: o barulho dos pés percutindo o piso da igreja, representando o tropel do povo no Ofício das Trevas, isso aliado ao aspecto lúgubre da igreja toda vestida de preto e roxo, do templo totalmente às escuras no fim da cerimônia. Som que causava grande comoção, conferindo ao Ofício das Trevas visões apocalípticas.⁶

Mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora UNESP, 2001, p. 324.

³ Ibidem. p. 82.

⁴ Monteiro, Ofélia Sócrates do Nascimento. Op. Cit., p. 37.

⁵ Ibidem.

⁶ Passos, Lindolpho E. dos. *Goiás de Ontem.* s/e, s/d., p.27. Arquivo Bibliográfico da Fundação Frei Dorvi. Cidade de Goiás.

Por outro lado, a passagem das procissões intensificava o fragor da devoção popular. Conforme Pohl, à exposição do sudário na Procissão do Enterro, o *povo caía de joelhos apresentando todos os sinais de compunção*.⁷ Sinais que o francês Castelnau identificou, em 1844, como o bramido de gente que se prostrava na entrada das igrejas implorando ao povo para que as pisasse – sons dionisíacos irrompendo do peito do homem para ganhar o espaço vivencial das celebrações. Nas suas palavras:

*Hei de me lembrar sempre do efeito que em mim produziram os cantos sacros, a música militar, os homens e as mulheres pitorescamente trajados, ajoelhados nas ruas. Di-ser-ia estar assistindo a uma cena da inquisição. O que mais nos impressionou foi ver pessoas andando de joelhos, com enormes pedras na cabeça e algumas chegavam a prostrar-se de joelhos na entrada das igrejas pedindo ao povo que as pisasse.*⁸

E por falar em fé e devoção, as lágrimas e soluços se constituem em parte essencial desse cenário passional. Em vários relatos sobre as celebrações do Mistério Pascal, realizados em diferentes lugares, evidencia-se a elaboração de um roteiro pensado em atingir as pessoas no âmago de suas emoções, tendo como propósito que estas fossem às lágrimas. Como diz Maria Helena Flexor, mais do que sinal de sentimento, as lágrimas serviam para a purificação da alma:

*De acordo com os autores de muitos manuais devocionais populares, as lágrimas tinham um efeito purgativo, e muitos benefícios eram esperados para quem chorasse de maneira apropriada. (...) Um grande papel da procissão da Semana Santa era prover uma alta e poderosa arena pública para a expiação coletiva dos pecados.*⁹

Choro provocado pela dramatização da morte, pela encenação do sacrifício pascal, aí inseridos, entre outros, o canto da *Verônica*, o lamento das *Heús*. Na Cidade de Goiás, a cerimônia do *Canto do Perdão* levava às lágrimas tanto os que participavam cantando como os que participavam assistindo: *não raro*, conta Ofélia Sócrates, *alguma menina cantava com a voz embargada de soluços, dando à cerimônia um ar extremamente*

⁷ Pohl, Johann Emanuel (1782-1834). *Viagem no Interior do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976, p. 143/144.

⁸ Castelnau, Francis. *Expedição às Regiões Centrais da América do Sul*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Ed. Itatiaia, 2000, p. 140. Coleção Reconquista da Brasil vol. 217.

⁹ Flexor, Maria Helena Ochi. *Procissões na Bahia: teatro a céu aberto*. In *Barroco – Actas do II Congresso Internacional*. Porto – Vila Real – Aveiro – Arouca. Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, p. 527.

*patético. No corpo da Igreja, emocionada fortemente, muita gente chorava, não podendo conter os soluços.*¹⁰

Outro vetor deflagrador de emoções eram os inflamados sermões dos oradores sacros, especialmente contratados para essas ocasiões. Aqui o som do latim era fundamental. Sons impregnados de magia ritual, os quais incluíam, por um lado, uma gama de intensidades e alturas vocais, tal qual a voz grave e monotônica dos oficiantes, a fala em voz baixa, a preocupação com o texto falado, o texto recitado *em secreto* etc. - conjunto de orientações voltadas para coibir exaltações vocais, visando o decoro da liturgia, conforme orientação do Concílio de Trento.¹¹ Não obstante, contraditoriamente, através da *predica grande* – com sua retórica do medo, da culpa e da sedução – abria-se espaço para o extravasamento verbal, para o estremecimento causado por recursos como o uso do crânio durante os sermões dos missionários, de homilias realizadas sob o tremeluzir de velas, da arte do “terceiro tom” etc. Na *Procissão do Encontro* da Cidade de Goiás, nos oitocentos, à sombra das imagens do Senhor dos Passos e de Nossa Senhora das Dores, representação dos martírios estrategicamente colocadas bem na porta da Igreja, um sacerdote assomava ao púlpito para fazer o *Sermão do Encontro*, e, conforme Ofélia Sócrates, *quando o orador era eloqüente, muitas pessoas choravam.*¹²

Matracas, sermões, cantos, choro, o estalar dos açoites, o arrastar de cruzes e correntes, marchas etc., todo um universo de sonoridade que, por si só, esvazia a noção de *silêncio sepulcral* imputado a esses dias. O fato a considerar é que jamais se pode falar de silêncio absoluto, em qualquer que seja a circunstância. O mundo que habitamos é sempre sonoro. Como diz Murray Schafer, mesmo depois que um som aparentemente deixa de soar, continua a reverberar até que outro som o substitua ou se perca na memória - *mesmo indistintamente o silêncio soa*. Na verdade, o homem se compraz em fazer sons, em viver rodeado por eles, vez que *teme a ausência de som como teme a ausência de vida*. A sensação de silêncio é, pois, enganosa. Experimente encontrá-lo, propõe Schafer, e verá a impossibilidade do intento.¹³

O que acontecia nos dias “mais tristes do ano” é de fato um tipo de situação que Murray Schafer denomina de *sistema hi-fi*: uma paisagem sonora onde os sons *podem ser claramente ouvidos em razão do baixo nível de ruído ambiental*, o qual se contrapõe ao

¹⁰ Monteiro, Ofélia Sócrates do Nascimento. Op. Cit., p. 37.

¹¹ Sotuyo, Pablo Blanco. *Elementos “Teatrais” na liturgia do Tríduo Sacro da Semana Santa tridentina*. Disponibilizado no endereço eletrônico www.ufba.br/~psotuyo/artigos.htm.

¹² Monteiro, Ofélia Sócrates do Nascimento. Op. Cit. p., 37.

¹³ Schafer, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Editora da UNESP, 1991, p. 70-72.

sistema *lo-fi*, característico da vida moderna, onde os *sinais acústicos individuais são obscurecidos em uma população de sons superdensa*.¹⁴

No ambiente *hi-fi* das procissões noturnas um dos sons mais sutis é o das velas e das tochas. Nessas circunstâncias, com a visão reduzida pela escuridão, o *ouvido é supersensibilizado e o ar palpita com as mais sutis vibrações* (...).¹⁵ Sendo assim, poder-se-ia ouvir quase tudo, desde o crepitar de velas e archotes até os passos cadenciados (o que acontece ainda hoje). A esses sons murmurantes, acrescenta-se a batida seca dos bastões do provedor e dos irmãos nas *Procissões do Encerro* e na *Procissão dos Passos*, a percutirem as pedras do calçamento e a madeira das pontes.¹⁶ E quando as procissões cruzavam as pontes do Rio Vermelho, o burburinho das águas passava a funcionar como um baixo contínuo para a polifonia processional, amplificada pela acústica da situação geográfica da cidade e pelo paredão de casas geminadas protegendo a disseminação dos sons (Figuras 54 e 55. Anexo 1).

Por outro lado, mesmo considerando a piedade do vilaboense no século XIX, nem todos se envolviam com a mesma contrição nesses eventos. O murmúrio de conversas paralelas também compunha, provavelmente, uma paisagem que se pensava desenhada apenas com os sons da devoção. Pelo menos é o se percebe observando um desenho da *Procissão dos Passos*, originário da expedição de Francis Castelnau (Figura 60. Anexo 1). A maioria das pessoas, há que se dizer, parece de fato contritas e envolvidas pelo *pathos* da procissão. No entanto, é possível identificar grupos de pessoas aparentemente não tão devotas: à esquerda, dois homens, bem vestidos, passeiam fora do cortejo parecendo confraternizar-se; à direita do cortejo, fora das alas que ladeiam os dois cordões da procissão, há duas pessoas ajoelhadas, só que voltadas uma para outra, em atitude que alude à prosa. Também dois senhores bem trajados, um com a mão no ombro do outro, conversam de costas para o cortejo; outros dois aparecem em posição semelhante.

No desenho da expedição de Castelnau também aparecem crianças. Caladas? Talvez. Afinal, naqueles tempos, o extravasamento próprio da infância era bem mais cerceado do que nos dias de hoje. Entretanto, por mais contidas que estivesse – durante as procissões representando o papel de anjos, miniaturas do Senhor dos Passos, etc.¹⁷ - em

¹⁴ Idem. *A Afinação do Mundo*. Op. Cit. p. 71.

¹⁵ Ibidem, p. 94.

¹⁶ Monteiro, Ofélia Sócrates do Nascimento. Op. Cit., p. 37/38.

¹⁷ Conforme Jaime de Almeida, os livros das irmandades religiosas de São Luís do Paraitinga mostram que a criança pode ser incluída entre os membros da associação desde a mais tenra infância, certamente em consequência de promessa feita pelos pais ou parentes próximos. Às crianças é reservada a tarefa de,

determinadas circunstâncias, conforme aponta Jaime de Almeida em sua pesquisa em São Luís de Paraitinga, a meninada encenava *momentos de algazarra e carnavalização tradicionalmente consentidos, aliviando a extrema carga de ansiedade coletiva que o ritual acumula*. Almeida refere-se, em específico, à *Procissão da Prisão* (semelhante à antiga *Procissão do Fogaréu* da Cidade de Goiás), ou mesmo à formal *Procissão do Enterro*. Nesta última, bandos de meninos e rapazes atacavam o Centurião, o qual simulava ameaçar a multidão com sua lança. Outro momento em que a algazarra infantil é intensificada ao máximo - isso em praticamente todas as cidades antigas - é o Sábado de Aleluia, onde a criançada explode em alegria com a queima do Judas.¹⁸

Um outro aspecto contraria a idéia de um tempo de silêncio: gente reunida em profusão é sempre ruidosa, mais ainda quando se trata de festas, as quais, como diz Jaime de Almeida, violenta necessariamente o equilíbrio das medidas e proporções. Equilíbrio sempre precário, vez que *medidas e homens oscilam fatalmente entre a ordem e a desordem, inseparáveis como o corpo e sua sombra*.¹⁹ Não foi diferente na Semana Santa da Cidade de Goiás nos oitocentos. A população se *acotovelava de todos os lados* durante as celebrações litúrgicas, diz Castelnau.²⁰ Já Pohl assinala que ao final da *Procissão do Encontro*, a grande multidão que acompanhava o cortejo se comprimia na Igreja do Rosário a fim de beijar o cordão que cingia a imagem do Senhor dos Passos. Em tais situações não é absurdo algum supor - mesmo frente à compostura exigida pelos rituais de morte que caracteriza a Paixão de Cristo - que o espaço sacro fosse preenchido por uma infinidade de sons, desde o burburinho feito de preces até os ruídos da socialidade.

Deve-se, igualmente, ter em mente que a Semana Santa era (e ainda é) uma festa que atraía para a Cidade de Goiás gente de toda a Província, isso desde o Domingo da Paixão. Os forasteiros emprestavam à cidade um ar festivo avivando-lhe o ambiente urbano. Era uma ocasião para rever familiares e amigos, para por os assuntos em dia, onde se discutia o desempenho dos pregadores, dos cantores, a beleza das igrejas, o espetáculo da Paixão externando, enfim, um comportamento oscilante entre contrição e alegria.

provavelmente vestidas de anjo, ou portando o estandarte da irmandade, coletar esmolas para o cofre do orago. Cf. Almeida, Jaime de. *Foliões, Festas e São Luís do Paraitinga na passagem do século (1888-1918)*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1987, p. 122.

¹⁸ Almeida, Jaime de. Op. Cit., p. 123-128.

¹⁹ Le Goff, Jacques. *A História do Cotidiano*. In *História e Nova História*. Lisboa. Teorema. 1986. p. 452. Apud Almeida, Jaime de. Op. Cit.

²⁰ Castelnau. Francis. Op. Cit., p. 140.

Conforme Pohl (1819): *para assistir a essas solenidades religiosas vem gente de regiões longínquas, de até 30 léguas de distância.*²¹ Castelnau (1844) confirma essa informação dizendo: (...) *havia várias semanas que as estradas estavam cheias de romeiros, que demandavam à cidade. Alguns, segundo dizem, para contemplar este espetáculo, chegam a fazer viagens de mais de cem léguas.*²² Com esses forasteiros vinham cavalos e carroças aumentando, certamente, o nível de decibéis da cidade. A chegada de comitivas era outra festa sonora:

*O ponto alto no seminário era os preparativos para as solenidades da Semana Santa, na Capital do Estado. Enquanto a banda de música, sob a regência de José Malaquias, ensaiava marchas, hinos e dobrados para as procissões, os seminaristas, divididos em turmas, eram treinados nos cânticos dos Salmos das profecias e da Ladainha de todos os Santos, recitados em latim. (...) Grande era o cortejo a cavalo, pois além dos padres e seminaristas, faziam parte da caravana o pessoal da cozinha, condutores de bagagens e algumas famílias. (...) Depois de ligeiro descanso, organizou-se o desfile a pé (...) A banda de música foi à frente, padres e seminaristas seguiam-na no compasso cadenciado das marchas. A chegada constituiu-se uma verdadeira apoteose. Grande massa de povo lotava a pequena praça nas imediações do palácio episcopal, em frente à Igreja de São Francisco de Paula, e, sob os aplausos da multidão e espocar de foguetes e das marchas executadas pela banda de música do batalhão de Polícia.*²³

Euforia que de fato se recolhia na Quinta e Sexta-feira Santa. Mas, depois dos ritos sacrificiais, do estremecimento causado pela representação do sofrimento de Cristo até sua morte no madeiro, voltam a soar na manhã do Sábado os alegres timbres da ressurreição. Conta Ofélia Sócrates: *quando a missa pontifical chegava ao Glória, os sinos que permaneciam mudos desde a quinta, bimbalhavam festivamente,*²⁴ preenchendo a paisagem com os sons da “boa nova”: Cristo é vivo! Que soem as Aleluias.

*Foguetes, fortes rojões, espocavam na porta da Boa Morte e por toda cidade. Nos rostos, até então tristonhos, a alegria começava a brilhar. As crianças gritavam: Aleluia!... Aleluia!... Em revoada, grandes bandos de passarinhos, assustados pela foguetaria ensurdecidora, cortavam os espaços, ruflando as asas, enfeitando a cidade e piavam... piavam...*²⁵

²¹ Pohl, Johann Emanuel. Op. Cit. p. 143.

²² Castelnau, Francis. Op. Cit. p. 139.

²³ Passos, Lindolpho E. dos. Op. Cit. p. 25/26.

²⁴ Monteiro, Ofélia Sócrates do Nascimento. Op. Cit. p. 41.

²⁵ Ibidem.

E na madrugada do Domingo saía a Procissão da Ressurreição. Ao raiar do dia, conta Regina Lacerda, o povo vinha às ruas junto com os noctívagos e boêmios da cidade, se aglomerando nas margens do Rio Vermelho - frente à Igreja de São Francisco de Paula - para assistir à queima do Judas.²⁶ A Francis Castelnau surpreendeu essa prática medieval, certamente já estranha à religiosidade francesa dos oitocentos. Nas suas palavras:

*No dia da Páscoa assistimos a uma curiosa cerimônia. Ergueram na praça pública uma árvore em que se pendurou um manequim com forma humana, representando o Judas; atearam-lhe depois fogo por entre a alegria da população, que se munira de pedras, para lançar aos restos do manequim em brasas.*²⁷

Sacrifício caricatural precedido pela leitura do testamento do Judas, lavrado em versos por um humorista popular. O tom sério dos sermões sacros, dos efeitos lúgubres, das lágrimas, da solenidade do latim, é trocado pelos sons do riso, da galhofa, em representação na qual se misturam o grotesco e o humorístico. E para completar essa exultação, a noite vilaboense era preenchida pelos sons do *Batalhão de Carlos Magno*: longos monólogos e diálogos que se misturavam à sonoridade áspera da justa e à efervescência da multidão. Dionísio ostensivamente se manifestando na Semana Santa, ou, em outras palavras, como diz Cláudio Paiva, a consciência trágica fazendo com que indivíduos e grupos - face à condição de finitude que atormenta o ser humano - ao invés da tristeza, comemorem com júbilo a existência, sempre animados pela idéia de um novo recomeço.²⁸

3.1. TRANSITANDO ENTRE O SAGRADO E O PROFANO

As expressões da devoção popular nunca foram de todo aceitas pelo alto clero que se preocupava com os possíveis desvios do dogma e o difícil controle dessas manifestações. O Concílio de Trento buscou garantir sua autoridade mediante normas relativas ao decoro das imagens e dos cortejos, usando para tanto penas que chegavam à excomunhão. Inquietação similar se deu com relação à intromissão de música profana na

²⁶ Lacerda, Regina. Op. Cit. p. 83.

²⁷ Castelnau, Francis. Op. Cit. p. 140.

²⁸ Paiva, Cláudio Cardoso de. *O dorso de tigre no cotidiano da televisão: um estudo de Comunicação, Estética e Sociabilidade*. Comunicação apresentada ao XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Salvador, 2002, p. 4. Disponibilizado no endereço eletrônico resposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/19010/1/2002_NP14PAIVA.pdf.

liturgia, muito embora nesse particular o texto tridentino não desça a detalhes, apenas advertindo os bispos para que (...) *apartem também de suas igrejas aquelas músicas em que já com o órgão, já com o canto se mesclam coisas impuras e lascivas* (...).²⁹ As ordenações complementares, por sua vez, desde o final do século XVI até o final do século XIX, bem como os Cerimoniais dedicados à organização dos ritos, além de reforçar as determinações do Concílio de Trento, às desenvolveram. É o caso, por um lado, das normas relativas aos estilos composicionais reconhecidos pela Igreja como adequados ao serviço litúrgico e, por outro, dos gêneros que deveriam ser utilizados. Quanto ao segundo aspecto situa-se a sempre presente querela em torno do sacro e do profano. Nesse sentido, o *Economicon sacro dos ritos e cerimônias eclesiásticas* de Leonardo de São José, publicado em Lisboa em 1693, recomenda que: *todos os organistas (...) tanjam em tom grave, devoto e bem ordenado, sem que nele entremetam tom profano, ou menos honesto, por assim o proibir o Sagrado Concílio Tridentino*. Adverte ainda contra a invasão de *música que não difere dos cantores profanos* nas igrejas portuguesas do século XVII.³⁰

Conforme Paulo Castagna, as *coisas impuras e lascivas*, no caso da normatização eclesiástica portuguesa, diziam respeito aos *vilancicos*³¹ e outros gêneros musicais de função religiosa, porém não baseados na liturgia; a desaprovação se dando por se apresentarem escritos em vernáculo, pelo uso de textos que não integravam o breviário e de música desvinculada das normas de composição tradicionalmente adotadas para se musicar os textos litúrgicos. A exclusão dos *vilancicos* da prática musical portuguesa e, conseqüentemente, da brasileira, consumou-se com a interdição imposta por D. João V quanto a sua realização na Capela Real (1716) e nas igrejas paroquiais (1723).³²

Na verdade, a intromissão de música secular nos templos se constitui em uma das várias facetas envolvendo as complexas relações entre formas eclesiásticas de culto e as formas mais populares do devocionário. Relação de constante troca, estabelecendo um diálogo ao mesmo tempo fértil e conflituoso. A Igreja periodicamente proibia as práticas profanas sempre que, no seu entender, ultrapassavam os limites aceitáveis. Profanidade que, no entanto, sempre persistia em regressar. O fato é que nem sempre houve concordância

²⁹ Concílio de Trento. *Do Sacrifício Eucarístico*. Sessão XXII, Capítulo V.

³⁰ Apud Castagna, Paulo. *Sagrado e Profano na Música Mineira e Paulista da Primeira Metade do Século XVIII*. ANAIS do Seminário Latino de Musicologia – SLAM. no. 2. Curitiba, 1992, p. 108.

³¹ Os *vilancicos* são peças para voz com tema religioso em língua vernácula. Normalmente de caráter pastoril são dedicadas especialmente ao tempo da Natividade, embora apareçam também dedicadas ao Santíssimo Sacramento, à Virgem Maria e outros Santos..

³² Castagna, Paulo. Op. Cit., p. 108.

entre o ímpeto regulador da Igreja e a música sacra realmente praticada. Nesse sentido, as contínuas proibições desta ou daquela prática se constituem em evidência. Segundo Castagna, os “abusos” seriam *maiores nos locais muito distantes das sedes diocesanas* – como, por exemplo, na Cidade de Goiás - *e nas capelas de irmandades e ordens terceiras, nas quais o controle das prescrições tridentinas podia ser menor do que, por exemplo, nas catedrais, devido à autoridade do bispo.*³³

Quanto à inspiração secular ligada aos *vilancicos*, a Igreja - contando com o integral apoio dos reis portugueses - conseguiu a sua erradicação de Portugal e das colônias. Entretanto o mesmo não se deu com os modismos italianos relativos ao canto operístico. Mesmo tardiamente em relação a outros países europeus, o gosto pela ópera italiana invade a corte e a Capela Real portuguesa durante o século XVIII. Este fato é ressaltado pelo musicólogo português Manoel Carlos de Brito:

*A vida musical em Portugal no século XVIII está dominada pela ópera e pela música religiosa de estilo operístico, uma e outra de importação ou de influência italianas. A julgar pelo que até agora se conhece do que se conserva nas nossas bibliotecas, a música para orquestra ou para conjuntos de câmara parece ter tido um papel reduzidíssimo no conjunto da nossa produção e actividades musicais.*³⁴

Por essa mesma época, também no Brasil incentiva-se a construção de teatros e a realização de representações cênico-musicais, o que, embora não mencionado nos livros de História da Música no Brasil, também se deu na Capitania de Goiás. Nesse sentido, dentre outras, cito notícia veiculada pelo jornal *A Matutina Meia Pontense* referindo-se à prática cênico-musical na cidade de Pirenópolis:

*A ponte que está sobre o Rio das Almas, e que faz a comunicação do Arrayal com a Cappela do Carmo, e moradores de outro lado, se acha em huma total ruína, há muitos anos; sobre esta ponte chegou o desleixo até a deixar furtar as taboas da ponte, que escandalosamente forao tiradas, para tablado das operas que se fizeram e que se conhecem (...).*³⁵

³³ Castagna, Paulo. *Prescripciones Tridentinas para la Utilización del Estilo Antiguo y del Estilo Moderno en la Música Religiosa Católica (1570-1903)*. I Congresso Internacional de Musicologia. Buenos Aires, 2000. Parte de sua Tese de Doutorado: *O 'Estilo Antigo' na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 2000. 3 vol. Localizado no endereço eletrônico www.hist.ouc.cl/programa/documentos/Castagna.pdf.

³⁴ Brito, Manuel Carlos de. *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Imprensa Universitária/Editorial Estampa, 1989. Apud Dias Sérgio, *Considerações sobre a Originalidade da Música Mineira Setecentista*. In 4º Encontro de Musicologia Histórica: Música religiosa na América Portuguesa. Juiz de Fora, 2000. ANAIS, p. 145.

³⁵ *A Matutina Meia Pontense*. Pirenópolis. n. 334. p. 3. Sábado, 19 de maio de 1832.

Por outro lado, o vigário da antiga Vila Boa, Padre João Antunes Noronha em uma carta datada de 1782, não fala propriamente de ópera, mas condena a conduta do governador Luís da Cunha Meneses, acusando-o de perverter o espaço sacro com atitudes *que fariam horror aos bacanais da antiguidade*. Se a cerimônia fosse longa, conta o referido clérigo, Luís da Cunha ia *de tribuna em tribuna, fazendo delas camarotes de casa de ópera, e do sagrado templo, uma assembléia lasciva, por serem assistentes as próprias defloradas e concubinas, e parentes e famílias agregadas*.³⁶

No Rio de Janeiro, nas últimas décadas do século XIX, a ópera ultrapassa definitivamente as paredes da casa de ópera e alcança a Igreja, com tamanha intensidade, que passa a suscitar críticas nas páginas de jornais cariocas:

*Domingo passado houve festa e Te Deum na Igreja de São Francisco de Paula (...) um cego que, atraído pela música, entrou em a nave do templo e ninguém lhe disse que ele havia penetrado na casa de Deus, julgar-se-ia certamente na platéia do Lírico Provisório. Não eram só as gargantas do nosso caro teatro que se ouvia gorgojearem na festa, eram também as músicas de escolhidas óperas italianas que se executavam... Os diletantes, reconhecendo as suas prediletas, fizeram de conta que estavam no teatro e deixaram ouvir seus bravos animadores.*³⁷

Críticas que se avolumam, transformando-se em campanha pro a reforma da música religiosa. Movimento que no Rio de Janeiro chega ao auge em finais do século XIX, e encontra respaldo na figura do compositor Alberto Nepomuceno, o qual propõe a criação de uma associação que impusesse obediência ao regulamento para a música sacra aprovado pelo Papa Leão XIII, publicado pela Sagrada Congregação dos Ritos. Seus artigos em jornais da época denunciam acidamente as práticas musicais que se pretendia expurgar do espaço sagrado. Entre outras críticas contundentes, diz Nepomuceno: *É preciso acabar com o costume vergonhoso de executar antes da entrada dos oficiantes a symphonia do “Guarani” ou “Cheval de Bronze” etc... etc...*³⁸

³⁶Documento localizado *Arquivo Ultramarino de Lisboa*, copiado e ementado no local por Antônio César Caldas Pinheiro, catalogado e publicado em forma de catálogo subsidiado pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC). Sociedade Goiana de Cultura. Universidade Católica de Goiás. Apud Bertran, Paulo; Faquini, Rui. Op. Cit. p. 82.

³⁷Freire, Vanda Lima Bellard. *Rio de Janeiro, Século XIX, Cidade da Ópera*. Relato de Pesquisa desenvolvida entre 1989 e 1994. Mimeo, p. 33 Em fase de publicação pela FUNARTE.

³⁸ Vernes, Mônica. *Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX*. In *Revista Eletrônica de Musicologia*. Departamento de Artes da UFPr. vol. 5, n. 1/Junho de 2000, p.2. Disponibilizado no endereço eletrônico www.rem.ufpr/REMvol5-1/rio.htm

Esse jogo de tensões entre sacralidade e profanidade encontra eco no passionário vilaboense dos oitocentos, possível de identificar em peças que chegaram aos dias de hoje e que são ainda utilizadas nas celebrações, algumas deslocadas do contexto oitocentista. Também se revela em relatos referentes a músicas que eram cantadas na Semana Santa de Goiás no período focado, tendo desaparecido junto com liturgias caídas em desuso, simplificadas pela Igreja, ou que se perderam em decorrência do incêndio da Igreja da Boa Morte, em 1921, após o Ofício das Trevas. Cotejando em textos de jornais e de memorialistas consegui identificar algumas dessas obras. Também inferi a existência de outras, a partir da estrutura do rito tridentino então usado na Semana Santa, visando com isso ampliar a perspectiva musical referente à paisagem sonora da Paixão vilaboense no século XIX.

3.1.1. Música e Liturgia na Semana Santa Vilaboense do Século XIX

O trabalho de garimpagem conduziu, necessariamente, à investigação de aspectos do campo litúrgico e para-litúrgico. Nesse sentido, inicio essa contextualização com o relato de Lindolpho E. dos Passos sobre a *Procissão e Missa de Ramos*, cerimônias realizadas na Cidade de Goiás nos primeiros anos do século XX, nas quais o autor aponta a existência de peças que hoje não são mais cantadas na Semana Santa vilaboense - o *Eternar* e *Salmos* dos textos da Paixão. Nas suas palavras:

*Ao retornar à Catedral, o cortejo parou à porta, que estava fechada. No interior da Igreja o coro entoava o cântico ETERNAR ('Glória, Louvor e Honra a Vós, Cristo Redentor'). Externamente o clero e os seminaristas repetiam o canto do coro (...). Em seguida o bispo, figurando Cristo, bateu à porta da Igreja com o báculo, pronunciando frase em latim. De novo, alteando a voz, bateu pela segunda vez e, finalmente, após a terceira intimação, abriu-se a porta. Entoando hinos, a procissão adentrou ao templo e seguiu-se a missa concelebrada pelo bispo e sacerdotes, no curso da qual os Salmos dos textos da Paixão foram cantados por três sacerdotes, com a participação do coro.*³⁹

O cântico *Eternar* corresponde ao *Hymnus ad Christum Regem - Glória, laus*, cantado no interior da Igreja e repetido pelo coro processional localizado no exterior do templo. Quanto aos salmos mencionados devem se referir à Antífona para a entrada

³⁹ Passos, Lindolpho E. dos. Op. Cit., p. 27.

(baseada nos Salmos 21/20/22) e ao *Gradual* (baseado nos Salmos 72/24/1-3).⁴⁰ Já a mencionada *Paixão cantada por três sacerdotes* diz respeito, provavelmente, à prática de se cantar a Paixão segundo os evangelistas. Prática musicalmente estruturada ou como “canto de órgão” (polifonia) ou como “canto responsorial” (alternância entre polifonia e cantochão).⁴¹

No Ofício de Ramos musicava-se a *Paixão segundo São Mateus* e no Ofício da Sexta-feira Santa a *Paixão segundo São João*. Corrobora a suposição de que os evangelhos da Paixão eram cantados na Cidade de Goiás, o fragmento de um *Bradado* - anônimo, sem data, localizado em uma coletânea de músicas próprias para a Semana Santa, organizada por Monsenhor Pedro Ribeiro da Silva nas duas últimas décadas do século XIX, e reescrita por Darcília Amorim depois do incêndio da Igreja da Boa Morte.⁴² Pohl também menciona essa prática em seu relato das cerimônias por ele presenciadas na Sexta-feira Santa: *De dois púlpitos (como aqui tem cada igreja) e de um altar lateral é a paixão cantada por três padres, depois do que são iniciadas as cerimônias usuais*.⁴³ O jornal *Estado de Goyaz* (1892), por seu lado, traz a seguinte nota referente às celebrações do Domingo de Ramos: *No canto da Paixão serviram os revdos. cônego vigario geral, padres Pedro Ribeiro e Brom*.⁴⁴ Já o memorialista goiano Eduardo Henrique de Souza Filho, lamentando o incêndio da Igreja da Boa Morte na segunda década do século XX, faz igualmente menção ao canto da paixão: *Há muito não mais existem as galerias populares de onde os sacerdotes cantavam o evangelho da Paixão e morte de Cristo*.⁴⁵

⁴⁰ Antífona e Gradual correspondem às partes móveis da missa, ou seja, aquelas que se modificam de acordo com a temática do dia. As primeiras compreendem Antifonas de Entrada (no caso dos dias festivos resumem o espírito da celebração em pauta), Antífona de Ofertório e Antífona de Comunhão. Já o Gradual corresponde aos salmos cantados entre as leituras (a primeira do Antigo Testamento; a segunda de uma carta de São Paulo; a terceira do Evangelho). Nas missas festivas os salmos eram cantados de um degrau (*gradus*) mais alto do altar e de um degrau mais baixo nos dias comuns, daí vindo o nome gradual. No rito tridentino, entre a segunda e a terceira leitura também se cantava o *Aleluia* (*Alleluja, Alleluja* e um versículo de um salmo terminado com a palavra *Alleluja*). Durante a Quaresma em vez do *Aleluia* canta-se o *Tractus*, ou seja, um salmo inteiro. Cf. Cullen, Thomas Lynch, S.J. *Música Sacra: subsídios para uma interpretação musical*. Brasília: Musimed, 1983, p. 37-39.

⁴¹ A Paixão cantada apresenta-se nas seguintes tipologias: *texto* - a fala do cronista; *versos* - ditos vários ou ditos de Cristo; *bradados* - a parte que cabe à voz mais aguda da composição, representando personagens individuais ou coletivos, estes denominados como *Turba*.

⁴² O original do chamado “Livrão de Dona Darcília” encontra-se sob a guarda do Dr. Fernando de Passos Cupertino de Barros, atualmente um dos responsáveis pela música da Semana Santa na Cidade de Goiás. Também existe uma cópia nos arquivos da OVAT (Organização Vilaboense de Artes e Tradições) sob a responsabilidade de Elder Camargo de Passos.

⁴³ Pohl, Johann Emanuel. Op. Cit., p. 173.

⁴⁴ *Estado de Goyaz*. Anno I. Quinta-feira. 7 de abril de 1892.

⁴⁵ Souza Filho, Eduardo Henrique de. *Nos Tempos de Goyaz. Crônicas e Poemetos*. Goiânia: Unigraf, 1981, p.19/20.

No extinto Ofício das Trevas cantava-se, segundo relato de Lindolpho dos Passos, *matinas, laudes e salmos*,⁴⁶ sendo que destes cânticos apenas o *Miserere Mei Deus*⁴⁷ foi especificado. É de se crer que neste ritual também fossem executadas outras músicas como, por exemplo, o *Benedictus*, cujo canto era simultâneo ao apagar das velas, ou a antífona *Traditor autem*, cantada no momento em que a última vela era retirada do altar ficando a igreja na escuridão. Nas duas últimas décadas do século XIX, foi introduzida no Ofício das Trevas a *Via Sacra* composta por Monsenhor Pedro Ribeiro da Silva (1867/1920) - hoje cantada em cerimônias como o Descendimento da Cruz.

Na antiga liturgia da Quinta-feira Santa, a *Missa do Santíssimo* - comemoração da última ceia de Cristo - revestia-se de grande solenidade, sendo que após a homilia realizava-se a tradicional cerimônia do Lava-Pés. Várias antífonas tiradas principalmente do Evangelho de João (capítulo 13, versículos 13-35) eram cantadas nessa ocasião. Dentre estas, sobrevive na Cidade de Goiás - em partitura e na liturgia - o *Domine, tu mihi lavas pedes* (Senhor, Tu lavar-me os pés?) - o canto do *Lava-Pés* atribuído a José do Patrocínio Marques Tocantins (1851-1891).

Conforme o rito tridentino, no fim da missa, o Santíssimo era trasladado para uma capela lateral em procissão solene, enquanto o coro se encarregava do canto das primeiras quatro estrofes do *Pange Língua* - hino composto por São Tomás de Aquino. Somente quando se colocava o Santíssimo no tabernáculo eram entoadas as suas duas últimas estrofes, ou seja, o *Tantum Ergo*, cantado dentro da capela lateral durante a incensação. Por se tratar de momentos relativamente separados na liturgia, era costume abordar as quatro primeiras estrofes como música distinta das duas últimas. Dessa forma, encontram-se, desde o século XVI, composições baseadas ou no primeiro grupo de estrofes - denominadas como *Pange Língua* - ou no segundo grupo, ou seja, o *Tantum Ergo*. Desta celebração há referências na Cidade de Goiás a um *Tantum Ergo*, atribuído a Pedro

⁴⁶ Passos, Lindolpho E. dos. Op. Cit., p. 22.

⁴⁷ O *Miserere Mei Deus* (Salmo 50/51) é um ato de contrição. O versículo 9 revela que só a ação divina pode limpar o homem e renová-lo pela nova criação. Conforme Paulo Castagna, no rito tridentino o *Miserere* também foi utilizado como primeiro *Salmo das Laudes dos Mortos* e *Salmo da Procissão dos Funerais*, além dos seus três primeiros versículos aparecerem em várias cerimônias paralitúrgicas da Quaresma. Cf. Castagna, Paulo. *Quinta-Feira Santa*. Restauração e Difusão de Partituras. Vol.VI. Belo Horizonte: Fundação e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002, p.22.

Valentim Marques (18??/19??),⁴⁸ que ainda é cantado nesta cerimônia junto com um *Pange Língua* copiado por Monsenhor Pedro Ribeiro da Silva.

Na Sexta-feira Santa, a Igreja não celebra propriamente uma missa, mas um ofício de comunhão. Na primeira parte da celebração se davam as leituras: duas breves e o canto da *Paixão segundo São João*. A terceira parte constituía-se na *Adoração da Cruz* - ritual que incluía uma série de outros cantos, entre eles a antífona *Adoremus te, Christe*, o hino *Salvator Mundi*, as antífonas *Popule Meus*, *Crux Fidelis* e *Felle Potus*. Todos esses cantos integravam uma obra maior chamada *Impropérios*.⁴⁹ Desta cerimônia chegaram à atualidade na Cidade de Goiás - em manuscrito e gravação em CD - um *Adoremus* (anônimo e sem data), um *Salvator Mundi* (anônimo, cópia datada de 1851) e um *Popule Meus* (atribuído a Basílio Martins Serradourada). Esses cantos também integravam a *Procissão dos Passos* (ou do *Encontro*), precedendo e antecedendo, respectivamente, o *Moteto dos Passos* (atribuído a Basílio Martins Serradourada).⁵⁰ Considerando a presença do *Popule Meus* na *Adoração da Cruz* vilaboense,⁵¹ é possível que o hino *Felle Potus* e o *Crux Fidelis* também fossem cantados, vez que, tradicionalmente, seguiam o *Popule Meus* na referida celebração.

Nas últimas décadas do século XIX, o *Canto do Perdão* passa a fazer parte das celebrações da Sexta-feira Santa na Cidade de Goiás, cerimônia introduzida pela Igreja como contraponto às tradicionais práticas devocionais consideradas pouco espiritualizadas. Conta a memorialista Célia Seixo de Brito, que o bispo de Goiás D. Joaquim Xavier de Azevedo encontrou no Rio de Janeiro - em um livro de orações do Colégio Episcopal São Pedro de Alcântara⁵² - um relato sobre cerimônias de súplicas realizadas por ocasião do surto de cólera que assolara o país durante a Guerra do Paraguai. Considerando-as pungentes e tocantes, D. Joaquim copiou a letra de uma dessas poesias sacras e a trouxe para a Cidade de Goiás, onde foi musicada pelo dominicano Frei Ângelo Dargainatz. Era

⁴⁸ Curado, Bento Araújo Jaime Fleury. *Discurso em Homenagem às duas Vilaboenses Ilustres Rosarita Fleury e Darcília Amorim*. Solenidade Comemorativa aos 34º aniversário da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás – AFLAG. Goiânia: Editora Kelps, 2003, p. 22.

⁴⁹ Antigo canto do séc. VI, com 12 censuras dirigidas por Jesus Cristo ao povo eleito pelos maus tratos a Ele infligidos. Neste canto repete-se o seguinte refrão: *Povo meu, que te fiz Eu?* As queixas são apresentadas em contraste com os benefícios com que Deus prestigiou o povo escolhido. Os episódios bíblicos as quais se referem são tirados do Livro do Êxodo. Cf. Cullen, Thomas Lynch, Op. Cit., p. 95.

⁵⁰ O *Moteto dos Passos* na Cidade de Goiás é composto pelas seguintes peças: *Pater, Balulans, Exeamus, Ó Vós Omnes, Angariaverunt, Filiae, Domine*.

⁵¹ Atualmente, na Cidade de Goiás, a celebração da Adoração da Cruz perdeu as suas feições tradicionais, sendo realizada de maneira simplificada com o nome de Comemoração da Cruz.

⁵² O referido livro é a *Coleção Preciosa de Poesias Sacras*, Edição de 1872, do Colégio Episcopal São Pedro de Alcântara no Rio de Janeiro.

cantado por um grupo de meninas, ou adolescentes, em todas as igrejas da cidade às três horas da tarde. Às dezoito horas, na Igreja de São Francisco de Assis, acontecia o canto das *Sete Palavras*, cujos versos foram adaptados por Maria Camargo à música da *Via Sacra* de Monsenhor Pedro Ribeiro. No decorrer da última metade do século XX, o canto das *Sete Palavras* caiu em desuso, mas o *Canto do Perdão* ainda é realizado na Igreja de São Francisco - por homens: às nove horas da manhã; por moças: às dezoito horas.⁵³

Completava o conjunto ritual da Sexta-feira a *Procissão do Enterro* - cerimônia de origem portuguesa que perdura até os dias de hoje. Depois que a imagem do Cristo morto é retirada da Cruz e colocada em um esquife para desfilar pelas ruas da Cidade de Goiás, a *Verônica* canta por sete vezes o seu tradicional canto monódico *O Vos Omnes*,⁵⁴ intercalado com o canto das *Heús* (polifônico) entoado pelas carpideiras - personagens conhecidas como as *Três Marias*, *Marias-Beús* ou *Heús* (Maria Madalena, Maria Salomé e Maria de Cleofas).

Johann Emanuel Pohl, em seu relato sobre a Semana Santa vilaboense de 1819, faz referência explícita ao canto da *Verônica*, mas não menciona o canto das *Heús*, o que induz à suposição da sua inexistência por esta época. Não obstante, tanto Ofélia Sócrates quanto Lindolpho dos Passos confirmam, na primeira década do século XX, a presença das *Heús* e da *Verônica* na *Procissão do Enterro*. No dizer de Passos:

*As bandas de música e de tambores corneteiros da Força Pública tocaram marchas fúnebres durante todo o trajeto, intercaladas pelo canto das Heús e Verônica. Foi proferido o sermão das lágrimas pelo Padre Salomão Pinto Vieira, grande orador sacro.*⁵⁵

O fato de o lamento das *Heús* integrar relatos referentes ao início do século XX, não significa, evidentemente, a sua existência em épocas anteriores. Contudo, a tradição oral vilaboense confirma a presença dessas personagens na *Procissão do Enterro* desde o século XVIII. Informação que deve ser levada em conta, pois parece estranho que do conjunto do cerimonial herdado do devocionário português tenha sido deixada de fora, justamente, uma de suas unidades mais dramáticas e tradicionais, possivelmente introduzida nessa procissão em época anterior à introdução do *Canto da Verônica*. Nesse

⁵³ Brito, Célia C. Seixo de. *A Mulher, A História e Goiás*. Goiânia: Departamento Estadual de Cultura, 1974, p. 75. Cf. Rodrigues, Maria Augusta Calado de S. Maria Augusta Calado de S. *A Modinha em Vila Boa de Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, 1982, p. 48. Cf. Monteiro, Ofélia Sócrates do Nascimento. Op. Cit. p., 39.

⁵⁴ Canto a uma voz sem acompanhamento instrumental.

⁵⁵ Passos, Lindolpho E. de. Op. Cit. p., 29. Cf. Sócrates, Ofélia. Op. Cit. p. 40.

sentido, é interessante apontar que na primeira descrição da *Procissão do Enterro* de que se tem notícia em terras brasílicas cita-se apenas o canto das Heús:

(...) *À Sexta-feira seguinte, se fez o ofício do Desencerramento do Senhor, com o mesmo sentimento e devoção, levando dois padres vestidos em suas alvas e descalços ao Santíssimo Sacramento em uma tumba toda coberta de preto, que para isso estava feita, indo diante as Três Marias, cantando Heu! Heu! Salvator noster!, cobertas com seus mantos e coroas em as cabeças, o que tudo causava grande devoção e admiração a esta gente, por não haverem visto outra tal nesta terra, depois de ser povoada (...)*⁵⁶

Por outro lado, no mais antigo documento que registra o Canto da Verônica - *Manual da Semana Santa (1775)* de Francisco de Jesus Maria Sarmiento - este cântico aparece em meio ao lamento das *Heús*.⁵⁷ Como a performance da *Verônica* é situada por Pohl *entre cantos tristes*,⁵⁸ não seria demais inferir que esses *cantos tristes* referem-se ao cântico das *Heús*.

Na missa pontifical do Sábado de Aleluia - ritual pomposo e extenso - Lindolpho dos Passos relata que nessa ocasião era escutado o *Canto das Profecias*,⁵⁹ a *Ladainha de Todos os Santos* e *Salmos* alusivos a este ato litúrgico (117, 1 e 116, 1-2), cantado pelos seminaristas e coro. Eduardo H. Souza Filho menciona nesta celebração um *Gloria in excelsis Deo* (sem indicar a autoria).⁶⁰ Já as celebrações referentes à Ressurreição, iniciavam-se na Cidade de Goiás às quatro horas da madrugada do Domingo, começando com a *Procissão do Santíssimo Sacramento*, seguida da *Missa da Ressurreição*. Deste ofício resta ainda um *Surrexit Dominus* (Invitatório das Matinas da Ressurreição, anônimo, sem data). Conta Lindolpho dos Passos:

A Ressurreição de Cristo foi comemorada a partir das quatro horas da manhã do dia 23 de março, com pomposa procissão do Santíssimo Sacramento pelas ruas da cidade, acompanhada por padres, seminaristas, irmandades religiosas e povo. (...) A frente desse cortejo, um grupo de seminaristas incensava o relicário

⁵⁶ Descrição do jesuíta Antônio Gonçalves a respeito da Procissão do Enterro realizada no Colégio de Porto Seguro na Bahia, na Sexta-feira Santa de 20 de abril de 1565. *Carta ao Padre Diego Mirón, Lisboa. Porto Seguro, 15/2/1566*. In Serafim Leite. *Monumenta brasiliae*. Roma: Monumenta Histórica S. I., 1960, vol. 4, doc. 31, p. 316. Apud Castagna, Paulo. *A Procissão do Enterro*. In Jancsó, Istvan. Kantor, Íris. (orgs.) *Festa: Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec : Editora da Universidade de São Paulo : Fapesp : Imprensa Oficial, 2001, p. 836.

⁵⁷ Sarmiento, Francisco de Jesus Maria. *Manual da Semana Santa*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1775, p. 209/10. Apud Castagna, Paulo. Op. Cit. p. 847.

⁵⁸ Pohl, Johann Emanuel. Op. Cit., p. 143.

⁵⁹ O *Canto das Profecias* constitui-se na primeira parte das ladainhas que integravam a segunda parte da *Vigília Pascal*.

⁶⁰ Souza Filho, Eduardo Henrique. *Nos Tempos de Goyaz. Crônicas e Poemetos*. Op. Cit., p. 19/20.

*sagrado, atrás, o coro da Boa Morte, comandado por padre Confúcio, entoava os cânticos da Ressurreição, seguidos de lindas marchas pela banda da Força Pública. Recolhida a procissão, seguiu-se a Santa Missa Pontifical. Ao Evangelho pregou o padre Veloso. Essa festa terminou às sete horas da manhã.*⁶¹

Com relação às celebrações que integravam o tempo da Paixão na Cidade de Goiás - a *Semana dos Passos* e a *Semana das Dores* - o jornal *A Tribuna Livre*, em 1879, cita peças que desapareceram ao longo dos tempos como uma *Missa* atribuída a Lysias Momigny (autor ou copista não identificado na vida musical da Cidade de Goiás), trechos de um *Stabat Mater*⁶² (sem especificação de autoria). Fala também de outras ainda existentes: um *Miserere* (sem referência de autoria ou data) e o *Moteto das Dores*⁶³ (atribuído a Basílio Martins Serradourada).

Motetes e Miserere.

Missa: - de Lysias Momigny e trechos do Stabat Mater, sobressaindo a execução de D. Anna F. Xavier de Barros no Cuyus Animas. As cantoras eram: Messias Amorim, Emerenciana Albernaz, Josepha de Amorim, Ilidia Curado, Victorina de Castro, Mariquinhas Albernaz e Anna Gabriela – acompanhadas pela Phil'harmônica e mais Anna X. de Barros, M. Nazareth X. de Barros e Leonor Xavier de Barros.

*Estas últimas senhoras são do número das mais adiantadas discípulas do Sr. Tocantins (José do Patrocínio Márquez Tocantins).*⁶⁴

Maria Augusta Calado relata ainda que durante a *Semana das Dores*, cada noite era dedicada a uma das sete dores de Maria, sendo que, após a reza solene, cantava-se o *Septenário das Dores* constituído pelas seguintes músicas: *Domine, Anadjurand, Dolores*, um dos *Motetes da Dores, Stabat Mater, Tantum Ergo* e, finalizando, o *Solo das Dores*, composto pelo cônego José Iria Serradourada (1831/1898).⁶⁵ O jornal *O Goyaz* de 1899,

⁶¹ Passos, Lindoplpho E. dos. Op. Cit. p. 29.

⁶² O *Stabat Mater* é a Seqüência (parte móvel da Missa cantada depois do Aleluia) para a festa de Nossa Senhora das Dores. Trata-se de uma meditação sobre o sofrimento de Nossa Senhora quando ao pé da cruz viu seu filho em Agonia. Pede a cada cristão para sentir o peso desta dor, sofrer com ela, e encher-se de compaixão. Foi musicado por inúmeros compositores desde a Idade Média. Cf. Cullen, Thomas Lynch, S.J. Op. Cit., p. 38/124.

⁶³ O *Moteto das Dores* da Cidade de Goiás é composto pelas seguintes peças: *Virgo Virginum – O Vos Omnes – Factum Est – Dilectus Meus – Quis Tibi – Intenderum Arcum.*

⁶⁴ *A Tribuna Livre*, 1879. Apud Rodrigues, Maria Augusta Calado de S. Op. Cit. p. 48.

⁶⁵ Rodrigues, Maria Augusta Calado de S. Op. Cit., p. 48. Dessas músicas ainda são cantadas na Cidade de Goiás o cântico *Dolores* (anônimo e sem data), um *Stabat Mater* (anônimo e sem data), e o *Solo das Dores* de autoria de José Iria Serradourada. Tais músicas (copiadas por Dona Darcília Amorim na segunda década do século XX, depois do incêndio da Igreja da Boa Morte onde se achava grande parte do acervo de música

referindo-se igualmente a essas celebrações, menciona o *Stabat Mater* de Rossini e uma missa do Padre José Maurício Nunes Garcia:

Ângela Bulhões Natal leva o Stabat Mater de Rossini e a missa do padre José Maurício.

*Cantoras: Anna X. de Barros Tocantins, Esther Veiga, Mariquinhas Costa, Dirce e Gesy Natal, Maria Nazareth de Barros Azeredo, acompanhamento de Luthergard Bom-Olhos. Cantou o solo 'Salve, Virgem dolorosa' (José Iria), Mariquinhas Souza, 'Inflamatus' (Stabat Mater Rossini), Ângela de Bulhões Natal, 'Fac ut portem – M. de Nazareth de Barros Azeredo.'*⁶⁶

Quanto à missa do Padre José Maurício Nunes Garcia, não há indicação de qual delas se trata, dentre as muitas que compôs. Pode-se aventar que seja um *Gradual da Festa de N. S. das Dores*, ou uma de suas missas sem indicação temática, com a ressalva de que essas obras não correspondem ao conjunto vocal e instrumental indicado no artigo.⁶⁷ Por outro lado, o redator pode ter usado o termo “missa” de forma indistinta para indicar uma das várias músicas que o referido compositor escreveu para as celebrações dedicadas às dores de Maria, a saber: um *Moteto para o Setenário das Dores de Nossa Senhora* (1809) e outro *Moteto das Dores* datado de 1810; um *Stabat Mater* a 4 vozes (1809) e um *Stabat Mater das Dores*; uma *Ladainha de Nossa Senhora das Dores*; um *Septenário Doloroso* a 4 vozes; *Salmos 1º, 2º e 3º das Vésperas das Dores de Nossa Senhora*.⁶⁸

Por fim, em um trecho de carta enviada a Belkiss S. Carneiro de Mendonça por Darcília Amorim, datada de 4 de junho de 1979, gentilmente cedida a mim para cópia, Dona Darcília fala do repertório do Coro da Boa Morte acentuando a sua performance durante a Semana Santa:

Passo a referir-me, também ao Coro da Boa Morte, Catedral provisória que tinha a direção de Adelaide Sócrates, nossa tia, profunda conhecedora da música e dotada de uma voz admirável, que emocionava a gente. Esse coro possuía vozes que executavam músicas de gosto, escolhidas, sendo muitas delas de difícil aprendizagem. Eram, também, cantadas missas de Perosi, Caetano Foseki e outros. Cantava o coro belíssimas músicas de estilo apropriado na Semana Santa. Essas músicas foram oferecidas à Tia

sacra da Cidade de Goiás), e o *Moteto das Dores* foram gentilmente cedidas a mim para cópia por Sebastião Curado, regente do Coral Solo da Cidade de Goiás.

⁶⁶ *O Goyaz*. 1889. Apud Rodrigues, Maria Augusta Calado de S. Op. Cit., p.49.

⁶⁷ *Missa a/4 vozes* (1911); *Missa pequena de orquestra pequena* (1813); *Messa a Quattro voci* (1818); *Missa a grande orquestra* (1818); *Missa a 4 abreviada* (1823). In Mattos, Cleofe Person de. *José Maria Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1996, p. 269 a 331.

⁶⁸ Mattos, Cleofe Person de. Op. Cit., p. 269 a 331.

*Adelaide por monsenhor Pedro Ribeiro (passou às mãos dela). Ele deixou de funcionar com o surgir do novo estilo.*⁶⁹

3.1.2. Falando de Gêneros e Estilos na Paixão Vilaboense Oitocentista

Nem todos os gêneros favorecem a expressão da individualidade, especialmente aqueles que exigem uma forma de construção mais padronizada. Nesse sentido, considerando todas as disposições clericais que visam a normatização da produção musical destinada à liturgia, poder-se-ia pensar que esse tipo de música é avesso às manifestações da individualidade. No entanto, um rápido sobrevôo pela história da música evidencia uma situação diferente. Não há como confundir, por exemplo, a produção de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) com a de Tomás Luis de Victoria (1540-1611), muito embora ambos sejam contemporâneos, compositores de música sacra, e o segundo tenha provavelmente estudado com o primeiro em Roma. No caso de Victória, a despeito dos pontos de convergência que sua obra apresenta com o estilo palestriniano, há na sua música, como bem aponta D. J. Grout⁷⁰, uma orientação dramática, um apaixonado fervor religioso que a particulariza e lhe confere uma qualidade tipicamente ligada à religiosidade espanhola.

Para Mikhail Bakhtin, tal qual nas réplicas do diálogo cotidiano, as obras que integram distintos gêneros científicos e artísticos se constituem em *unidades da comunicação discursiva*, ou seja, apresentam-se balizadas pela alternância dos sujeitos do discurso. Essa alternância estabelece limites entre os enunciados, os quais mesmo conservando a sua *precisão externa*, adquirem um caráter interno específico, vez que o sujeito do discurso - o “autor” - aí revela a sua individualidade no estilo, na visão de mundo, nos elementos que integram a obra. Em seus termos:

*Essa marca da individualidade, jacente na obra, é que cria princípios interiores específicos que a separam de outras obras a ela vinculadas no processo de comunicação discursiva de um dado campo cultural: das obras dos predecessores nas quais o autor se baseia, de outras obras da mesma corrente, das obras das correntes hostis combatidas pelo autor etc.*⁷¹

⁶⁹ Acervo particular de Belkiss S. Carneiro de Mendonça.

⁷⁰ Grout, Donald Jay. *A History of Western Music*. New York: Norton & Company, 1960, p. 247.

⁷¹ Bakhtin, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 279.

No entanto, a produção de um músico de Igreja – especialmente a de um Mestre Capela - não poderia se apartar inteiramente dos cânones clericais, na medida em que o campo religioso exige certa estabilidade própria das práticas rituais. Trata-se, em outras palavras, de música com acentuada funcionalidade, constituindo-se em *estilo de gênero* que emerge das condições específicas do campo.

A relativa estabilidade dos gêneros discursivos evidencia-se nas modalidades de canto utilizados pela Igreja, desde praticamente seus primórdios até final do século XIX. Da Idade Média ao Renascimento são privilegiados o cantochão (canto monódico) e o canto de órgão (canto polifônico). No século XVII, os vários estilos de música polifônica que continuaram a utilizar recursos composicionais e estéticos renascentistas foram englobados sob a denominação de estilo antigo, em contraposição ao chamado estilo moderno, o qual integra características da ópera, do madrigal e da música instrumental de concerto. As normativas eclesiais atribuíram a essas três categorias a seguinte ordem de precedência no culto: em primeiro lugar, vinha o cantochão em virtude da sua imbricação com a própria história da Igreja; em segundo, o “canto de órgão” (estilo antigo) por sua relação ao espírito da Contra-Reforma e, por fim, tolerava-se com muitas restrições o uso do estilo moderno. Dessa forma, como bem diz Paulo Castagna, a utilização de tais categorias por parte dos compositores não se deu exclusivamente em decorrência de opção estética, mas também resultaram da observação das prescrições litúrgicas emitidas entre 1570-1905.⁷²

O teor genérico desses documentos foi sintetizado pelo Papa Pio X no seu *Motu Proprio Tra Le Sollecitudini* (1905). Na parte dedicada aos princípios gerais, além das disposições relativas às categorias aceitas como adequadas ao serviço divino, o documento reforça o caráter funcional atribuído pela Igreja à música sacra e reintera a sua permanente preocupação em excluir da música elementos considerados profanos.

1. Como parte integrante da liturgia solene, a música sacra tende a seu mesmo fim, na qual consiste a glória de Deus e a santificação e edificação dos fiéis. A música contribui a aumentar o decoro e esplendor das solenidades religiosas, e assim como seu ofício principal consiste em revestir-se de adequadas melodias ao texto litúrgico que se propõe à consideração dos fiéis, de igual maneira seu próprio fim consiste em dar maior eficácia ao mesmo texto, para que por tal meio se excite mais a devoção dos fiéis e se

⁷² Castagna, Paulo. *Prescripciones Tridentinas para la Utilización del Estilo Antiguo y del Estilo Moderno en la Música Religiosa Católica (1570-1903)*. Op. Cit. p. 2.

prepare melhor para receber os frutos da graça, próprios da celebração dos sagrados mistérios.

2. Por conseguinte, a música sacra deve (...) ser santa e, para tanto excluir todo o profano, e não só em si mesma, senão da maneira com que a interpretem os mesmos cantores. (...).⁷³

Para a Igreja, a música destinava-se à exortação da fé e à comunhão na graça, mas num sentido genérico. Mesmo considerando que nenhuma norma – escrita ou costumeira – pode dar conta de todas as possibilidades de aplicação no terreno concreto (histórico, cotidiano) da infinidade de circunstâncias vividas pelas inumeráveis pessoas de carne e osso, as normatizações quanto ao uso da música na liturgia (até boa parte da primeira metade do século XX) evidenciam uma concepção sobremaneira unilateral com relação aos destinatários desse discurso. Resguarda exceções, como a ação de catequese jesuítica direcionada ao gentio, pensava-se em um fazer musical cristalizado, deslocado de contextos sócio-culturais cuja dinâmica modifica o horizonte de possibilidades relativo à produção e recepção dos discursos. Recomenda continuamente, por conseguinte, a separação entre o sagrado e o profano. Trata-se, no entanto, de proposição que se demonstrou utópica, vez que a fronteira entre essas duas dimensões está longe de ser claramente demarcada no âmbito das vivências humanas.

Em primeiro lugar, como compositores, cantores e instrumentistas transitavam tanto no mundo da Igreja quanto no secular, seria muito difícil impedir que a força vital das experiências vividas na cotidianidade deixasse de penetrar a esfera do sagrado; experiências as quais tecem identidades que se manifestam em estilos individuais e que se traduzem na forma, a despeito de normas, modelos ou esquemas reguladores. Em segundo lugar, deve-se acrescentar a influência do gosto musical difundido pelas Capelas Reais, sobretudo a portuguesa, cujos patronos demonstravam acentuada preferência pelos recursos dramáticos do gênero operístico; preferência difícil de ser ignorada via as prerrogativas reais adquiridas pelo Padroado Régio. Também não se pode deixar de apontar que a busca por uma rígida distinção entre o gênero musical sacro e o profano revela uma visão de certa forma simplista a respeito da linguagem musical (em que pese a excelência da *Schola Cantorum* do Vaticano): os princípios de organização que orientam a criação musical até finais do século XIX (o desenvolvimento de uma célula melódica ou

⁷³*Motu Proprio 'Tra Le Sollecitudini'* do Sumo Pontífice Pio X (Sobre a Música Sacra). p. 2/3. Disponibilizado no endereço eletrônico www.paginaoriental.com/cetecismo/motu. Acesso em 31/8/2006.

rítmica, seu revestimento harmônico, vocal ou instrumental, a arte do contraponté-la etc.) se assemelham em tudo nos dois gêneros em questão.

As normativas eclesiásticas relativas à música ⁷⁴ foram de maneira geral elaboradas a posteriori, com base em práticas já instauradas e, mesmo, consolidadas. É o caso do estilo antigo, que resulta de um longo processo desenvolvido tanto no seio da Igreja como nas esferas seculares. Nesse particular, pode-se dizer que as determinações tridentinas, em torno do reconhecimento do estilo antigo como segundo tipo de música considerado mais adequado ao serviço litúrgico, decorre de processo de negociação menos conflituoso do que o ocorrido com o estilo moderno. Afinal, o estilo antigo tem raízes fortemente cravadas no campo religioso. Já a prática chamada moderna - integrando a música instrumental de concerto e a música vocal de viés operístico - relaciona-se sobremaneira às práticas cênico-musicais que se desenvolvem a partir do Renascimento, vistas pelo clero como especialmente profanas. ⁷⁵

Muito embora a Igreja não se negue a reconhecer o estilo moderno, os textos prescritivos a respeito do que é ou não adequado nesse tipo de música são genéricos, pouco específicos, demonstrando certa dificuldade no manejo da linguagem musical ao procurar estabelecer o que seria sagrado ou profano. Dessa forma, o seu ímpeto regulador revela-se com mais intensidade nos aspectos externos da estrutura musical, ou seja, a instrumentação. Busca, por conseguinte, definir quais instrumentos ou grupos instrumentais seriam adequados às diversas situações litúrgicas.

Quanto à utilização do órgão e do harmônio a permissão de uso recaía nas seguintes ocasiões:

1. *Missas e Vésperas do Terceiro Domingo do Advento.*
2. *Missas e Vésperas do Quarto Domingo da Quaresma.*
3. *Glória da Missa de Quinta-Feira Santa.*

⁷⁴ Dentre as normas eclesiásticas referentes à música sacra destaca-se o *Caeremoniale Episcoporum* organizado por Clemente VIII em 1600, tornado obrigatório por Inocêncio X em 1650, reeditado por Bento XIV em 1725, reformado por Leão XIII em 1886 e novamente retomado por Pio X em 1905. Cf. Castagna, Paulo. Op. Cit., p. 3. Cf. *Motu Próprio 'Tra Le Sollecitudini'* do Sumo Pontífice Pio X (Sobre a Música Sacra), p. 5.

⁷⁵ Cabe esclarecer que o teatro cênico-musical não era estranho à Igreja, haja vista que, desde o século IX, começaram a surgir nos mosteiros representações de hinos litúrgicos ou peças análogas, nas quais entrava um sentido recitativo, a narração de uma história, referente à vida de Jesus ou à vida de santos e mártires. Essa forma de teatralização, assumida como teatro litúrgico - dramas litúrgicos, Milagres, Mistérios -, teve o aval da Igreja por longo tempo e, possivelmente, veio a se desdobrar em dramatizações e procissões temáticas como as da Paixão. Nos Milagres e Mistérios a música tinha um papel subordinado, diferentemente das manifestações operísticas surgidas a partir de finais do Renascimento, onde além da música ser elemento primordial, adquire caráter espetacular voltando-se, sobremaneira, para o deleite da platéia. Cf. Salazar, Adolfo. *La música em la sociedad europea*. I. Desde los primeros tiempos cristianos. Madrid: Alianza Música, 1983. p.124

4. *Missas e Vésperas do Sábado Santo, a partir do Glória.*
5. *Missas Votivas.*⁷⁶

Por outro lado, os instrumentos citados eram proibidos nas cerimônias dedicadas às expressões de dor, ou voltadas ao recolhimento e austeridade:

1. *Missas e Ofícios Divinos do Advento e Quaresma* (guardadas as exceções acima citadas).
2. *Missas e Ofícios fúnebres.*
3. *Vésperas, com exceção de versículos alternados de Hinos e Cânticos e da doxologia dos Salmos.*⁷⁷

Em relação aos grupos instrumentais, as prescrições eclesiásticas também proibiam o seu uso nas mesmas circunstâncias apontadas, e em outras mais, como se pode observar no texto citado abaixo:

*São vedados os cânticos em língua vulgar na Missa solene e os conjuntos de instrumentos musicais em cerimônias fúnebres, exéquias e nos ofícios de Semana Santa. Em outras funções sacras e solenes, o uso dos instrumentos musicais tampouco é permitido, ainda que sejam graves, de acordo com as prescrições da Constituição 'Annus qui' do Papa Bento XIV (19 de fevereiro de 1749).*⁷⁸

Na prática, no entanto, desde início do século XVII, na América Portuguesa, a música religiosa se fazia acompanhar, no geral, pela formação básica denominada como *Trio Antigo* (dois violinos e baixo). A esse grupo instrumental acrescentavam-se, dependendo das circunstâncias e possibilidades do lugar, duas trompas (ou clarins), uma ou duas flautas, um ou dois oboés e, raramente, o fagote. Já durante o século XIX, o clarinete passa a integrar o grupo instrumental substituindo flautas ou oboés.⁷⁹

Na Cidade de Goiás não foi diferente. Cabe aqui lembrar o relato do Governador Cunha Mattos ao Imperador D. Pedro I. Na sua breve menção à vida cultural da Província de Goiás, por volta de 1824, Cunha Mattos menciona que vários homens tocavam rabeca (violino), rabecão (violoncelo) e outros instrumentos, de maneira que *nas festas das igrejas*

⁷⁶ Castagna, Paulo. Op. Cit., p.7.

⁷⁷ Ibidem. p. 8.

⁷⁸ *Concilium Provinciale Quintense I* (1863). Apud Castagna, Paulo. Op. Cit., p. 16. Cf. Romita, Sac. Florentius. *Jus Musicae Liturgicae: dissertatio historico-iuridica*. Roma: Edizioni Liturgiche, 1947. p. 124.

⁷⁹ Dias, Sérgio. *Considerações sobre a originalidade da música setecentista*. Encontro de Musicologia Histórica: anais/Organização de Paulo Castagna – Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002, p. 169/170.

*sempre a música vocal era acompanhada de música instrumental.*⁸⁰ De outro lado, vários jornais da segunda metade do século XIX trazem referência à presença desse tipo de prática musical na liturgia. Por exemplo: a *Tribuna Livre* por ocasião do *Septenário das Dores*, em 1879, elogia a apresentação das mais adiantadas alunas de canto de José do Patrocínio Marques Tocantins, *acompanhadas pela Phil'harmônica*, sob a regência de Tocantins. Esse mesmo jornal, em 1881, noticia: *Cabe a glória do desenvolvimento d'este gosto musical (o canto lírico) ao dito Sr. Tocantins que levava frequentemente aos coros das igrejas, com a orquestra Phil'harmônica, as suas primeiras discípulas, que hoje já são distintas amadoras.*⁸¹

Ademais, localizei no acervo pessoal de Belkiss S. Carneiro de Mendonça, manuscritos pertencentes à *Phil'harmonica* contendo os naipes dos violinos, “basso” e “violoncello”, clarineta e trombone, referente a uma *Antiphona para o Senhor Bom Jesus do Calvário* (Sem data e sem referência de autoria. Exemplo 2. Anexo2). Localizei também partes de documento musical intitulado como *Graduaes para se cantarem em todas as Sextas feiras na Cappela do Senhor do Bomfim mandado copiar na Capella Imperial no anno de 1852 pelo seu Dono* (sem referência de autoria), contendo as seguintes partes instrumentais: 2º Violino, Violoncelo, Piston em Fá, Piston em Sol ou Trompa, Flauta, Clarineta. Além disso, várias das obras que integram o passionário goiano apresentam instrumentação semelhante. Por exemplo: em seis versões manuscritas do *Moteto dos Passos* (algumas constando somente das partes vocais, outras só das partes instrumentais, sendo a mais antiga datada de 1879), localizadas no arquivo Balthazar de Freitas da cidade de Jaraguá⁸² - as quais são similares aos motetos cantados na Cidade de Goiás - verifiquei a presença do violino, contrabaixo, piston, ophcleide, flauta, clarineta. Especificamente quanto à versão vilaboense, as cópias existentes (datadas de 1881, 1888, 1889, 1891) estão escritas para 1º e 2º violinos, basso e vozes (suprano, altus, tenor e basso).⁸³

⁸⁰ Mattos, Raymundo José da Cunha. Op. Cit., p. 93.

⁸¹ Apud Rodrigues, Maria Augusto Calado de S. Op. Cit., p. 48/52 e 53.

⁸² Os manuscritos do Moteto dos Passos foram localizados no Arquivo Balthazar de Castro pelo regente e musicólogo goiano Marshal Gaioso Pinto, cedido gentilmente a mim para cópia com o consentimento de Ivana Carneiro de Castro, atual depositária do acervo. Esses manuscritos apresentam-se datados de 1879 (cópia de S? Freitas) – a mais antiga até agora localizada -, de 1883 (cópia de Theodoro R? Fraga de Lima), 1889 (cópia de G. Miquelino), 1900 (cópia de G. Miquelino), 1902 (cópia de José Pedro de Amorim), 1924 (copista com as iniciais P. F.).

⁸³ As partes vocais do manuscrito do *Moteto dos Passos* da Cidade de Goiás foram gentilmente cedidas a mim por Sebastião Curado, regente do Coral Solo da Cidade de Goiás.

No que diz respeito ao canto lírico, os documentos normativos da Igreja negam qualquer possibilidade de sua utilização na liturgia. Mas como uma coisa é a norma e outra é a sua observância, canto lírico e música instrumental irão conviver com o gregoriano e com o “canto de órgão” nas liturgias festivas. No caso do virtuosismo instrumental e, sobretudo, da influência operística, trata-se da inclusão nos rituais da Igreja de um gênero de música que falava diretamente aos ouvidos dos fiéis, das irmandades leigas e, mesmo, de alguns padres. Nesse sentido, o exemplo mais explícito na Cidade de Goiás é o *Solo das Dores* (composto pelo Cônego José Irias Serradourada). É a estética musical oitocentista mostrando sua face e força de penetração no âmbito da liturgia - o sentimento de “belo” de uma época confluindo com o de “sagrado”. Afinal, parafraseando J. Huizinga, todo ritual tem um sentido estético, lúdico e social; a palavra chega ao ouvido musicalmente instrumentada e, dessa maneira, *os homens tomam consciência do belo musical como de uma força sagrada*.⁸⁴

De certa forma, o gênero operístico não se distanciava tão substancialmente do rito tridentino, uma vez que este é perpassado por um gestual e um visual teatralizado. Teatralidade que pode ser observada, entre outros, no relato de Lindolpho dos Passos (citado anteriormente) a respeito da *Procissão de Ramos* na Cidade de Goiás: a localização do coro no interior da Igreja, cujas portas estão cerradas, dialogando com o clero e seminaristas situados no exterior; o bispo, representando o Cristo, batendo com o báculo na porta da Igreja, como se fora nas portas de Jerusalém, e, mesmo, o canto da Paixão com os padres dramatizando através da música personagens do drama cristológico.⁸⁵ Seguindo essa perspectiva, também é interessante destacar a maneira de organização do cerimonial, no caso, quase que assumindo a forma de um roteiro de teatro. Cito como exemplo um trecho do *Guia ao Regente da música na festa da Semana Santa* - organizado em 1873 por Candido José da Silveira - o qual apresenta indicações de falas e cantos, determina as entradas dos “atores”, o que deveria ser cantado, como, quando e por quem o seriam. Para abrir a liturgia do Domingo de Ramos, por exemplo, o *Guia* assim determina:

*Chegam os Padres ao Altar e um Deles levanta*⁸⁶ ‘Asperge me’, a Música⁸⁷ canta ‘Domine hysopo’ até ‘Hosana filis David’.

⁸⁴ Huizinga, Johan. *O Declínio da Idade Média*. Lisboa: Ulisseia, s/d 1954.

⁸⁵ Passos, Lindolpho E. dos. Op. Cit., p. 27.

⁸⁶ Levantar a música significava dar o compasso e reger.

⁸⁷ Em vários textos antigos a expressão “a Música” (com maiúscula) refere-se ao conjunto vocal formado por músicos amadores ou profissionais contratados eventualmente para o serviço religioso, já “o coro” diz respeito aos meninos ou moços que regularmente serviam à Igreja. Nesse documento em específico o

*Acabada a Epistula canta a música 'Collegerunt'. Na benção dos ramos diz o Padre 'Dominum vobiscum'. Acabada a oração canta a M. 'Sanctus'. Depois das orações segue a distribuição dos ramos e a M. canta 'Pueri'. Segue-se a procissão na qual a M. canta 'Cum a propinquare' até a porta. Acabada a música entram os músicos e é fechada a porta. Em seguida canta a M. alternando com os Padres, segue a M. alternando com os Padres por mais duas vezes. Abre-se a porta depois que os Padres respondiam pela 3ª vez e segue a procissão e a M. canta 'Ingredientes' até a Capella Mor. (...)*⁸⁸

Não obstante a intrínseca teatralidade da liturgia tridentina, a Igreja, negando-se ao diálogo com a contemporaneidade representada pela ópera, recusando-se a buscar re-significações que pudessem adequar a estética operística aos ideais litúrgicos, abre brecha para toda sorte de “abusos” verificados na segunda metade do século XIX. A verdade é que da mesma forma que não se pode conter o humor que perpassa vivências cotidianas e festividades, também é impossível fechar os ouvidos para o poderoso fluir das sonoridades, as quais envolvem a todos em um determinado tempo e lugar. Impedindo, de certa forma, que o compositor pudesse exercer o cerne da sua atividade – o labor criativo, a experimentação⁸⁹ – a Igreja se fecha gradativamente ao artista e este à atividade profissional ligada à Igreja. Em consequência, paradoxalmente, a música sacra vai perdendo as suas raízes gregorianas e contra-reformistas, vez que sínteses estéticas são empreendidas pela sensibilidade e desígnio artístico.

Parafraseando Bakhtin, qualquer estilo que aspire à dimensão de arte, implicitamente abarca todos os seus campos, pois representa, sobretudo, a própria visão de mundo.⁹⁰ Dessa maneira, sem a competência estética de um compositor de ofício, não foi possível fazer dialogar (no âmbito da liturgia) a grande herança musical católica com tendências musicais privilegiadas na segunda metade do século XIX, como é o caso da

organizador em vários momentos usa a abreviação M. em lugar de “Música” e a palavra música com “m” minúsculo é usada em seu sentido convencional.

⁸⁸ O manuscrito citado não traz referência de localidade. Foi gentilmente cedido a mim para cópia pelo musicólogo Diósnio Machado Neto da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo.

⁸⁹ O Papa Pio X, em seu *Motu Proprio*, parece reconhecer às culturas locais a incorporação na música religiosa *daquelas formas particulares que constituem o caráter específico de sua própria música*. No entanto, ao buscar definir a universalidade requerida pela música sacra, contraditoriamente, fecha essa possibilidade ao afirmar: *esta deve estar de tal modo subordinada aos caracteres gerais da música sagrada, que nenhum fiel procedente de outra nação, experimente ao ouvi-la uma impressão que não seja boa*. Em outras palavras, não há espaço para que o compositor possa exercer, de fato, a sua criatividade. Cf. *Motu Proprio 'Tra Le Sollecitudini'* do Sumo Pontífice Pio X (Sobre a Música Sacra). Localizado no endereço eletrônico www.paginaoriental.com/cetecismo/motu Acesso em 31/8/2006.

⁹⁰ Bakhtin, Mikhail. Op. Cit., p. 187.

ópera. Dizendo de outra maneira, deixou-se de produzir obras nas quais o sentido do sagrado dialoga com o sentido do profano, sem com isso perder a espiritualidade, nem a qualidade musical que a própria espiritualidade exige, atualizando e, assim, viabilizando, a comunicação do discurso religioso, tal qual fizeram tantos compositores no decorrer da história.

De outro lado, a tensão entre a normatização eclesiástica e a prática musical litúrgica pode igualmente ser observada na proibição da presença feminina nos grupos musicais que atuavam na igreja. A esse respeito o *Motu Proprio* de Pio X (1905) ainda se pronuncia de maneira desfavorável à essa participação: *as mulheres, que são incapazes de desempenhar tal ofício (o ofício litúrgico), não podem ser admitidas a formar parte do coro ou a capela musical. E se querem ter vozes agudas de tríplices (triples, sopranos ou sopranos) e contraltos, deverão ser crianças, segundo uso antiqüíssimo da igreja.*⁹¹ Até pelo menos metade do século XIX parece que a norma foi observada, o que pode ser inferido pelas dificuldades enfrentadas quando da performance da música antiga na atualidade. A esse respeito, o regente e musicólogo Sérgio Dias dá o seguinte depoimento:

*(...) os corais (hoje em Minas) são unânimes em reclamar das partes, sobretudo os naipes femininos. Os sopranos observam o quão graves são as partes e os altos (contraltos) queixam-se de que a tessitura é por demais incômoda, já que insiste na região de transição ente os registros de 'tenor' e 'altus'. Nestas ocasiões, nossa resposta é sempre a mesma: tratam-se de partes escritas para crianças e homens (em falsete), o que resulta em certas especificidades quanto à técnica para cantá-las.*⁹²

A partir da segunda metade do século XIX, entretanto, a situação parece se modificar. No caso da Cidade de Goiás, por exemplo, são inúmeras as referências em jornal sobre a performance de cantoras nos ofícios religiosos. Na verdade, a inserção da mulher no culto resulta em muito da abertura dada à figura feminina pelo processo de romanização da Igreja, visando revitalizar o catolicismo internamente, enquanto radicalizava o combate frontal contra os males da modernidade (liberalismo, industrialização, socialismo, laicismo, nacionalismo italiano etc.). Nesse sentido, criam-se associações piás congregando as “moças de boa família” nas chamadas *Filhas de Maria*,

⁹¹ Pio X (Papa). Op. Cit., p. 5.

⁹² Dias, Sérgio. *Considerações sobre a Originalidade da Música Mineira Setecentista*. In *Encontro de Musicologia Histórica: anais*/ Organização de Paulo Castagna – Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002, p. 168.

mulheres e homens (da elite) nas congregações marianas, vicentinas, apostolado da oração etc.

Na Cidade de Goiás o clero vilaboense também se movimentou nesse sentido, instituindo o “mês de Maria”. Conforme Germano Llech:

*Desde o ano de 1884, por nossa iniciativa, fizemos em nossa igreja (a do Rosário) o mês de Maria, pregando todos os dias na missa das 5 horas. Algumas moças, entre elas uma de nome Maria, irmã do Padre Confúcio, subiam ao órgão para cantar, acompanhadas por Luís, irmão do mesmo Padre, o qual se utilizava de um harmônio portátil, vindo da França para os primeiros missionários.*⁹³

Criou-se igualmente a *Confraria do Rosário* visando reanimar a difusão do terço. Nas palavras de Germano Llech, um dos primeiros nomes a constar do Livro da Confraria é o de Dona Joaquina Veiga Jardim, a qual se torna a primeira Dominicana terciária. A figura de Dona Joaquina é exaltada por Llech por sua dedicação à Ordem:

Mesmo do leito, em que se manteve enferma durante dez anos, ela se interessava por tudo o que dizia respeito aos Padres. Morando em frente ao Convento, era-lhe fácil conhecer suas necessidades. Quantas vezes, estando seus pais em guerra aberta, em seu jornal, contra D. Cláudio, procurou ela impedir qualquer tipo de hostilidade contra os Padres.

Junto a Dona Joaquina outras mulheres são elogiadas por Frei Germano também no que diz respeito à sua participação na música litúrgica. Não obstante a disposição favorável do clero local quanto à participação feminina na música sacra, isso continuava sendo um tabu para a alta hierarquia da Igreja, suscitando, por conseguinte, intervenções reguladoras por parte de padres visitantes, como bem relata Germano Llech:

Nos primeiros tempos as mulheres eram admitidas no coro somente para acompanhar e cantar. Logo depois de uma visita canônica, e por sugestão do Ordinário, decidiu-se que o Coro pertencia aos clausurados, e dessa data em diante um dos Padres acompanhava, outro entoava e os fiéis todos na igreja respondiam cantando.

Dona Joaquina Corrêa foi nisso utilíssima. Muito dedicada ao canto e a tudo o que dizia respeito à nossa igreja, por muitos anos era ela quem começava o canto, e o povo em uníssono a seguia. (...)

Dona Joaquina Corrêa comprou um pequeno harmônio, que ela mesma, ou mais frequentemente sua irmã Da. Marica Povia,

⁹³ Llech, Germano. (Frei). *A Ordem Dominicana em Goiás*. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás*. Ano 4, n. 5, outubro de 1976, p. 203.

tocava quando o grande harmônio se mantinha em silêncio, sobretudo durante o mês de Maria.

O 19 de setembro trouxe-nos uma mudança digna de memória. Morreu Dona Joaquina Corrêa, deixando seu harmônio para a igreja do Rosário, em testamento oral presenciado pelo Padre Germano e Da. Idalina Marques.

*Formou-se, então, sob a direção de Da. Lili Marques (O.T.), um coro de moças, das quais uma era organista.*⁹⁴

Embora Frei Germano Llech seja lembrado por sua severidade, ascetismo e rigor quanto à observância das regras dominicanas, o seu texto revela que a presença feminina no culto era vista com naturalidade. Mostra ainda, que mesmo depois de restauradas as diretrizes canônicas relativas à exclusão das mulheres do coro e de outras atividades musicais, de uma maneira ou de outra, não se dispensou a contribuição da mulher na liturgia e, com o decorrer do tempo, as coisas não só voltaram a ser como antes, como se expandiram com a criação de um coro de moças.

Alguns padres foram músicos na Cidade de Goiás: o Cônego José Iria Serradourada (compositor), Monsenhor Pedro Ribeiro da Silva (compositor e organista), Frei Ângelo Dargainatz (compositor e organista), Padre Laffayette Xavier da Silva (professor de canto gregoriano no Seminário da Santa Cruz).⁹⁵ No entanto, não se tem notícia, até o momento, de que tenha existido na Cidade de Goiás uma *Capela Musical* suficientemente desenvolvida como nos moldes de centros maiores. Assim mesmo, a Catedral recebia verba para a contratação de seus “moços de coro”, conforme demonstra uma nota encontrada em um exemplar do *Correio Oficial* de 1872: *Por provisão de 17 deste mês (Janeiro) foram nomeados moços do coro da Catedral desta Diocese, os senhores Waldimiro Aristides Freires, Florentino da Silveira Dantas e Antônio Benedito da Veiga Jardim.*⁹⁶ Por outro lado a Irmandade dos Passos, possuía seu próprio quadro de músicos, além de contratar outros para solenidades de maior pompa. Nos seus livros, há registros de que, desde 1849, a Irmandade possuía seus próprios “moços de coro”, os quais, em 1868, já eram 14. Em 1869, esse número subiu para 18 músicos, chegando a 20 em 1871, além do que, em ocasiões que exigia maior pompa, a Irmandade dos Passos contratava a *Banda da Guarda Nacional* e mesmo a *Phil’harmonica*.⁹⁷

⁹⁴ Ibidem. p. 217.

⁹⁵ Rodrigues, Maria Augusta de S. Calado. Op. Cit., p. 50.

⁹⁶ Ibidem. 50/51

⁹⁷ Ibidem.

Mas, a verdade é que não se pode afirmar que existissem na Cidade de Goiás músicos atuando exclusivamente na Igreja. A vida musical vilaboense decorria em um contínuo que ia das ruas, aos salões, ao teatro e à igreja. Nesse universo, a participação feminina, nas últimas décadas do século XIX, passou a ser fundamental para o sucesso dos eventos. Estudar música era sinal de distinção, de maneira que dentre as moças da elite se encontravam vozes, pianistas e organistas de qualidade. Como os homens (padres músicos ou leigos) não conseguiam atender a demanda cotidiana relativa à prática musical litúrgica, se o clero local quisesse ter música no culto, teria, necessariamente, que se abrir para a participação feminina, o que, de certa forma, justifica a naturalidade com que Frei Germano Llech aborda o assunto.

3.2. O PASSIONÁRIO VILABOENSE

Falar sobre o passionário da Semana Santa vilaboense do século XIX significa, não apenas listar obras e/ou qualificá-las pelo viés de sua estrutura lingüística, mas, abordar esse conjunto de músicas como enunciado concreto proferido pelos integrantes de um determinado campo da atividade humana. Significa entendê-lo como gênero discursivo, ou, vale repetir, como tipos relativamente estáveis nos quais se encontram integrados o conteúdo temático, as características estilísticas e a construção composicional. Elementos que refletem e refratam, em maior ou menor grau, as condições e finalidades específicas do campo de produção a que se acham diretamente relacionados, e a outros, com os quais interage e dialoga, definindo, por consequência, modismos, gostos e possibilidades de realização e recepção dos discursos.

Visando, pois, identificar o conteúdo temático das obras que integravam o passionário vilaboense dos oitocentos, busquei, em seção anterior, identificar as músicas que faziam parte do referido ciclo de celebrações, situando-as, ao mesmo tempo, nas práticas litúrgicas e para-litúrgicas para as quais foram produzidas. Prossigo, agora, com uma classificação do passionário vilaboense em grupos estilísticos, sempre tendo em vista a sua interação com os gêneros do discurso, buscando uma interpretação que envolva tanto a esfera dos campos de produção a que se encontram ligados, o contexto de sua performance e as relações interdiscursivas.

É importante salientar que a classificação em termos de estilo, quando cruzada com a configuração tomada pela Semana Santa ao longo do século XIX, trouxe à luz uma

estrutura de maior complexidade do que a linear. A introdução de uma nova música não eliminou as anteriores, bem como as formas composicionais nem sempre correspondem aos modos de fazer usuais ao suposto momento de sua elaboração. De fato, trata-se de um processo cumulativo que estabelece uma trama temporal polifônica, constituída por entradas sucessivas e/ou simultâneas de composições em estilos semelhantes ou díspares, as quais passam a coexistir, se interpenetrar e se confrontar em um mesmo espaço festivo; uma trama que comporta tanto a insurgência do novo, repetições, retornos - sedimentações sucessivas de camadas de significado que, ao mesmo tempo em que atualiza o passado, institui o presente, trazendo em si latências de futuro. Processo que remete à lógica do barroquismo, ou seja, a inclusão que mantém juntos elementos heterogêneos.

Tendo como parâmetro os estilos contemplados nas legislações eclesiásticas, procedi à análise da documentação musical que chegou até os dias de hoje, em manuscrito e/ou discogravada. A análise deste material possibilitou uma classificação que abrange o estilo antigo, o estilo moderno e um terceiro estilo referente a um tipo de música sacra emergida em função das pressões da Romanização.

Como aponta Bruno Kiefer, no início do século XVII, os compositores se defrontaram com a alternativa entre ficar com o estilo antigo - expressão do *habitus* musical renascentista - ou se enveredar pelos caminhos do estilo moderno - representado pelas várias tendências que então surgiam - estabelecendo uma heterogeneidade em termos de gênero e estilo antes inexistente. De um lado, a música passa a ser qualificada tendo em vista o campo de produção ao qual estava diretamente ligada, gerando divisões de ordem sócio-cultural: música eclesiástica, de câmara, de teatro; de outro lado, o foco recai no viés estilístico, distinguindo-se, de acordo com Monteverdi, uma *prima* e *seconda prattica*.⁹⁸ A *prima prattica*, ou estilo antigo, significa fazer “à maneira dos renascentistas” – “simples” e comedida -, diferindo-se da *seconda prattica*, ou estilo moderno, que valorizava a expressão das paixões e dos afetos, e, conseqüentemente, os recursos composicionais necessários à sua concretização.

Para Rui Vieira Nery, durante o período compreendido entre 1670 e 1720 a música em Portugal habitou um território de fronteira, abrangendo tanto o estilo antigo

⁹⁸A *prima prattica* é também designada como *estilo antiguo* ou *estilo gravis*, ligando-se cada vez mais à música religiosa. Já a *seconda prattica* correspondem os chamados *estilo moderno* ou *estilo luxuriante*, vinculado especialmente à música de concerto e de teatro. Cf. Kiefer, Bruno. *História e significado das formas musicais*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

quanto práticas ligadas ao estilo moderno, além de inúmeras formas híbridas.⁹⁹ O mesmo processo ocorreu no Brasil, talvez com mais intensidade, posto que o estilo antigo continuou a ser utilizado até finais do século XIX. Trata-se de uma área cinzenta, de difícil classificação, onde insiro um grupo de obras cantadas na Semana Santa vilaboense. No que se refere ao estilo antigo, a análise das peças trouxe à luz diferenças sutis, mas significativas, o que exigiu uma subdivisão envolvendo duas tendências: uma voltada para o estilo romano contra-reformista e outra que apresenta características entendidas como protobarrocas. Quanto ao estilo moderno, este também foi subdividido para integrar uma tendência apontando para o pré-classicismo e outra influenciada pela estética operística. Por fim aparece um tipo de música sacra de caráter pastoral-litúrgico. Enfim: cinco tendências que passo a apreciar.

3.2.1. Tendência Romana Contra-Reformista: tempos múltiplos e campos cruzados.

Conforme Paulo Castagna, o estilo romano contra-reformista, também chamado de maneirismo português, corresponde às obras sacras mais simples realizadas em Portugal desde o século XVI até finais do século XVII. Representa a perpetuação da tradição renascentista ligada ao uso na liturgia do “canto de órgão” (polifonia). Trata-se de música caracterizada pelo canto coral “a cappella” (sem acompanhamento instrumental), com a possibilidade do uso de instrumento grave dobrando ou substituindo o canto. A escrita é em partes separadas e o sistema é modal.¹⁰⁰ Apresenta um esquema rítmico constituído por sons de longa duração em notação medida, pouca variedade rítmica, com predomínio da semibreve e da mínima. As partes vocais estão organizadas em um âmbito reduzido (de quinta a oitava), sendo que o movimento melódico se dá geralmente por graus conjuntos. A

⁹⁹ Nery, Rui Vieira; Castro, Paulo Ferreira de. *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda/ Comissariado para a Europália 91 – Portugal, 1991, p. 79. Apud Castagna, Paulo; Trindade Jaelson. *Música Pré-Barroca Luso-Americana: O grupo de Mogi das Cruzes*. Departamento de Artes da UFPr. Revista Eletrônica de Musicologia. Vol. 1.2/Dezembro de 1996. Disponibilizado no endereço eletrônico <http://www.humanas.ufpr.br/rem/remv.1.2/vol.1.2/mogi.html> Acesso 20/08/2006. p. 12.

¹⁰⁰ Sistema em música significa toda ordenação de sons que se constitui em base do material sonoro utilizado para se fazer música. No mundo ocidental dois sistemas prevaleceram até inícios do século XX: o *sistema modal* e o *sistema tonal*, ambos se apresentando em configuração de escala. O primeiro compreende os *modos gregos* e os *modos medievais*, estes dominando a música européia do ano 400 d. C até 1500 d. C e continuando a influenciar fortemente os compositores por mais cem anos. Além de permanecerem presentes na música folclórica e popular, escalas modais reaparecem de tempos em tempos na obra de compositores eruditos, sobretudo, no século XX. Com o advento da música harmonizada, passou-se a privilegiar os modos jônico e eólio, respectivamente os modos de Dó e Lá acrescentados pelo teórico Glareano no século XVI, dos quais se origina as chamadas escalas maiores e escalas menores, base do sistema tonal. Sistema este fundado na hierarquia entre os graus da escala e na relação tensão/repouso.

harmonia é simples e o estilo do canto é predominantemente silábico, com sujeição ao ritmo do texto. Nos sopranos (*tiples*) e contraltos (*altus*) predomina o registro grave para essa tessitura, para o tenor e baixo predomina os médios, com flexibilização para os baixos. Três procedimentos composicionais podem aparecer: fabordão; homofonia modal; polifonia.¹⁰¹

Na Cidade de Goiás as obras que apresentam similaridade com essa tendência estilística são as seguintes:

- ***Heu! Heu! Domine!*** (anônimo, sem data) -

- ***Surrexit Dominus*** (anônimo, sem data) -

- ***Lava-Pés*** (José do Patrocínio Marques Tocantins -1851/1891) –

O canto das *Heús* da Cidade de Goiás - realizado na *Procissão do Enterro* - está escrito para três vozes na região mais grave da tessitura de meio soprano, apresentando-se dentro da lógica do sistema modal. A frase *Heu! Heu! Domine* cantada pela voz superior é similar à melodia em cantochão do exemplar que aparece no *Missale Bracharense* (edição de 1558) - o mais antigo registro desta procissão em Portugal.¹⁰² Assemelha-se, igualmente, a um exemplar (anônimo e sem data) encontrado em Ajuruoca (MG),¹⁰³ e ao refrão deste canto (também anônimo e sem data) que integra o Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo¹⁰⁴ (Exemplos 3, 4 e 5. Anexo 2. Ver também faixa 04 do CD *Sons da Paixão Vilaboense* que acompanha esse trabalho¹⁰⁵).

Como aponta Paulo Castagna, os manuscritos com música para a *Procissão do Enterro* apresentam textos prescritos pelos cerimoniais portugueses, organizados em uma forma poética com refrão e estrofes, as quais, no *Missale Bracarense* e outros manuais lusos, apresentam-se em número de quatro. No Brasil, no entanto, essa organização não é seguida com rigor. Existem casos da inclusão de novos versículos, da exclusão de alguns

¹⁰¹ Castagna, Paulo; Trindade, Jaelson. *Música Pré-Barroca Luso-Americana: O grupo de Mogi das Cruzes*. O. Cit. p. 14.

¹⁰² Castagna, Paulo. *A Procissão do Enterro*. Op. Cit. p. 833.

¹⁰³ Partitura disponibilizada no endereço eletrônico [http:// simoneolivieri.altervista.org/partiture.php](http://simoneolivieri.altervista.org/partiture.php) Acesso em 14/08/2006.

¹⁰⁴ *CD Música da Catedral de São Paulo*. Vol. I. Brasileessentia Grupo Vocal. Orquestra de Câmara da UNESP. Diretor Artístico: Ayrton Pinto. Regente: Vitor Gabriel. Pesquisa musicológica coordenada por Paulo Castagna.

¹⁰⁵ O CD que acompanha este trabalho, denominado por mim de *Sons da Paixão Vilaboense*, traz uma parte apresentando documentação sonora gravada na Cidade de Goiás, relativas a algumas procissões da Semana Santa, organizada por mim e editada por Paulo Guicheney em forma de “paisagens sonoras”. A segunda parte consiste de exemplos musicais retirados do CD *Semana Santa em Goiás*. EM/UFG, 1998.

versículos, de omissão do estribilho ou da presença apenas deste último.¹⁰⁶ Na Cidade de Goiás canta-se hoje durante a *Procissão do Enterro* somente o estribilho *Heú! Heú! Domine! Salvator noster!*, o que não significa que tenha sido sempre assim. Localizei, por exemplo, no arquivo pessoal de Belkiss S. Carneiro de Mendonça música para a segunda parte da *Procissão do Enterro*, a qual na forma tradicional ocorre dentro da igreja diante do “túmulo” de Jesus Cristo; ocasião onde o coro canta somente estribilhos sem o refrão *Heu! Heu! Domine!*. No caso do documento localizado, trata-se das partes vocais de um *Sepulto Domino* a 4 vozes (Exemplo 6. Anexo 2).¹⁰⁷

O *Surrexit Dominus (Invitatorium)* das matinas da Ressurreição) e o *Lava-Pés* (antífona da cerimônia do *Lava-Pés* na Missa da Eucaristia), ambos dentro da lógica do sistema modal, estão estruturados em polifonia homofônica alternada com cantochão. Enquanto o *Surrexit Dominus* trabalha a alternância do cantochão com o quarteto vocal (soprano, contralto, tenor e baixo), no *Lava-Pés* tenores e baixo (à capella) se alternam com o solo do tenor, isso conforme reconstrução musicológica apresentada no *CD Semana Santa em Goiás*, empreendida por Ernani Aguiar e Carlos Eduardo Fecher (Faixa 05 do CD que acompanha este trabalho). Já na performance do *Coral Solo da Cidade de Goiás* realizada na *Missa do Lava-Pés*, o cantochão aparece no meio de duas seções, nas quais se utiliza o quarteto vocal acompanhado pelo órgão (Faixa 06 do referido CD); estruturação que, segundo Sebastião Curado (regente do grupo),¹⁰⁸ é a tradicionalmente usada, pelo menos desde os tempos de Dona Darcília Amorim (1903-1995), musicista vilaboense que assumiu a direção das celebrações da Paixão em 1935. (Exemplo 7. Anexo 2)

O canto do *Lava Pés*, em termos da abordagem deste trabalho, merece uma reflexão mais aprofundada. A obra, atribuída a José do Patrocínio Marques Tocantins (1851-1891), parece ter sido composta por volta das décadas de 1870 e de 1880, época na qual a estética operística invade a Igreja e se assiste à emergência de um tipo de música sacra de caráter pastoral-litúrgica. Causa, pois, estranheza a retomada de um estilo tão recuado no tempo, o que suscita dúvidas quanto à autoria da obra. No entanto, o *Lava Pés*

¹⁰⁶ Corbin, Solange. *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Age (1100-1385)*. Paris: “Les Belles Lettres”, 1952. Apud Castagna, Paulo. *A Procissão do Enterro*. In István, Jancsó; Iris Kantor (orgs). *Festa. Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. vol. II. São Paulo: Hucitec/Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp/Imprensa Oficial, 2001, p. 842/844.

¹⁰⁷ O texto do *Sepulto Domine* é tirado do Evangelho de Mateus 27, 62-66. Fala do pedido dos fariseus a Pilatos para que colocassem um guarda no túmulo de Jesus Cristo. Responde Pilatos: *Tendes uma guarda; ide e guardai o sepulcro como entendeis*. Cf. Cullen, Thomas Lynch S.J. Op. Cit., p. 105.

¹⁰⁸ Informação obtida em entrevista a mim concedida por Sebastião Curado em 08/04/2007 na Cidade de Goiás.

integra o livro de cantos da Paixão vilaboense - o “Livro de Dona Darcília” como é chamado – uma cópia do livro mandado fazer no Rio de Janeiro por monsenhor Pedro Ribeiro da Silva por volta da década de 1880.¹⁰⁹ Pedro Ribeiro anotou em várias obras o nome de seus autores, entre eles o de Tocantins no *Lava Pés*, deixando outras peças em branco, o que parece demonstrar cuidado quanto à atribuição de autoria. Aurora Tocantins, filha do compositor, também remete ao seu pai a autoria do *Lava Pés*.¹¹⁰ Por outro lado, tanto a trajetória profissional do músico como seu lugar de fala na sociedade vilaboense indicam competência, oportunidade e motivação para compor uma obra com as características que se observa no referido canto.

José do Patrocínio Marques Tocantins foi uma das figuras mais ilustre da Cidade de Goiás no campo do jornalismo, da música e da mineralogia. Era filho legítimo de Francisco Marques Aranha e Anna do Espírito Santo Marques. Casou-se em 1886, com Anna F. Xavier de Barros (outra figura de destaque na vida cultural da antiga Vila Boa), com quem teve cinco filhos: Inácio, César, Mário, Deborah (pianista) e Aurora (cantora). Muito cedo foi para o Rio de Janeiro onde se formou em Mineralogia e em Música no Conservatório Imperial (atual Escola de Música da UFRJ). Amigo de Rui Barbosa e outros expoentes da abolição, imbuíu-se na Corte dos ideais abolicionistas e republicanos, os quais defendeu por toda a sua vida. Estudioso e poliglota possuía vasta biblioteca, tendo escrito um livro sobre a *Navegação do Rio Araguaia* e um *Compêndio de Música* (dividido em 12 lições que incluíam o estudo de harmonia).¹¹¹

No campo da mineralogia, Tocantins destacou-se explorando as minas de ouro do “Barro Alto” e a de diamantes do “Rio Claro”, enviando constantemente amostras de minerais para o exterior. Na área do jornalismo foi o redator chefe do *Publicador Goyano*, sendo responsável pelos artigos de fundo deste jornal, e de outros, pertencentes à família Bulhões. Artigos de teor revolucionário que incomodavam o grupo político dominante, de

¹⁰⁹ Em um trecho de carta enviada a Belkiss S. Carneiro de Mendonça, datada de 4 de junho de 1979, gentilmente cedida a mim para cópia, Dona Darcília Amorim dá o seguinte depoimento: *Passo a referir-me, também ao Coro da Boa Morte, Catedral provisória que tinha a direção de Adelaide Sócrates, nossa tia, profunda conhecedora da música e dotada de uma voz admirável, que emocionava a gente. Esse coro possuía vozes que executavam músicas de gosto, escolhidas, sendo muitas delas de difícil aprendizagem. Eram, também, cantadas missas de Perosi, Caetano Foseki e outros. Cantava o coro belíssimas músicas de estilo apropriado na Semana Santa. Essas músicas foram oferecidas à Tia Adelaide por monsenhor Pedro Ribeiro (passou às mãos dela). Ele deixou de funcionar com o surgir do novo estilo.*

¹¹⁰ Entrevistada por Belkiss S. Carneiro de Mendonça para a feitura do seu livro *Música em Goiás*.

¹¹¹ Os dados biográficos referentes a José do Patrocínio Márquez Tocantins foram encontrados, principalmente, em Mendonça, Belkiss C. de. *Música em Goiás*. Op. Cit. p. 25/26; Rodrigues, Maria Augusta Calado de S. Op. Cit. p. 62; Bretas, Genesco Ferreira. *História da Instrução Pública em Goiás*. Coleção Documentos Goianos n. 21. Goiânia: CEGRAF/UFG. p. 293-295.

tal maneira que o governo da Província, periodicamente, o afastava de seu cargo de professor vitalício do Liceu de Goyaz, até, por fim, aposentá-lo compulsoriamente. A sua competência como jornalista é reconhecida por Oscar Leal em sua *Viagem às Terras Goyanas*:

*Pouco depois de minha estada em Goyaz, a imprensa goyana recebeu um golpe profundo com o passamento do estimado José do Patrocínio Márquez Tocantins. A elle muito deve o estado pelo seu gênio empreendedor e actividade que desenvolvia. Com tal passamento abriu-se uma lacuna deffícil de preencher. Assim é que n'essa occasião o tínhamos visto á testa de duas grandes empresas, uma – jornalística, outra – mineralógica.*¹¹²

Enquanto músico, Tocantins foi distinguido com um verbete na *Enciclopédia e Dicionário Internacional W. M. Jackson, Inc.* Editores: *Jornalista, Tipógrafo e Músico desde os 9 anos, foi, em 1864, incumbido de fundar a primeira banda de música da Guarda Nacional. Mais tarde, com 20 companheiros, fundou a Phil'armônica de que foi por muito tempo exímio professor.*¹¹³ Além das corporações citadas, José do Patrocínio também atuou junto ao coro da Igreja da Boa Morte, tendo sido seu regente por vários anos.

Como professor, além da cadeira de música no Liceu, lecionou no Seminário de Santa Cruz, igualmente se ocupando em ministrar aulas particulares de canto e instrumentos musicais para os integrantes da *Phil'armônica* bem como para várias famílias vilaboenses (Figura 59. Anexo 1). No exercício do magistério junto ao Liceu de Goyaz, entre suas atribuições estava a de *funcionar com seus alunos no coro das festas de 'Corpus Christi', missas festivas pela abertura das sessões legislativas provinciais e 'Te Deum' de 25 de março, 7 de setembro e 2 de dezembro.*¹¹⁴ Na qualidade de performer, conforme registrado em jornais da época, Tocantins tocava flauta, piston, clarineta, piano e harmônio. Possuía ainda uma *bela voz de barítono* e era considerado excelente regente. Já no âmbito da composição, dominava o canto gregoriano e os princípios de harmonia. De sua atividade como compositor chegou à atualidade apenas o canto do *Lava Pés*, um *Salutaris Hostia* e o *Hino Abolicionista* (cuja letra é do reverenciado poeta goiano Antônio Felix de Bulhões), embora, segundo o testemunho de sua filha Aurora, a sua produção tenha sido ampla.

Com base nessa breve exposição biográfica, bem como em notícias de jornais, apresentadas em outra parte deste capítulo, conclui-se que José do Patrocínio Márquez

¹¹² Leal, Oscar. *Viagem às Terras Goyanas (Brazil Central)*. Vol. II. Goiânia: Editora da UFG, 1980, p. 62.

¹¹³ Apud Rodrigues, Maria Augusta Calado de S. Op. Cit., p. 62.

¹¹⁴ Resolução 452, de 30 de setembro de 1868 da Assembléia Legislativa da Província de Goyaz.

Tocantins transitou com desenvoltura por quatro campos de produção: o da mineralogia; o do jornalismo – aqui levando-se em consideração a sua imbricação com o político; o da educação musical; o da música, este abrangendo tanto o âmbito do sacro quanto do profano, a atuação nos espaços das festas oficiais e/ou religiosas, bem como no universo dos concertos. Desses campos, especialmente três se entrecruzam no sentido da elucidação da questão estilística e temporal que envolve o *Lava Pés*.

Para um músico como Tocantins, experiente na performance, e que dominava as técnicas composicionais, não seria difícil compor uma obra com as características do *Lava Pés*, até em função dos modelos contra-reformistas existentes no passionário vilaboense. Mas, admitindo que o *Lava Pés* não seja de sua lavra, mas sim uma reutilização de repertório, esse procedimento continua a causar estranheza, vez que o estilo antigo, nas últimas décadas do século XIX, era usado de forma cada vez mais restrita no espaço cerimonial. Entender esse tipo de opção estética exige, por conseguinte, a compreensão de que a matéria propriamente lingüística é apenas uma parte do enunciado, o qual coexiste com outra que se reporta ao contexto da enunciação. É necessário, em outras palavras, buscar as redes de sentido inerentes às relações valorativas do autor com a vida, às interações que se verificam entre diferentes campos de produção pelos quais transitou, implicadas aí as coerções inerentes a cada campo.

Por essa perspectiva, deve-se inserir o *Lava Pés* no contexto da Romanização. No que se refere à atividade musical, o objetivo principal desse movimento era expurgar da liturgia a música de concerto e a estética operística. Na Cidade de Goiás, como representação musical da reforma romanizante, surge um tipo de produção de caráter litúrgico-evangelizador - ali introduzido pelos dominicanos - que coexistiu com a introdução do *Lava Pés* na Missa da Eucaristia. No entanto, por sua inclinação abolicionista e republicana, pela luta travada junto com os Bulhões contra o clero local ultramontano, é lícito supor que Tocantins pudesse não simpatizar com o estilo de música sacra emergente, o qual representava, justamente, o que era considerado pelo movimento liberal do qual fazia parte como *jesuitismo dos dominicanos*.¹¹⁵ De outro lado, como músico de formação erudita, também é possível que o estilo mais singelo da vertente evangelizadora não correspondesse aos seus ideais estéticos. Reforça essa hipótese o fato de o Coro da Boa Morte - onde o compositor atuava como regente - dedicar-se à performance de um

¹¹⁵ Bretas, Genesco. *Frei Germano Llech (Vida e Obras)*. In Llech, Germano. *A Ordem Dominicana em Goiás*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás. Ano 4. n. 5. Goiânia: outubro de 1976.

repertório erudito, destacando-se também como guardião das tradições musicais da Semana Santa. Tradições essas defendidas pelo catolicismo devocional das irmandades, mais ligado a uma religiosidade exteriorizada, festiva, pomposa, e menos à religião espiritualizada proposta pelos esforços reformistas, no caso, pelo bispado local e pelos dominicanos.

No entanto, pensando no músico que também atuava na Igreja, deve-se atentar para as coerções do campo religioso, ou seja, Tocantins não podia ignorar de todo as prescrições da Igreja ultramontana, sobretudo, em se tratando de composição destinada à Missa da Eucaristia - celebração da Semana Santa especialmente vinculada ao catolicismo oficial. Sendo assim, o *estilo antigo* continuava a se apresentar como solução para substituir a música de concerto, e, sobretudo, a estética operística no ambiente litúrgico.

Uma opção estilística que parece em princípio anacrônica, até porque, mesmo sendo legitimada uma vez mais pelo *Motu Proprio* de Pio X (1905), caiu em desuso, não se concretizando em termos de uma música sacra que correspondesse às exigências dos tempos que já se descortinavam em finais do século XIX. Mas como os sentidos não se dão em definitivo, existindo sempre frestas por onde escapam diferenças, desvios, contradições, o estilo antigo assumido por Tocantins no *Lava Pés*, quando inserido no contexto da Semana Santa vilaboense, aparece não como simples retorno do “mesmo”, mas como novo sentido que se constitui. Um novo *que não está no que é dito, mas no acontecimento a sua volta*,¹¹⁶ resultando, paradoxalmente, tanto das imposições eclesiásticas, quanto de resistência ao catolicismo reformado. Quanto ao novo estilo evangélico-litúrgico, deve-se apontar que este não eliminou ou revolucionou a configuração tradicional do passionário local, ao contrário, acomoda-se a ele, existindo na heterogeneidade que define a Semana Santa vilaboense enquanto expressão de um barroquismo festivo.

3.2.2. Tendência Protobarroca: discutindo a questão autor/autoria.

A tendência aqui chamada de protobarroca diz respeito às obras que apresentam características similares à música sacra feita em Portugal por volta de finais do século XVII até inícios do século XVIII. Introduzidas ou escritas no Brasil por esta mesma época, caracterizam-se pela austeridade e a economia de recursos composicionais. É, na

¹¹⁶ Foucault, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1999, p. 26. Apud Gregolin, Maria do Rosário Valencise. *Sentido, Sujeito e Memória: Com o que Sonha Nossa Vã Autoria?* In Gregolin, Maria do Rosário; Baronas, Roberto (Org.). *Análise do Discurso: as materialidades do sentido*. São Carlos: Claraluz, 2003, p.47.

verdade, uma forma de hibridação, apresentando aspectos do estilo romano contra-reformista e, ao, mesmo tempo remetendo a características barrocas.

Na Cidade de Goiás, em termos musicais, pode-se considerar como protobarroco um *Sepulto Domino*, e, principalmente, o conjunto de 7 ou 8 peças conhecidas como o *Moteto dos Passos*.

O manuscrito do *Sepulto Domino* apresenta o nome de Eugênio Costa Campos escrito de maneira descuidada na lateral esquerda do documento, e não abaixo do título, à direita, como o faziam autores e também copistas, o que me leva a crer tratar-se de assinatura sugerindo a posse do manuscrito, não autoria ou indicação de quem o copiou. Traz também a data de 12-2-05, ano possivelmente referente a 1905, uma vez que esta peça não integrava o passionário vilaboense em 2005, bem como as claves usadas (clave de Sol e clave de fá) não correspondem às claves que normalmente aparecem nos manuscritos mais antigos. Apresenta-se como polifonia homofônica a quatro vozes. O canto é silábico, com estrutura harmônica de características tonais, sendo escrito em partes separadas para soprano, altus (contralto), tenor e baixo. (Exemplo 6. Anexo II)

O *Moteto dos Passos* (atribuído a Basílio Martins Serradourada) apresenta características semelhantes ao *Sepulto Domino*. No entanto, pela maior complexidade da obra em questão, é conveniente empreender um sobrevôo pela trajetória do moteto, antes de se empreender o trabalho de análise.

O moteto ¹¹⁷ é um gênero de música polifônica cuja designação advém do francês “mot” (palavra). De início, todas as vozes cantavam, simultaneamente, um mesmo texto, quase sempre em uma construção nota-contra-nota. ¹¹⁸ Por volta de meados do século XIII, o *duplum* e o *triplum* começam a apresentar diferenças significativas tanto na estrutura melódica quanto rítmica. Acentuando-se progressivamente a individualização das vozes, chega-se à politextualidade: cada voz poderia, no caso, apresentar diferentes textos em latim ou francês, ou viria uma voz em latim e a outra em francês, ou até mesmo poderia ocorrer

¹¹⁷ Variantes da palavra moteto: *mutetus*, *motelus*, *motecta*, *modulatio*, *cantio*, *modulus*. Originariamente, o moteto era construído sobre uma melodia tirada do cantochão. Esse canto dado era vocalizado pelo tenor sobre uma única palavra - o “mot”. Já a segunda voz, munida de texto completo, passa a se chamar *motetus* (ou *duplum*), termo que se amplia para designar o próprio gênero. Posteriormente acrescenta-se uma terceira voz denominada como *triplum*. Cf. Kiefer, Bruno. Op. Cit., p. 30.

¹¹⁸ Nota contra nota = *punctus contra punctus* que dá origem ao termo *contraponto*; termo este que abrange várias possibilidades de realização. No caso “nota-contra-nota” trata-se do contraponto de primeira espécie, o qual, pelo viés rítmico, caracteriza-se pela sobreposição de uma semibreve a outra semibreve. Já o contraponto de segunda espécie caracteriza-se pela sobreposição de duas mínimas contra uma semibreve; o de terceira espécie utiliza quatro semínimas contra uma semibreve; o de quarta é sincopado e o de quinta é livre.

de um texto apresentar caráter religioso e o outro profano. Politextualidade que não é um fenômeno gratuito ou passageiro, posto se estender pelo século XIV e, parcialmente, pelo século XV.¹¹⁹ Também não é uma anomalia como a lógica cartesiana é levada a julgar. Ao contrário, situando esse tipo de música no âmbito da visão de mundo medieval, percebe-se que a vontade formalista e ordenadora dos poderes instituídos coexiste com a efervescência da cultura das praças e ruas. Coexistência que gera configurações com viés carnavalesco, as quais, no dizer de Bakhtin, aparecem em Erasmo, Shakespeare, Cervantes, Lope da Veja etc, concretizando-se em formas dinâmicas, flutuantes, ativas, impregnadas do lirismo da alternância e da renovação, das permutações constantes entre o “alto” e o “baixo”.¹²⁰

É o que, em outros termos, aponta Bruno Kiefer ao referir-se moteto gótico como expressão de uma constante inquietação, manifestada através de desenhos melódicos dos quais emerge o imprevisível, fluindo para o desconhecido em angularidade tensa. Já no moteto renascentista, há uma particular ausência de tensionamento, em função do material musical escolhido: o uso de imitações locais, a simetria e a regularidade rítmica. Ademais, a base harmônica dessa música repousa na serenidade do acorde perfeito. As dissonâncias são amenizadas através do uso de retardos, notas de passagem, bordaduras, de tal maneira que não perturbem a eufonia da obra; elementos que remetem à ilusão do homem perfeitamente situado em um mundo harmoniosamente estruturado.¹²¹

No Renascimento, o tenor gregoriano desaparece do moteto. O mesmo ocorre com a politextualidade - prenúncio do culto à razão que se agigantaria nos séculos seguintes. Ademais, o moteto, depois de um longo percurso de imbricações e ramificações pelo terreno profano, começa a se fixar definitivamente na igreja. Percebe-se aqui uma preocupação em expressar musicalmente o texto religioso visando a sua inteligibilidade, o que estimula a utilização de secções homofônicas e do estilo silábico, favorecendo a

¹¹⁹ Um outro aspecto importante que caracteriza o moteto do século XIV é o constante cruzamento das vozes - linhas melódicas que se entrelaçam tal qual ocorre com os arcos ogivais de uma catedral gótica. Como regra geral o moteto desse período começa com a entrada simultânea de todas as vozes. No entanto, começam a aparecer, esporadicamente, processos imitativos: imitações diretas, regulares ou não, por vezes, variações que se distanciam consideravelmente do modelo, tornando-o quase irreconhecível. A linguagem harmônica é basicamente a mesma do século XIII - superposição de oitava, quinta e quartas justas, uníssono. Observa-se também um emprego mais freqüente de terças e sextas em combinações que viriam a se configurar, posteriormente, nos chamados acordes perfeitos, maior e menor. Kiefer, Bruno. Op. Cit., p. 31

¹²⁰ Bakhtin, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo – Brasília: Edunb, Hucitec, 1993, p. 11.

¹²¹ Kiefer, Bruno. Op. Cit., p. 78/ 99.

compreensão da palavra e contribuindo para a clarificação da mensagem veiculada pelo texto escrito o fato de as vozes não mais se cruzarem e a delimitação das seções.¹²²

A preocupação com a inteligibilidade do texto litúrgico, há que se apontar, constituiu-se em matéria abordada pelo Concílio de Trento. De maneira geral, nos compositores da escola veneziana, acentuadamente em Adrian Willaert, a disposição para a simplificação da escritura polifônica já era fato. Embora o estilo palestriniano (escola romana) fosse considerado, depois do canto gregoriano, como modelo de perfeição para a música sacra, em Palestrina não se verifica acentuada inclinação à compreensão do texto. Conforme Kiefer, o tratamento do texto nos motetos palestrinianos evidencia a dominância do pensamento musical: repetições de palavras, repetições de partículas sem sentido expressivo, fragmentação do texto e longos melismas realizados não só sobre palavras pouco significativas, mas também sobre pequenos fragmentos, demonstram que o *texto era pretexto para fazer música*. No entanto, Palestrina sabia como poucos captar o sentido global do texto religioso, conferindo-lhe um sentido abstrato de comunhão com o divino. Talvez seja *esta qualidade impessoal, este distanciamento do elemento humano*, conforme diz Henry Coates, o que confere à música de Palestrina, *a sua atmosfera mística, seu caráter distante, de algo acima do tempo, qualidade estas ideais do ponto de vista litúrgico*.¹²³ Qualidades, sem dúvidas subjetivas, mas que garantiram sua permanência em todas as normatizações eclesiásticas desde o Concílio de Trento.

A escola veneziana, por outro lado, não compartilhava com o ideal palestriniano de música *a capella* como realizado em Roma. O órgão, assim como outros instrumentos, soava junto com as vozes. A música de Giovanni Gabrieli, por exemplo, é rica em efeitos resultantes dos coloridos vocais e instrumentais, já enveredando pelo dramático e abrindo-se para a estética barroca. Não obstante, enquanto momento de transição, vários aspectos do moteto tradicional ainda estão presentes.¹²⁴

A partir do Barroco o moteto formalmente se dissolve. Correntes diferentes dividem o gênero. Destaca-se o *barroco colossal* de Gabrieli com ampla agregação de cantores e instrumentistas; o *moteto concertato* que intensifica o contraste entre as seções; o *moteto a voz solo com contínuo* e o *motete a gran coro* de J. B. Lulli, com a participação

¹²² Ibidem. p. 78-122.

¹²³ Ibidem. p. 130/131.

¹²⁴ Cita-se: a multiplicidade de seções organizadas sobre distintos materiais temáticos; o acorde perfeito em estado fundamental, ou, esporadicamente, nas duas inversões, ainda se constituindo em base da estrutura harmônica; o texto em latim, musicado de maneira predominantemente silábica e com um caráter declamatório que remete a Willaert; melismas aparecendo com muita discrição.

alternada, ou não, de solistas, orquestra e coro. Outra corrente se formaria com Alessandro Scarlatti, o qual acentua no moteto o perfil operístico. Na Alemanha, Schütz vai escrever motetes para uma ou cinco vozes solistas com acompanhamento de órgão. Já os motetes de Bach constituem-se em composição para coros, geralmente contrapontísticos, sem partes instrumentais *obbligato*, escritos sobre texto bíblico ou retirados dos corais luteranos. Toda essa pluralidade de formas, e outras, compostas posteriormente por Mozart, Liszt, Brahms, Saint-Saëns etc., permite, no sentido da definição de gênero, retomar o conceito amplo de Johannes Tinctoris que, já no século XV, caracterizava o moteto como *um canto de medianas dimensões, cujas letras tratam de materiais quaisquer, porém geralmente religiosas*.¹²⁵

Feita essa incursão pela trajetória histórica e estética do gênero aqui focalizado, cabe agora localizar o *Moteto dos Passos* da Cidade de Goiás nessa pluralidade de tendências.

O Moteto dos Passos Vilaboense

O *Moteto dos Passos* integra a tradicional *Procissão do Encontro* - cerimônia realizada no final da Quaresma, instituída em Portugal no século XVI e introduzida no Brasil no decorrer do século XVII. É constituído, basicamente, por 7 ou 8 motetos cantados quando a procissão se detém frente aos “passos”, cada um representando um episódio do percurso ao calvário ao qual corresponde um dos cantos. Na Cidade de Goiás, o *Moteto dos Passos* é ouvido não apenas na *Procissão dos Passos*, mas também na *Procissão do Encerro* e na missa solene realizada na manhã do Domingo da Paixão.

De maneira geral, as peças que integram o *Moteto dos Passos* vilaboense mantêm do estilo romano contra-reformista a polifonia homofônica, o estilo predominantemente silábico, a escrita em partes, o ritmo baseado em notas longas (semibreve, mínima e semínima), o movimento melódico por graus conjuntos, a tessitura mais aguda para o tenor (Exemplo 8. Anexo 2. Ver também faixas 07, 08, 09, 10 do CD que acompanha este trabalho). O âmbito da melodia é reduzido, verificando-se o predomínio do registro grave para soprano e contralto e registro médio para tenor e baixo (os manuscritos mais antigos apresentam as denominações *tiple* para soprano e *altus* para o contralto). Além disso, até finais do século XIX na Cidade de Goiás, conforme Maria

¹²⁵ Cf. *Diccionario de la Música. Histórico y Técnico* por Matas, J. Ricart; Humbert, José Barberá; Capmany, Aurelio. Barcelona: Editorial Ibéria, 1962, p. 336/337. Cf. Grout, Donald Jay. *A History of Western Music*. New York: Norton & Company, 1960.

Augusta Calado, permaneceu firme o costume herdado de séculos anteriores de se usar unicamente vozes masculinas no coro.¹²⁶ Na verdade, a configuração melódica desses motetos retrata essa antiga prática, ligada tanto às proibições eclesiais relativas à participação de mulheres no culto, quanto ao tradicionalismo da Irmandade do Bom Jesus dos Passos composta, então, só por homens.

Não obstante o enfoque contra-reformista, o sistema já é tonal, muito embora em várias partes ainda prevaleça uma estrutura harmônica baseada nos acordes perfeitos (maior ou menor), inclusive em cadências. Abandona, por outro lado, o estilo *a capella*, em favor de uma instrumentação que tem por base o *Trio Antiquo* (dois violinos dobrando as vozes superiores e o *basso* dobrando as vozes graves), o qual, por vezes, realiza pequenas ligações melódicas entre as frases. Ao longo do século XIX, sopros de metais são acrescentados ao *Trio Antiquo*, vindo mesmo a substituir essa formação nas procissões - espaço ritual que passou a ser dominado pelas bandas de música. Também como de praxe no Barroco, os motetos iniciam-se com tensão total e assim permanecem durante todo o tempo.

Diferentemente das peças aqui classificadas como contra-reformistas, evidencia-se uma inclinação para a expressão musical do texto, no caso, o *pathos* do sacrifício de Jesus Cristo. Como diz Maria Augusta Calado, o autor imprime ao texto da Paixão um caráter denso, através da articulação de frases melódicas simples, sem ornamentação. Em todas as peças o movimento mantém-se em *andante sempre*, o que expressa o percurso doloroso do calvário e, ao mesmo tempo, acentua a gravidade do evento rememorado. Apresenta algumas dissonâncias que soam estranhas para a época. Mas, para Calado, tal uso não é incoerente, vez que a sua utilização coincide, justamente, com momentos de maior tensão, sugerindo que essas dissonâncias foram utilizadas como recurso dramático.¹²⁷ De fato, a análise revelou passagens que confirmam tal afirmação. Por exemplo, o cerne do moteto *Domine Jesu* é a idéia de salvação e redenção através de Cristo. Sua letra diz o seguinte:

*Domine Jesu, Te desidero,
Te volo, Te quaero,
Ostende mihi faciem tuam
Et salvus ero,
Et salvus ero.*

*Senhor Jesus, Te desejo
Te quero, Te procuro
Mostra-me tua face
E serei salvo,
E serei salvo*

¹²⁶ Rodrigues, Maria Augusta Calado de S. Op.Cit., p. 48.

¹²⁷ Idem. Encarte do CD *Semana Santa em Goiás*. Sonopress Rimo/Escola de Música da UFG, 1998.

Praticamente toda a construção harmônica deste moteto se faz com acordes perfeitos maiores, inclusive nas cadências finais de seções; os acordes de 7^a da dominante aparecem em cadências de frase interiores gerando alguma tensão tonal.¹²⁸ No entanto, essa tensão é bastante aumentada na última sílaba da palavra *salvus* no penúltimo verso. Um lá bemol é repetido no baixo e por sobre ele é formado um acorde de 7^a menor sobre dó, resultando daí um intervalo de 9^a menor que se constitui em dissonância geradora de um tensionamento inusitado em relação ao restante da obra (expectativa de perdão?). Tensão que se resolve em seguida na serenidade de acordes perfeitos e reafirmada por uma cadência também em tríade (confiança de prece atendida?). (Exemplo 9. Anexo 2)

O *Moteto dos Passos* é comumente constituído pelos cantos: *Pater mi; Bajulans; O vos omnes; Filiae Jerusalém; Angariaverunt; Exeamus ergo; Popule meus; Domine Jesu*. No entanto, a ordenação desses cantos varia de lugar para lugar, assim como pode ocorrer o acréscimo ou retirada de peças.¹²⁹ Na Cidade de Goiás, a ordem tradicional do *Moteto dos Passos* é a seguinte: I- *Pater*, II- *Bajulans*, III- *Exeamus*, IV- *Ó Vos Omnes*, V- *Angariaverunt*, VI- *Filiae Jerusalem*, VII - *Domine*. Digo isso com base nas descrições oferecidas por Maria Augusta Calado em seu livro *A Modinha em Vila Boa*, e por Belkiss Carneiro de Mendonça em *Música em Goiás*. Essa mesma ordenação aparece em programações do evento e foi igualmente verificada por mim na pesquisa de campo. No entanto, no *CD Semana Santa em Goiás*, o canto *Popule Meus* consta como a oitava peça do *Moteto dos Passos*. Observa-se, contudo, que nas cópias do arquivo Balthazar de Freitas da cidade de Jaraguá - cuja linguagem musical é igual às das sete peças do moteto vilaboense - o *Popule Meus* não aparece, sendo substituído pelos cantos *Miserere, Tibi soli e Anplius*. Já em Pirenópolis, conforme descrição de José S. Jayme, o *Popule Meus* se

¹²⁸ Metaforicamente falando, pode-se dizer que cadência é a pontuação de uma frase ou sentença musical. Ela determina os pontos de descanso de uma peça.

¹²⁹ Por exemplo: o *Moteto dos Passos* (anônimo) oriundo de Taubaté, SP, apresenta-se na seguinte configuração: *Pater mi; II – Bajulans; III – Angariaverunt; IV – O vos omnes; V - Exeamus; VI – Filiae Jerusalém; VII – Popule meus; VIII – Domine Jesu*. Cf. *CD Música Sacra Paulista*. Já um exemplar mineiro do século XVIII (anônimo) se apresenta assim estruturado: *Miserere; II – Popule Meus; III – Bajulans; IV – Exeamus ergo; V – O vos omnes; VI – Angariaverunt; VII – Filiae Jerusalém; VIII – Domine Jesu*. Cf. *CD. Música do Brasil Colonial. Compositores Mineiros – Séculos XVIII e XIX*. Brasilelssentia Grupo Vocal e Orquestra, Vitor Gabriel, regente. São Paulo: Paulus. Por outro lado, o compositor mineiro Manoel Dias de Oliveira organiza o seu *Moteto dos Passos* na seguinte ordem: I - *Pater mi; II- Bajulans; III – Exeamus; IV – Angariaverunt; V – Filiae Jerusalém; VI – Popule meus; VII – O vos omnes*. Cf. *CD. Mestres da Música Colonial Mineira*. Vol. 1. Ars Nova Coral da Universidade Federal de Minas Gerais. Regência de Carlos Alberto Pinto Fonseca.

constitui no 7º e último moteto, ocupando o lugar do *Domine* que integra o conjunto vilaboense.¹³⁰

Por outro lado, o *Popule Meus* apresenta uma linguagem musical com diferenças em relação às sete outras peças que compõem o *Moteto dos Passos* da Cidade de Goiás. Diferenças que o aproximam mais da vertente contra-reformista do que da protobarroca. Em outros termos, consiste em canto *a capella* com incursões melismáticas mais acentuadas, alternando homofonia com polifonia imitativa, apresentando ainda uma orientação que tende mais para o modal (Ver faixa 11 do CD que acompanha este trabalho). A junção desses dados leva à suposição de que o *Popule Meus* não integrava originalmente o *Moteto dos Passos* da Cidade de Goiás. Seria o caso, possivelmente, de composição mais antiga reutilizada: peça pertencente a outro grupo de motetos, ou, talvez, aproveitada do *Improperius* cantado na cerimônia da *Adoração da Cruz*, aliás, o que parece mais provável frente ao teor do texto poético.¹³¹

Segundo a tradição, confirmada por documento deixado pelo músico vilaboense João da Costa e Oliveira (1865-1956), o *Moteto dos Passos* foi composto em 1855 por Basílio Martins Braga Serradourada (1804-1874), tendo sido cantado pela primeira vez na matriz de Nossa Senhora de Sant’Anna a 7 de março de 1856.¹³² Como essa atribuição de autoria é especialmente controversa, passo agora a focar a obra pelo viés da discussão que envolve as noções de autor e autoria, apropriação, diferenças e repetições.

Muito pouco se sabe sobre vida de Basílio Martins Braga Serradourada. Nasceu a 23 de maio de 1804 na antiga Vila Boa e ali faleceu em 1874. Pertenceu à Irmandade do Bom Jesus dos Passos em cujos livros aparece sua assinatura. Consta que Basílio participou de um movimento abolicionista surgido em Goiás em 1830, e por essa razão teria acrescentado Serradourada ao seu sobrenome como “nome de guerra”. Não obstante, conforme Maria Augusta Calado, essa adoção foi anterior a 1830, vez que em 1824, o Serradourada já aparece firmado nos livros da Irmandade dos Passos.¹³³ Têm-se igualmente notícia, através de uma nota fúnebre localizada por Frei Simão Dorvi no jornal *Correio de Goyaz*, que Basílio era cidadão respeitado na comunidade:

¹³⁰ Jayme, José Sisenando. *Pirenópolis (Humorismo e Folclore)*. Goiânia: Editado pelo Governo do Estado de Goiás, 1983, p. 268/269.

¹³¹ Texto do canto *Popule Meus*, traduzido para o português: *Povo meu, que te fiz eu?/ Ou em que te afligi?/ Responda-me. / Porque te libertei da terra do Egito, /Preparaste uma cruz para teu Salvador. / Povo meu, que te fiz eu?/ Responda-me.*

¹³² Rodrigues, Maria Augusta Calado de S. *CD Semana Santa em Goiás*. Op. Cit.

¹³³ *Ibidem*.

Falecimento: Registramos cheios de pesar o do nosso conterrâneo Basílio Martins Braga Serradourada na idade maior de setenta anos. Homem que reunia em si todos os dotes moraes de que a sociedade carece, pois era bom cidadão, melhor amigo e optimo pai de familia, descêo ao tumulo acompanhado da estima pública como bem atestou o grande e espontâneo acompanhamento que lhe formou o imponente préstito. Nem se suponha que a legitima eminência de seus estimáveis filhos e genro – André José Iria Xavier Serradourada, vigário da 1ª freguesia da capital; capitão Joaquim Martins Xavier Serradourada, deputado provincial e negociante; João Baptista Xavier Serradourada, empregado da Secretaria de Policia; e Paulo Francisco Povoá, Procurador dos feitos da Fazenda Provincial, além de outros muitos parentes não menos recomendáveis – estivesse concorrendo para aquela manifestação; não. O morto, só por si, pelo belo nome que deixava entre os vivos, atrahia toda a consideração que lhe soube tributar.

*Externando nosso pensamento, nos associamos aos nossos amigos, membros d'hesta numerosa e importante família, que acaba de passar por tão amarga provação.*¹³⁴

A nota evidencia que a prole de Basílio situava-se no alto da hierarquia vilaboense, mas infelizmente é omissa quanto à sua atuação pública na sociedade, em específico no que se refere a sua atividade de músico. Nesse campo, o único vestígio até agora conhecido é a atribuição de autoria referente ao *Moteto do Passos* e ao *Moteto das Dores*. No entanto, com o desenvolvimento da pesquisa outros dados vieram à luz que contrariam a atribuição de autoria referente, sobretudo, à primeira obra citada.

Para começar, coloca-se o fato de que na Cidade de Goiás não existem partes autógrafas dos *Motetos dos Passos*. Restaram apenas cópias anônimas datadas de 1881, 1888, 1889, 1891, sendo que a mais antiga foi copiada por Joaquim Santana Marques (18??-18??), compositor e regente de banda que atuou na Cidade de Goiás na segunda metade do século XIX. As cópias encontradas estão escritas para 1º e 2º violinos, *basso* (baixo) e vozes: suprano (soprano) na clave de dó 1ª linha, *altus* (contralto) em dó 3ª linha, tenor em dó 4ª linha e *basso* em clave de fá 4ª linha¹³⁵ - configuração vocal que remete a práticas musicais bem anteriores ao suposto ano de composição da obra (1855). Em seguida, é importante salientar que esses motetos eram cantados não só na antiga Vila Boa, mas também em outras cidades da região, como Pirenópolis, Corumbá e Jaraguá. Na

¹³⁴ *Correio de Goyaz*, 1874. Apud Mendonça, Belkiss Carneiro de. Op. Cit., p. 21/22.

¹³⁵ Rodrigues, Maria Augusta Calado de S. *CD Semana Santa em Goiás*. Op. Cit.

verdade, o mais antigo manuscrito (incompleto) do *Moteto dos Passos*, localizado até o momento no Estado de Goiás, encontra-se no Arquivo Balthazar de Freitas da cidade de Jaraguá (Exemplo 10. Anexo 2), sendo datado de 1879 – anterior, portanto, às cópias da Cidade de Goiás - com assinatura de R. Freitas (Silvério Ribeiro de Freitas).¹³⁶ Nessa cópia as vozes vêm escritas no mesmo sistema de claves dos exemplares da Cidade de Goiás. Também integram o referido arquivo mais cinco jogos de manuscritos (alguns incompletos) datados de: 1883, copiado por Theodoro R. Fraga de Lima; 1889, copiado por G. Miquelino (ou Miguelino) a 5 de março; 1900 copiado também por G. Miquelino (ou Miguelino); 1902, copiado por José Pedro de Amorim a 16 de março; e 1924 (?). Cabe aqui perguntar: se esses motetos, porventura, foram compostos por Basílio Serradourada, porque a cópia mais antiga localizada na cidade de Jaraguá omite o nome do compositor e traz somente o nome do copista? Afinal, desde a morte de Basílio (1874) até a datação constante no manuscrito de Jaraguá - 1879 - teriam se passado apenas cinco anos, pouco tempo, parece, para um dado significativo ser relegado ao esquecimento.

Ademais, a suspeita de que o *Moteto dos Passos* não foi composto por Basílio Serradourada é aumentada pelo seguinte fato: por ocasião da cópia realizada por Joaquim Santana Marques em 1881 (a mais antiga da Cidade de Goiás), o Cônego e também compositor José Iria Serradourada (1831-1898) - filho de Basílio - ainda estava vivo, atento inclusive às celebrações da Semana Santa na província. Se o *Moteto dos Passos* fosse da lavra de seu pai, não parece natural que José Iria indicasse ao copista essa atribuição de autoria, se é que este a desconhecia? Em um documento datado de 11 de março de 1877, destinado à ordenação dos cantos na *Procissão do Encontro* em Pirenópolis, José Iria Serradourada faz a seguinte observação: *N. B. Por qualquer forma não podemos perder antiga melodias.*¹³⁷ Acredita-se que José Iria estaria aqui se referindo unicamente ao *Adoremus* (anônimo) e ao *Salvator Mundi* (anônimo), os quais deveriam ser cantados, respectivamente, antes e depois do *Moteto dos Passos*. Mas, não é igualmente possível que essa frase também compreendesse o *Moteto dos Passos*, vez que essa obra

¹³⁶ Essas cópias foram localizadas pelo musicólogo goiano Marshal Gaioso, fotografadas e gentilmente cedidas a mim. O arquivo encontra-se hoje sob a guarda de Silvana Carneiro de Castro, bisneta de Balthazar de Castro. Marshal Gaioso também localizou cópias do *Motetos dos Passos* no arquivo pessoal da musicóloga goiana Iara Moreyra, que, por sua vez, os copiou do arquivo pertencente a Frei Dorvi na Cidade de Goiás. Essas cópias são datadas de 1888, 1889 e 1891. Conforme Elder Camargo dos Passos, a cópia de 1881 foi encontrada na década de 1969 pelo artista plástico vilaboense Octo Marques em um velho baú de partituras pertencente ao seu pai.

¹³⁷ Documento localizado por Maria Augusta Calado no arquivo da banda *Phoenix* de Pirenópolis. Cf. Rodrigues, Maria Augusta Calado de S. *CD Semana Santa em Goiás*. Op. Cit.

apresenta elementos próprios de estilo até mais recuado no tempo do que os dois hinos citados?

Cabe lembrar que a *Procissão dos Passos* se caracteriza, justamente, pela parada frente aos “passos”, onde, desde a sua introdução no Brasil, se entoavam motetos alusivos à Via Sacra. Sendo assim, ou, anteriormente a 1856, quando supostamente apresentou-se pela primeira o *Moteto dos Passos*, não se cantava nada quando o cortejo se detinha frente às capelas, o que soa estranho frente à tradição: ou cânticos avulsos eram realizados nessas ocasiões, ou, existiria outro grupo de motetos que era utilizado até então. Nos dois últimos casos, tratar-se-ia de música já existente, mas esquecida ou desconhecida na comunidade, que Basílio reutilizou ou organizou em 1855, não sendo, por conseguinte, o seu autor.

Por outro lado, quando da gravação do *CD Semana Santa em Goiás*, o revisor dos manuscritos, Carlos Eduardo Fecher, apresentou a Maria Augusta Calado cópias anônimas do *Moteto dos Passos*, datadas de 8 de março de 1896, procedentes de Piranga, MG, que são equivalentes aos motetos da Cidade de Goiás, muito embora observando uma seqüência diferente.¹³⁸ Marshal Gaioso também localizou um outro grupo de motetos similar, esse para quatro vozes (soprano, alto tenor e baixo) acompanhadas por baixo instrumental, cuja autoria é atribuída a Joaquim Antonio Gomes da Silva, compositor que viveu em Minas Gerais em data anterior a 1854.¹³⁹

De maneira simplista, esta exposição abre-se a conclusão de que o mineiro Joaquim Antonio Gomes da Silva seria o compositor do referido moteto, uma vez que essa atribuição de autoria é anterior a todas as outras cópias até agora localizadas. No entanto, cabe lembrar: no estado atual das pesquisas não há como saber se Gomes da Silva foi o autor ou o copista da obra.

Poder-se-ia objetar: porque não utilizar para o *Moteto dos Passos* de Basílio Serradourada o mesmo raciocínio empregado anteriormente para justificar a atribuição de autoria do *Lava Pés* a José do Patrocínio Marques Tocantins?

O que impede seguir aquela linha de raciocínio é, sobretudo, a inconsistência dos dados relativos a Basílio Serradourada, a inexistência de cópias autógrafas, a existências de outras cópias espalhadas pelo Brasil e a impossibilidades de se cruzar dados

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ Cópias localizadas no Volume I do catálogo do Acervo de Manuscritos Musicais da Coleção Francisco Curt Lange: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX, coordenado por Regis Duprat e Carlos Alberto Balthazar, Belo Horizonte, 1991. Apud Gaioso, Marshal. Op. Cit., p. 23.

para elucidar o seu papel como autor/criador. Em primeiro lugar, como não se conhece de fato o seu lugar de fala na sociedade vilaboense ou no campo musical, depara-se com a dificuldade, nos termos bakhtinianos, de situar a sua posição valorativa frente à vida, recortada e refratada na obra; como personagem capaz de materializar no objeto estético *escolhas composicionais e de linguagem que resultam também de uma posição axiológica*.¹⁴⁰ Além do mais, a retomada de um estilo severo como o do *Moteto dos Passos* – estilo que então já cedia lugar às vertentes que hibridam Barroco, Clássico e elementos do canto operístico – não coincide com o tipo de produção da época. No entanto, pode-se justificar esse descolamento temporal lembrando que tempos múltiplos podem coexistir na produção de um compositor, bem como ressaltando o tradicionalismo da Irmandade dos Passos para o qual a obra supostamente foi composta. Mas, a existência de motetos similares ao *Moteto dos Passos* vilaboense, espalhados tanto pelo Estado de Goiás como por outras regiões do país, inclusive com datação anterior a 1855, praticamente derruba a atribuição de autoria desses motetos a Basílio Serradourada.

Depois dessas considerações, vale refletir se essa busca pela origem da obra é por si só relevante. Conforme Jacques Derrida, desde Platão a cultura e a filosofia ocidental vem incorrendo naquilo por ele denominado como *falocentrismo*, ou seja, *a necessidade de fixar uma origem para tudo, um criador, uma figura original visível, (...), um princípio que é identificado (...) com a ordem e a hierarquia masculina*. Argumento que evidencia o desejo de toda metafísica tradicional de encontrar uma procedência original para todo ato, uma presença objetiva, em suma, um autor.¹⁴¹

Essa necessidade é potencializada com o advento da modernidade, da qual emerge a noção da individualidade do autor, assim como a concepção de que a obra ou a produção intelectual e artística é única, original, íntegra e permanente. Idéia que se desenvolve com o surgimento da impressão tipográfica, firmando-se no século XIX com o processo de autonomia do mercado de bens simbólicos. A figura do autor passa a se inserir no projeto da modernidade através da unidade do sujeito e da sua obra, bem como por sua originalidade – reflexo do ideal de universalidade, harmonia, da existência de idéias únicas e de verdades absolutas. No entanto, essa maneira de pensar encontra muitas dificuldades

¹⁴⁰ Faraco, Carlos Alberto. *Autor e autoria*. In Brait, Beth (org.) *Bakhtin: conceitos chaves*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 38.

¹⁴¹ Derrida, Jacques. *Márgenes de la Filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989. Apud Parejo, Ramón Pérez. *La crisis de la autoria: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimia en Internet*. I.E.S. Castillo de Luna Albuquerque Disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.htm> Acesso em 13 de novembro de 2006.

para elucidar as complexas relações que envolvem as noções de autor e autoria. Complexidade que sempre existiu, mas que se evidencia, sobremaneira, com o advento do cinema, da televisão, e, mais recentemente, do hipertexto das redes de comunicação eletrônicas, nos quais as obras resultam do trabalho conjunto de escritores, produtores, artistas, músicos etc, todos eles autores de obras que se configuram a partir de conexões entre discursos.¹⁴²

De outro lado, situa-se o papel do receptor dos discursos, antes uma figura passiva a quem cabia decifrar as “verdadeiras” intenções do autor, com o texto visto como veículo do significado que o autor quis lhe dar. No entanto, sobretudo desde a *Morte do Autor* de Roland Barthes, essa concepção é colocada em cheque. Barthes aborda os textos como uma trama de citações e referências a inumeráveis centros da cultura. O autor perde, por conseguinte, o seu “status” de autoridade exclusiva para se tornar uma localização de linguagem, onde ecos, repetições, intertextualidades se cruzam continuamente. Ademais, parafraseando Ramón Parejo, a obra artística passa a ser entendida como um tecido composto a partir da escritura do autor - já em si perpassada por outros textos - e da leitura ativa dos leitores. Por esta perspectiva, configura-se a idéia de que uma obra altera seu significado através do tempo e o texto cobra novos protagonismos, ou seja, a obra continua a se fazer na medida em que se entrecruza com a recepção ativa. O sentido do texto não se encontra, pois, unicamente em sua origem, mas igualmente no seu destinatário, que é, no fim, quem organiza a massa de signos conferindo-lhes significação. Em outras palavras, trata-se de valorizar as relações da obra não apenas focando o personagem “autor”, mas igualmente levando em conta os seus inúmeros intérpretes, os quais preenchem de significação as frestas do texto, sempre atualizando o seu significado.¹⁴³

Tendo em vista o exposto, é necessário repensar a figura de Basílio Serradourada, sua relação com o *Moteto dos Passos* e destes com a Cidade de Goiás. Nesse sentido, é pertinente incluir nessa reflexão o trânsito entre o oral/escrito e a noção de apropriação.

Para começar, deve-se questionar a oposição estabelecida entre as formas orais e gestuais da cultura tradicional e a produção escrita (manuscrita ou impressa). Oposição que levou à separação da antropologia histórica – centrada nos sistemas de gestos, usos das

¹⁴² Irati, Antonio. *Autoria e cultura na pós-modernidade*. Ci. Inf. v. 27 n. 2 Brasília 1998. Disponibilizado em <http://www.scielo.br/pdf/ci/v27n2/irati.pdf> Acesso em 13 de novembro de 2006.

¹⁴³ Parejo, Ramón Pérez. *La crisis de la autoria: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimia en Internet*. *Especulo. Revista de estudios literarios* ano IX, n. 26, 2004. Disponibilizado em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.htm> Acesso em 13 de novembro de 2006.

palavras, manifestações rituais, muito embora trabalhando com textos - de uma história cultural mais clássica centrada, por sua vez, na escrita, na sua produção e circulação. No entanto, essa oposição dificulta em muito a compreensão de inúmeras manifestações culturais, onde meios de comunicação e múltiplas práticas aparecem fortemente imbricadas. Imbricações, conforme Roger Chartier, que associam a palavra à escrita, seja na situação da fala que se fixa na escrita, seja, inversamente, na circunstância de um texto que regressa à oralidade pela mediação do gesto performático. Inserem-se aqui produções cuja função é produzir comportamentos ou condutas tidos por legítimos e úteis. Nesse sentido, Chartier dá como exemplo as chamadas artes de bem morrer, os tratados de civilidade, os livros de práticas etc.¹⁴⁴

Por outro lado, a escrita encontra-se instalada no cerne dos eventos festivos - manifestações das mais centrais no âmbito da cultura tradicional. Nesse universo, a escrita se faz presente em inscrições, bandeiras, em livretos e folhetos que explicam o sentido da festa, indicam a sua programação e orientam o comportamento desejado na ocasião, eventualmente advertindo quanto aos indesejados. Está ainda presente nos rituais eclesiais que integram as festas de igreja, os quais exigem frequentemente a presença do objeto escrito, manuseado, lido, transmitido.¹⁴⁵ É o caso, entre outros, dos cerimoniais e manuais mencionados em outra parte, bem como das práticas musicais que transitam livremente de manuscritos, partituras, para a sua concretização sonora - momento em que a trama de signos se liberta do papel para se transformar em música. Prática muitas vezes aprendida “de ouvido”, mas quando não, de tanto repetida, memorizada, se afasta do texto escrito abrindo-se para transformações que o imperativo da efemeridade sonora admite e propicia.

O trânsito entre diferentes práticas culturais exige que se leve em conta essas e outras imbricações no trabalho de reconstrução de trajetórias complexas, como é o caso ora abordado. Nesse sentido, é interessante acrescentar à reflexão a noção de apropriação, tal qual defendida por Chartier, vez que inter-relaciona invenção criadora e processos de recepção. No âmbito específico da música, a noção de recepção refere-se não só ao público, comumente pensado como único destinatário da música, mas igualmente à figura do intérprete. Este envolvendo, por um lado, aqueles que diretamente conferem vida ao texto musical - o instrumentista, o regente, o cantor - e, por outro lado, se desdobrando no

¹⁴⁴ Chartier, Roger. *A História Cultural. Entre Práticas e Representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand: 1990, p. 135.

¹⁴⁵ *Ibidem*. p. 135/136.

universo plural constituído por vários outros atores: copistas, editores, produtores, arranjadores etc. Todos esses personagens se apropriam de modo diverso, e em graus diferentes, dos bens musicais que circulam em uma determinada sociedade. Por conseguinte, qualquer ato de leitura não pode ser confinado aos próprios textos. No dizer de Chartier, *as práticas que deles se apoderam são sempre criadoras de usos ou de representações que não são de forma alguma redutíveis à vontade dos produtores de discursos e de normas. Sendo assim, a aceitação das mensagens e dos modelos opera-se sempre através de ordenamentos, de desvios, de re-empregos singulares que são o objeto da história cultural.*¹⁴⁶

Mas, como tratar situações como a do *Moteto dos Passos* vilaboense, onde o processo de apropriação parece se constituir em mera reprodução, face à verificação da existência de cópias similares anteriores ou posteriores à suposta data de composição desse *Moteto*? Em primeiro lugar, ensina Gilles Deleuze, quando se fala em repetição, há que se levar em conta que a obra nunca se dá por igual no espírito de quem a contempla. Há sempre transformações. Na verdade, o paradoxo da repetição reside, justamente, no fato de que é impossível abordar a repetição a não ser pela *diferença ou mudança que ela introduz no espírito que a contempla*, fazendo com que o “mesmo” se transforme necessariamente em “outro”.¹⁴⁷ Nem mesmo o compositor, ao tocar sua própria música, o faz duas vezes da mesma maneira, uma vez que, usando as palavras de Sílvio Ferraz:

*Música é aquilo que se faz ao mesmo tempo em que se desfaz, que ganha uma realidade a cada instante, sempre lançada sobre o futuro. Quando se ouve uma música pela primeira vez, é no futuro que esta música está; ela cruza aquilo que não temos a menor idéia com um pouco daquilo que já conhecemos. Daí a música seguir a dinâmica da repetição, não da simples reiteração circunscrita a um objeto, ao fenômeno sonoro, mas de uma outra repetição, totalmente a parte, em que a música não repousa apenas no sonoro. A repetição vista como o ato de repetir sempre a condição de trazer o diferente, de permitir novas conexões.*¹⁴⁸

O próprio conceito de polifonia introduzido por Bakhtin e trabalhado por outros, também coloca pelo avesso a separação tradicionalmente feita entre diferença e repetição. O discurso polifônico refere-se ao diálogo, ao não acabamento, à realidade em formação, à inconclusibilidade do discurso. Em outras palavras, repetindo mais uma vez

¹⁴⁶ Ibidem. p. 136/137.

¹⁴⁷ Deleuze, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006, p. 110.

¹⁴⁸ Ferraz, Sílvio. *Livro das Sonoridades (notas dispersas sobre composição) – um livro de música para não músicos ou de não-música para músicos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p. 28/29.

uma citação de Eni Orlandi, o *sentido está sempre em curso*, o que determina a incompletude de qualquer texto.¹⁴⁹

Pela perspectiva apresentada, a discussão em torno da “verdadeira” autoria do *Moteto dos Passos* perde em substância. Na verdade, os vestígios apontam para a circulação de um modelo composicional compartilhado por vários sujeitos, em diferentes tempos e lugares, re-significado de acordo com as possibilidades de produção, gosto e interesses de cada comunidade. Em outras palavras: acrescenta-se ou se retira cantos, modifica-se a instrumentação, mantêm-se somente homens cantando ou se acrescenta vozes femininas, alteram-se, aqui e ali, desenhos rítmicos, melódicos, andamento, etc. Em tudo, e por tudo, verifica-se um processo de autoria compartilhada, uma cadeia de re-significações da qual Basílio Martins Serradourada foi possivelmente um dos elos da corrente. Processo que certamente não se encerrou com ele, mas que continua até os dias de hoje. No ano de 2007, por exemplo, pude observar o acréscimo de uma introdução de características mais ligada à música popular de banda. (Exemplo 11. Anexo 2. Ver também motetos que integram as paisagens sonoras apresentadas no CD que acompanha este trabalho)

A restauração empreendida por ocasião da gravação do *CD Semana Santa em Goiás* também não deixa de se constituir em contribuição para a rede de apropriações que envolve o *Moteto dos Passos*. Nesta gravação, conforme aponta Maria Augusta Calado, e por mim conferido através da percepção e análise, vários intervalos dissonantes foram ignorados pelo revisor, por considerá-los inadequados ao estilo de música litúrgica feita no Brasil no século XVIII e parte do XIX. Nesse caso, trata-se de um processo de homogeneização, que generaliza um determinado modo de fazer mais afeito ao viés erudito. Nesse sentido, não foi levado em conta o contexto da performance, as suas particularidades. Além da retirada de dissonâncias, cabe apontar que a reconstrução musicológica privilegiou, na instrumentação, as cordas no lugar dos metais, os quais, no passado, integravam o *Trio Antigo*, e, desde muito, consistem na única formação instrumental - banda de música - que sai às ruas junto com as procissões (ver motetos que integram as paisagens sonoras apresentadas no CD que acompanha este trabalho). Trata-se,

¹⁴⁹ Orlandi, Eni Puccinelli. *Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 39/40.

sem dúvida, de elitização que apaga, como bem diz Helena Brandão, *as asperezas discursivas e elimina as reentrâncias em que os significados podem se esconder*.¹⁵⁰

Considerando todas essas implicações, acaba por não ser tão relevante saber se o *Moteto dos Passos* se originou, ou não, na antiga Vila Boa. Contrariando o chamado “individualismo germânico” na sua busca pelo particular, o único, trata-se aqui de privilegiar o pertencer, a correspondência com os outros, a identificação mais do que a identidade.¹⁵¹ Em outras palavras, o *Moteto dos Passos*, independentemente de quaisquer que sejam as suas origens, pertence à velha cidade, posto que aí se estabeleceu e continua, até os dias de hoje, a ocupar suas ruas, praças e igrejas. Vive na e através da Cidade de Goiás, assim como a Cidade de Goiás, ao se identificar nele e com ele, o fez seu.

3.2.3. Uma Tendência Pré-Clássica?

No âmbito das normatizações eclesiásticas, o estilo moderno refere-se ao uso na música sacra de recursos dramáticos oriundos da estética operística, da introdução de instrumentos na música coral e do *estilo concertato*. Aspectos que já se acham presentes na música europeia desde inícios do período Barroco. No Brasil, entretanto, é difícil falar de um estilo Barroco nos moldes europeus. Na verdade, o que parece surgir, a partir da segunda metade do século XVIII, é uma forma de hibridação entre barroco e classicismo, em outras palavras, uma tendência pré-clássica – um gosto barroco-rococó, para usar designação de alguns historiadores da arte.

O Pré-Clássicismo desenvolveu-se no Brasil a partir de J. J. Emerico Lobo de Mesquita (1746? -1805), Marcos Coelho Neto (1735-1813), Inácio Parreiras Neves (1730-1793/4) etc. Embora se constituindo em música ainda austera, perfeitamente integrada à liturgia, presencia-se aqui um maior direcionamento ao espetáculo, ou seja, certa virtuosidade vocal e uma orquestração mais elaborada e brilhante. Na Cidade de Goiás, aproximam-se dessa vertente o *Moteto das Dores* e os hinos *Salvator Mundi* e *Adoramus Te, Christe*. Falta a essas obras, no entanto, o virtuosismo composicional presente na música brasileira pré-clássica de autores como os citados anteriormente. Na verdade, trata-se mais de uma vertente que aponta para o pré-classicismo, mas ainda com acentuadas características protobarrocas.

¹⁵⁰ Brandão, Helena H. Nagamine. *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991, p. 71.

¹⁵¹ Maffesoli, Michel. *No Fundo das Aparências*. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 309.

O *Moteto das Dores*, assim como o *Moteto dos Passos*, é atribuído a Basílio Martins Braga Serradourada, tendo sido igualmente copiado por Joaquim Marques em 1881 (18??-18??). Até agora não foram localizadas cópias similares espalhadas por outras regiões do país, o que talvez seja indicativo de uma origem goiana. Mas afirmar com segurança que o *Moteto das Dores* é de autoria de Basílio Serradourada é temerário, vez que ainda se depara com a inexistência de cópias autógrafas e com a ausência de dados sobre o lugar de fala de Serradourada na sociedade vilaboense e no campo musical. No entanto, aqui se tem um dado mais consistente que liga Basílio Serradourada ao *Moteto das Dores*: segundo os apontamentos de João da Costa e Oliveira (1865-1956), essa obra foi encomendada a Basílio pela Irmandade dos Pardos de Nossa Senhora das Dores em 1856, para ser cantado na *Procissão das Dores* de 1857, portanto, um ano depois que a Irmandade dos Passos introduzira o *Moteto dos Passos* no seu ciclo festivo.

Essa informação aponta, de certa forma, para a noção de representação social envolvendo a participação das irmandades nas festas: os confrontos de prestígio, a afirmação de identidades, a exaltação de valores e posições etc; elementos que se transmutavam nas procissões em aparato pomposo. Cabe aqui lembrar que, segundo o relato de Johann Emanuel Pohl, as festividades que incluíam a *Procissão dos Passos* eram exclusivas dos brancos, sendo a *Procissão das Dores* introduzida na Cidade de Goiás como manifestação própria dos pardos, os quais buscavam superar a Irmandade dos Passos em magnificência. A composição do *Moteto das Dores* parece, pois, encaixar-se nas chamadas *lutas de representação*, conforme formulação de Pierre Bourdieu e de Roger Chartier: cada irmandade buscando afirmação e ampliação de seu espaço na sociedade, através da competição envolvendo elementos de ostentação. Talvez por isso a linguagem musical do *Moteto das Dores* se mostre mais brilhante e dinâmica, na verdade, mais afeita a uma estética pré-clássica.

A inclinação ao pré-classicismo também aparece nos hinos *Salvator Mundi* (anônimo, cópia de 1851) e *Adoramus Te Christe* (anônimo e sem data). Essas obras, assim como o *Moteto das Dores* têm como princípio organizador a polifonia homofônica em diálogo com polifonia imitativa. Apresentam, no entanto, uma complexidade maior relativa à organização das partes instrumentais. Verifica-se a presença de introdução, interlúdios, coda, comentários, contracantos, configurando discretas oposições de grupos. Por vezes, a instrumentação remete a figurações em acordes quebrados e notas repetidas como de hábito no classicismo. É importante apontar que na reconstrução empreendida para o CD *Semana*

Santa em Goiás,¹⁵² a formação usada foi o quarteto vocal acompanhado por cordas e sopros, mas, conforme Sebastião Curado (regente do Coral Solo da Cidade de Goiás), a estrutura herdada dos tempos de D. Darcília Amorim, e mantida até os dias de hoje, é polifonia a três vozes femininas acompanhada por órgão.

O esquema rítmico, com figurações em colcheias, semicolcheias e colcheias pontuadas, bem como desenhos melódicos apresentando trechos em melismas, conferem mais dinamismo à obra (Exemplo 12 e 13. Anexo 2. Ver também faixas 12 e 13 do CD que acompanha este trabalho). Elementos que em conjunto aliviam a severidade do *Moteto dos Passos*, remetendo, em certa medida, ao caráter mais elegante do Pré-Clássico e, igualmente, indicando uma tendência enveredada pelo dramático - um tipo de música que, mesmo religiosa, não recusa as seduções do espetáculo.

3.2.4. A Estética Operística: teatralidade acentuada.

Pode-se dizer que no Brasil, a virada em direção à estética operística se consolidou com a vinda de Marcos Portugal para a corte de D. João VI, substituindo Padre José Maurício Nunes Garcia como “chante” da Capela Real. Marcos Portugal, compositor de óperas reconhecido, foi pródigo em conferir à música sacra características do *bel canto*, como, por exemplo, o uso de coloraturas e ornamentos na utilização prosódica do texto, a presença de recitativos acompanhados de orquestra à moda da ópera italiana do final do século XVIII.

As temporadas líricas iniciam-se no Real Teatro de São João em 1814. No entanto, cabe lembrar, representações cênico-musicais já ocorriam no Brasil durante o período colonial, principalmente como parte integrante de toda sorte de festividade, mas, no século XIX, transforma-se em “mania” que se espalha pelo território nacional, tanto no que se refere à realização de espetáculos operísticos, quanto através da presença de “árias”, “duos” e “aberturas” em recitais. Na Cidade de Goiás, o gosto pela ópera aparece em inúmeros artigos de jornais que relatam concertos e saraus ocorridos na segunda metade dos oitocentos. Dentre esses, destaco um trecho do periódico *A Tribuna Livre*, de 23 de outubro de 1880, onde todo o programa de concerto a ser realizado no Palácio Conde dos Arcos, é composto por partes instrumentais ou vocais pertencentes ao repertório lírico:

¹⁵² Essa reconstrução esteve a cargo de Ernani Aguiar (regente) e Carlos Eduardo Fecher (revisor e assistente de regência).

Concerto – Prepara-se um segundo sarau musical, que pretende-se tenha lugar de 1º a 6 do mez seguinte (ainda não está fixado o dia), no salão do palácio da presidência.

O programma, que foi-nos obsequiosamente communicado, mostra o progresso que temos feito em música n'estes últimos annos, e prenuncia um serão agradabilissimo.

Eis o programma, sobre cujo mérito nos enunciaremos depois da execução.

PROGRAMMA

Primeira parte.

1ª – Abertura – Potpourri do 'Freischutz' de Weber, arranjado por Kuffner, pelas bandas da Phil'harmonica e do Batalhão 20 reunidas.

2ª – Ballata – 'C'era uma volta um principe', do 'Guarany' de Carlos Gomes; executada ao piano pela Sra. D. Josefina de Bulhões.

*3ª – Grande Duo final – 'Oh! Terra addio', da 'Ayda' de Verdi, cantado pelas Exmas. Sras. D. Anna e D. Leonor Xavier de Barros.
(...)¹⁵³*

O redator dá a entender que a performance de trechos de óperas, pelo menos no seu entendimento, era considerada sinônimo de desenvolvimento musical. Outra edição do mesmo jornal (1880) relata que F. Faria Albernaz Filho, trouxe do Rio de Janeiro para a antiga Vila Boa, vários trechos das óperas *Maria Tudor* de Carlos Gomes e a íntegra de *Il Re Lahore* de Massenet. Por outro lado, muitos moços goianos que estudavam na Corte, participavam dos ardorosos “fãs clubes” dedicados às divas da ópera carioca, como Maria Durante, Volpini, Mariana Masi. Com as cartas para os familiares, esses rapazes enviavam também partituras e fotos autografadas pelas primas-donas.¹⁵⁴

Todo esse entusiasmo pela estética operística penetraria o passionário vilaboense. Aos nossos dias chegaram duas músicas que podem aí se encaixar, a saber, o **Canto da Verônica** - *Ó Vos Omnes* (anônimo, sem data) - e o **Solo das Dores** (José Iria Xavier Serradourada, 1863).

O *Canto da Verônica*, parte integrante da *Procissão do Enterro*, é cantado por uma única pessoa, sem acompanhamento instrumental. O texto em latim fala da dor experimentada frente ao martírio de Jesus Cristo. Conforme Paulo Castagna, em virtude das

¹⁵³ *A Tribuna Livre*. Goyaz. 23 de outubro de 1880.

¹⁵⁴ Rodrigues, Maria Augusta Calado de S. *A Modinha em Vila Boa de Goiás*. Op. Cit., p. 67.

restrições quanto à participação de mulheres no culto, o *Canto da Verônica*, até o século XVIII, costumava ser cantado por um homem. No entanto, na Cidade de Goiás, parece que o *Canto da Verônica* era também realizado por uma menina. Pelo menos, é o que diz o viajante austríaco Johann Emanuel Pohl, que esteve na antiga Vila Boa em 1819. Nas suas palavras: *Diante do esquife ia uma **menina** (grifo meu) representando a Santa Verônica, a qual, de tempos em tempos, subia a uma cadeira e, entre cantos tristes, desfraldava um sudário, exibindo-o ao povo (...).*¹⁵⁵

A prática de encarregar meninas para cantar solos em cerimônias religiosas pode ter adentrado ao século XIX. Nesse sentido, segundo relato de Oscar Leal - o último viajante a estar em Goiás nos oitocentos (1882/1889) - o *Solo das Dores* foi cantado, pela primeira vez, em 8 de abril de 1863, por Henriqueta dos Santos Azevedo, então, com 7 anos de idade.¹⁵⁶ Segundo notícias veiculadas por diferentes jornais locais, parece que moças passam a ocupar o lugar de crianças a partir da década de 1870. O *Correio Oficial*, por ocasião do natalício do Imperador, em 1872, traz a seguinte nota:

*Houve Te Deum solene com grande concorrência e onde se distinguiu a música de coro – pelo fato de diversas jovens se prestarem a cantar solos, dando-lhes ótima execução, principalmente a Exma. Sra. D. Anna Francisca Xavier de Barros.*¹⁵⁷

Em 1880, a *Tribuna Livre* elogia a participação de várias cantoras nas festividades da Semana Santa e, em 1882, destaca a performance e a beleza da voz de Leonor X. de Barros - contralto que, segundo palavras do jornal, faria inveja às profissionais da Corte -, tão bem quanto a voz de Anna Xavier, irmã de Leonor e futura esposa de José do Patrocínio Márquez Tocantins, considerada excelente soprano.¹⁵⁸ Especificamente com relação ao *Canto da Verônica*, Ofélia Sócrates em suas reminiscências datadas da primeira década do século XX, anota que *para Verônica era escolhida uma jovem de bela e possante voz.*¹⁵⁹

Segundo Paulo Castagna, as melodias até hoje conhecidas do *Canto da Verônica* derivam, sobretudo, da estética operística italiana dos séculos XVIII e XIX. Não obstante,

¹⁵⁵ Pohl, Johann Emanuel. Op. Cit., p. 143.

¹⁵⁶ Leal, Oscar. *Viajem às Terras Goyanas (Brazil Central)*. Vol. II. Lisboa: Typographia Mineira Central, 1892. Apud Rodrigues, Maria Augusta Calado de S. Op. Cit. p. 48.

¹⁵⁷ *Correio Oficial de Goyaz*. 4 de dezembro de 1872.

¹⁵⁸ Rodrigues, Maria Augusta Calado de S. Op. Cit., p. 49.

¹⁵⁹ Rodrigues, Ofélia Sócrates do Nascimento. *Reminiscências. (Goiás de Antanho)*. 1907-1911. Goiânia: Editora Oriente, 1974 p. 41.

esta constatação não se encaixa plenamente no *Canto da Verônica* da Cidade de Goiás. Na verdade, a análise da estrutura lingüística do referido cântico revelou uma estética que hibrida características do estilo Romano Contra-Reformista e do Protobarroco. Há uma oscilação entre Sol M e Sol m na primeira parte da composição, e, face a um âmbito melódico que não inclui a sensível,¹⁶⁰ abre-se a possibilidade para uma interpretação no sentido de uma estrutura modal. A escrita é basicamente por graus conjuntos, não ultrapassando a âmbito do intervalo de 6^a, ou seja, Sol3 a Mi4 (Exemplo 14. Anexo 2). Tais elementos, além de não corresponder à estrutura melódica do canto operístico, sugerem uma tessitura, ou para voz masculina (em falsete), ou para a voz infantil, esse último caso vindo a corroborar o relato de Pohl. Com base nessa análise e levando-se em conta a abertura à participação de mulheres na música sacra, bem como o modismo operístico reinante na Cidade de Goiás, não é demais supor que o *Canto da Verônica*, a despeito da sua estruturação melódica, assumiu uma impoção lírica, prática mantida até os dias de hoje.

Já no *Solo das Dores* - composto por José Iria Serradourada (1831-1898)¹⁶¹ - o virtuosismo vocal da ária de ópera aparece com mais vigor: do melodrama italiano traz o uso intensivo de melismas - elemento que desestabilizam a métrica -, um maior âmbito melódico e uma estrutura melódica permeada por saltos intervalares grandes (5^a, 6^a, 7^a). Apresenta harmonização baseada em notas do acorde, realizada por instrumento de teclado ou cordas, funcionando como acompanhamento discreto para o canto. (Exemplo 15 e 16. Anexo 2. Ver também faixa 14 do CD que acompanha este trabalho).

Embora não se possa dizer que o virtuosismo lírico tenha “pervertido” o espírito religioso do *Solo das Dores*, se reconhece que os arabescos que enfeitam a sua linha melódica prejudicam o entendimento do texto, ainda que o mesmo se apresente em vernáculo (exceção para época). Considerando que esta música foi primeiramente levada a público por uma criança de 7 anos - cujas possibilidades vocais não estão em conformidade com uma performance de caráter lírico - é possível que, originalmente, os referidos

¹⁶⁰ Central para o sistema tonal são as tensões e suas respectivas resoluções. O I grau de uma escala (a tônica) é o ponto de repouso primordial: o discurso parte dela e reflui para ela. Os outros graus da escala representam focos de tensão, alguns com menos, outros com mais tensão. Dentre os últimos encontra-se o VII grau (a sensível), o qual precede a tônica em um semitom e pede complemento da mesma. Essa relação de um semitom entre o VII grau da escala e o I grau da escala se constitui em um dos elementos que diferencia escalas tonais de escalas modais (com exceção do modo lídio).

¹⁶¹ José Iria Serradourada, como já mencionado anteriormente, era filho de Basílio Martins Braga Serradourada. Em 1886 assumiu o cargo de Vigário Geral em substituição ao Monsenhor Azevedo. Faleceu a 4 de setembro de 1898. De José Irias, diz o Cônego Trindade era: *goiano de raro talento, grande músico e de exemplar piedade*. Cf. SILVA. J. Trindade da Fonseca. *Lugares e Pessoas: subsídios eclesiásticos para a história de Goiás*. São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, 1948. p. 411.

artifícios ornamentais estivessem ausentes do *Solo das Dores*. Nesse caso, as coloraturas e arabescos podem bem ter sido acrescentados posteriormente, para atender à voga operística. Trata-se de teatralidade que, além de se manifestar na própria música, emerge das performances relatadas por jornais da época, cujo tom efusivo deixa entrever que as apresentações na igreja eram tratadas semelhantemente ao espírito de concerto levado em outros palcos.

Aspecto igualmente indicativo da vertente teatral, no que se refere ao *Solo das Dores*, é a relação letra e música. O texto desta jaculatória é denso, carregado de elementos que expressam a pedagogia da culpa:

*Salve Virgem dolorosa.
Amparo dos desgraçados
Dai-nos pelas vossas dores
as dores de nossos pecados,
a dor de nossos pecados,
de nossos pecados,
de nossos pecados.*

Interessante notar que nos versos que enfatizam os termos “pecados” e “dor/dores”, o canto é basicamente silábico, o que pressupõe a intenção de que a mensagem fosse comunicada com clareza. Não obstante, no todo, a música apresenta um brilho e leveza que contradiz a densidade do texto. Aspecto que reforça a idéia de uma construção estética onde espetacularização e religiosidade não são dimensões que se contrapõem. É a retórica da sedução que se associa à retórica da culpa, fazendo entrecruzar, mais uma vez, a face teatral de Dionísio com face ordenadora de Apolo.

3.2.5. Música Pastoral-Litúrgica: dilemas entre o altar e o coro.

Em finais do século XIX verifica-se a emergência de um tipo de canto onde predomina uma orientação evangelizadora baseada no hinário europeu trazido para o Brasil por missionários estrangeiros. Trata-se de produção musical influenciada pela ideologia da Igreja romanizada, cujo objetivo era “purificar” a música sacra da “contaminação” da ópera, buscando-lhe conferir maior singeleza. Objetivava, sobretudo, facilitar a participação da assembléia no culto, o que, paradoxalmente, vai promover, no futuro, a abertura à música popular antes tão combatida pela Igreja.

Na Cidade de Goiás, o dominicano Frei Germano Llech demonstra explicitamente a sua preferência por esse novo tipo de música sacra, como bem indica o seguinte trecho extraído de sua história da Ordem Dominicana em Goiás:

*Não é fácil, devemos confessá-lo, descrever a beleza de nossas cerimônias, nossos cantos, nessa época (1887). Aliás, cantavam-se habitualmente peças que todos sabiam, escolhidas pela cantora no livro do Coro, de modo que os cânticos estivessem ao alcance de todos.*¹⁶²

Lamenta, igualmente, que a participação da assembléia na liturgia tenha se encerrado com a criação do Coro do Rosário: um coral de moças dirigido por Dona Lili Marques.

*O novo coro se esforçou por cantar belos cânticos e missas eruditas. Houve sem dúvida uma certa rivalidade com o coro da Boa Morte, de sorte que o que este executava, fazia-o também o outro. Disso resultou o silêncio completo dos fieis, que não mais tinham condições de acompanhar os cantos corais.*¹⁶³

Nas palavras de Llech percebe-se uma censura velada ao repertório sacro, escolhido e realizado em conformidade com critérios estéticos da chamada música erudita, assumindo, por conseguinte, feições de concerto. Na verdade, a tensão entre liturgia e arte é questão debatida quase que desde os primórdios do Cristianismo, se constituindo em elemento de controvérsia. *Onde quer que se conceda à arte uma determinada tarefa, precisamente delineada, surge a tensão, de um lado, entre a tarefa e, de outro, o modo de interpretá-la.*¹⁶⁴ Tensão presente nos muitos documentos emanados da Igreja, e, sem dúvida, acirrada pela penetração da estética operística na música sacra. Dilema entre o “altar” e o “coro”, conforme designa Gerard Kock, não se resolvendo nem com a *Encíclica* de Bento XIV, nem com o *Motu Próprio* de Pio X ou mesmo com *Concílio Vaticano II*. Em outras palavras, o problema centra-se em encontrar pontos de equilíbrio entre as exigências da liturgia - o “altar” - e, de outro lado, as ambições cultistas simbolizada pela palavra “coro”.¹⁶⁵

Por volta das duas últimas décadas do século XIX, aparecem na Cidade de Goiás, quatro obras que representam essa nova tendência evangelizadora, todas elas compostas ou adaptadas por dominicanos: a *Via Sacra* de Monsenhor Pedro Ribeiro da

¹⁶² Llech, Germano (Frei). Op. Cit., p. 216.

¹⁶³ Ibidem. p. 217.

¹⁶⁴ Fellerer, K. J. *Geschichte der katholische Kirrchenmusik*. In Kock, Gerard. *Entre o Altar e o Coro. Música Sacra: liturgia ou arte?* In *Música e Experiência de Deus*. Concilium/222 -1989/2. Liturgia. p. 16.

¹⁶⁵ Ibidem. p. 14.

Silva, um *Pange Lingua* atribuído a esse mesmo compositor, as *Sete Palavras* adaptadas à música da *Via Sacra* e o *Canto do Perdão*, este musicado pelo dominicano Frei Ângelo Dargainatz, sobre letra retirada da *Coleção Preciosa de Poesias Sacras* - Edição de 1872 - do Colégio Episcopal São Pedro de Alcântara no Rio de Janeiro. Dessas peças, escolho a *Via Sacra* como foco para análise, na verdade, a mais complexa das quatro obras citadas, uma vez que condensa características das demais, além de se constituir em suporte musical para as *Sete Palavras*.

A Via Sacra

Música composta provavelmente nas últimas décadas do século XIX por monsenhor Pedro Ribeiro da Silva (Exemplo 1. Anexo 2. Ver também faixa 15 do CD que acompanha este trabalho) . A respeito desta *Via Sacra*, Frei Pedro Sinzig assim se refere na *Revista Sacra* em agosto de 1942: (...) *Seja cantada na igreja, seja mesmo em concerto sacro, esta Via Sacra de monsenhor Pedro Ribeiro da Silva é uma das mais preciosas heranças que deixou e que lhe perpetuará o nome.*¹⁶⁶ Pedro Ribeiro concebeu a *Via Sacra* para ser cantada em 14 estações, com texto poético estruturado sempre em três versos, seguindo a métrica regular:

- 1^a. *A morrer crucificado/ teu Jesus é condenado/ por teus crimes, pecador!*
- 2^a. *Com a cruz é carregado/ e do peso acabrunhado,/ vai morrer por teu amor.*
- 3^a. *Sob o madeiro oprimido/ cai Jesus desfalecido/ pela tua salvação.*
- 4^a. *De sua mãe dolorosa/ no encontro lastimosa/ vê a dura compaixão.*
- 5^a. *Em extremo desmaiado/ por Simão é ajudado/ a levar a sua cruz.*
- 6^a. *O seu rosto ensangüentado/ por Verônica enxugado/ contemplamos com amor.*
- 7^a. *Outra vez desfalecido, pelo madeiro abatido,/ cai por terra o Salvador.*
- 8^a. *Das matronas piedosas,/ de Sião filhas chorosas,/ é Jesus consolador.*
- 9^a. *Cai terceira vez, prostrado,/ tanto peso o tem esmagado,/ dos pecados e da cruz.*
- 10^a. *Vossas vestes arrancadas,/ vossas chagas renovadas,/ contemplamos, bom Jesus.*
- 11^a. *Sois por mim na cruz pregado,/ insultado, blasfemado/ com cegueira e com furor.*
- 12^a. *Meu Jesus, por mim morrestes,/ por meus crimes padeceste,/ Oh! Que grande a
minha dor!*
- 13^a. *Morto sois da cruz descido/ e nos braços recebido de Maria,/ Vossa Mãe.*
- 14^a. *No sepulcro Vos fecharam,/ Vossa Mãe assim deixaram/ em amarga solidão.*

¹⁶⁶ In *Revista Sacra*, agosto de 1942. Apud Rodrigues, Maria Augusta Calado de S. CD *Semana Santa em Goiás*. Op. Cit. Frei Pedro Sinzig - compositor, instrumentista, musicólogo, educador, editor - foi, talvez, o principal agente que trabalhou em prol da música sacra no Brasil, tornando-se uma espécie de conselheiro com relação às questões musicais e litúrgicas - orientador sob o ponto de vista estético, musical e religioso das obras destinadas à Igreja.

Belkiss C. de Mendonça apresenta em seu livro *Música em Goiás*, um artigo do *Correio da Manhã* (periódico carioca), assinado por J.I.C. - provavelmente as iniciais de João Itiberê da Cunha - o qual vale a pena reproduzir pela análise breve, mas densa, da linguagem musical da *Via Sacra* e por expressar a mudança estética no âmbito da música sacra católica.

*A 'Via Sacra' de
Monsenhor Pedro Ribeiro da Silva.*

Na Igreja do Convento de Santo Antônio, ontem, às 8 horas da manhã, Frei Pedro Sinzig, sempre zeloso em matéria de música religiosa, executou ao órgão, com canto, as 14 Estações da 'Via Sacra', do Mons. Pedro Ribeiro da Silva.

*Raramente quadrinhos religiosos, mesmo da **Via Crucis** (grifo do autor), despertaram maior atenção pela piedade, pela emoção e compunção do que estas 'Estações' de Monsenhor Pedro Ribeiro.*

*O autor ateu-se à maior simplicidade de expressão, guardando em todo percurso da **Via Sacra** (grifo do autor) a mesma unidade de ação, até na tonalidade dominante - dó menor - que caracteriza, de certo, o sofrimento de Jesus diante do grande sacrifício. Não lhe escaparam nem sequer os momentos dramáticos da paixão. **Mesmo assim, Monsenhor Ribeiro sabe atenuar a feição dolorosa do drama divino na estilização musical, adotando, por exemplo, o tempo 6/8 na 6ª Estação.** (grifo meu) Cada quadro nos daria motivo a comentários. Mas, infelizmente, não podemos acompanhá-los. **Citemos ainda o da '14ª Estação', pela maneira vitoriosa, apesar de amargurada, com que termina, passando no final da tonalidade menor, para o tom triunfante de dó maior, como a apregoar a máxima conquista divina, mal grado o doloroso martírio do coração materno de Maria** (grifo meu).*

(...) ¹⁶⁷

A esta análise acrescentemos a extrema brevidade das peças, bem como o andamento lento, aspectos que tornam o discurso aparentemente fragmentado. De fato, é o que sugere a gravação em CD, ou seja, uma situação de produção musical que não é a do contexto de sua performance. Como parte de um conjunto ritualístico que se iniciava às três horas da tarde da Sexta-feira Santa, a *Via Sacra* constituía-se na primeira parte da cerimônia, sendo seguida pelo *Sermão das Sete Palavras* e pelo *Canto do Perdão*. ¹⁶⁸ No caso da *Via Sacra*, este canto integrava uma procissão realizada no interior das igrejas,

¹⁶⁷ Mendonça, Belkiss S. Carneiro de. Op. Cit., p. 24/25. Conforme relata Mendonça, este trecho do *Correio da Manhã* foi a ela cedido por Dona Darcília do Amorim. No entanto, não foi possível determinar a data do artigo. Quanto à autoria do artigo, há grande possibilidade de as iniciais J. I. C. indicarem tratar-se de João Itiberê da Cunha, um dos fundadores do referido jornal e seu crítico musical a partir de 1925. Antes dessa data, segundo Mendonça, Itiberê utilizava o pseudônimo de Iwan d'Hunac.

¹⁶⁸ Albernaz, Ondina de Bastos. *Reminiscências*. Goiânia: KEPS, 1992, p. 38.

encabeçada pelo padre carregando uma cruz. Depois das rezas proferidas no decurso da procissão, o cortejo parava frente a cada quadro evocativo do martírio de Cristo, e, de joelhos, as pessoas cantavam a quadra referente à estação em foco. A alusão aos passos da Paixão justifica o andamento sempre lento. Já a união de reza e música, do caminhar e do ajoelhar, do movimento e suspensão do movimento, justifica a brevidade das peças, demonstrando o senso de equilíbrio e funcionalidade da composição dentro do enredo proposto para aquela situação para-litúrgica.

Por fim, é importante notar que o canto da *Via Sacra* dialoga com diferentes gêneros e estilos. Do canto lírico vai trazer algo da extensão melódica, atingindo um âmbito que não é comum aos cantos mais populares (Dó3 a Fá4); do estilo Romano Contra-reformista vai apresentar uma configuração que privilegia os graus conjuntos e o estilo silábico; do hinário católico surgido em finais do século XIX traz a brevidade e simplicidade de estrutura. Nesse sentido, a *Via Sacra*, como produto híbrido de uma diversidade cultural, aponta para uma construção musical que se abre para o século XX, embora sobre as fundações da tradição. Na verdade, o que o discurso revela é uma forma de negociação entre presente e o passado; negociação que continua nos dias de hoje. Nas celebrações mais recentes da Semana Santa, a obra em discussão é apresentada gravada, como trilha sonora para a cerimônia do *Descendimento da Cruz*, ao lado de música retirada de épicos bíblicos *hollywoodianos*. Paradoxalmente, a *Via Sacra*, bem como demais músicas introduzidas em função da nova proposta evangelizadora, mesmo estruturalmente simplificada, longe de diminuir o *pathos* da Semana Santa vilaboense - já que inseridas em um conjunto ritual voltado à teatralidade - contribuíram, em muito, para o aumento da sua carga dramática e para o caráter espetacular define a Semana Santa vilaboense como festa barroca.

CODA: transitando entre a casa e a rua

No Ocidente, o campo musical erudito tem validado como arte superior a música associada a padrões puramente estéticos, ao mesmo tempo em que coloca sob suspeição crítica formas de produção musical, as quais, de alguma maneira, se ligam a propósitos políticos, econômicos, religiosos etc. No caso da música sacra, dependendo da posição ocupada pelo compositor na hierarquia do referido campo, esta censura é posta entre parênteses, desde que a mensagem religiosa seja desfocada. Trata-se da valorização

da chamada “música pura” - música supostamente desvinculada de qualquer propósito prático; uma abstração, em outros termos, centrada essencialmente no prazer do ouvido.¹⁶⁹

Conforme Murray Schafer, manter essa “pureza” exigiu separar a música dos sons do mundo, processo que de fato se efetivou com a construção das salas de concerto - espaços especialmente arranjados para que o foco de atenção se mantivesse exclusivamente no acontecimento musical: poltronas viradas para o palco, a música se projetando dali para a platéia, a sala acusticamente preparada para este fim. Visando minimizar interferências sonoras, o público deve chegar antes do evento e permanecer até o seu final; é também necessário conter os movimentos do corpo, usando apenas as mãos e, eventualmente a voz, para expressar apreciação, ou não, ao final da música. O compositor, por sua vez, se aproveitaria dessa paisagem ideal, da concentração estimulada por um ambiente sonoramente controlado, para ordenar seu material em vasta arquitetura, permitindo-se o uso de extensa gama de possibilidades de expansão do discurso musical: temas principais e secundários, transições, centros harmônicos, modulações, diálogos instrumentais, nuances de dinâmica etc. Aspectos que no seu conjunto fez da música uma atividade especial, abstraída do cotidiano das pessoas: uma atividade que requer ‘*containers*’ de silêncio e que exhibe sinais de culto: aqueles que não são iniciados em seus rituais parecem estranhos e deslocados.¹⁷⁰

Pensando na relação música e espaço fechado e música e espaço aberto, Schafer defende que as grandes revoluções na história da música têm resultado, entre outros fatores, de mudanças de cenário. Por esta perspectiva, a primeira transformação ocorreu quando a música entra na catedral; a segunda se deu com o aparecimento das salas de concerto e casas de ópera e as mais recentes derivam dos novos meios de difusão e dos estúdios de gravação. Cada um desses cenários, na sua visão, produziu um conjunto de gêneros e estilos, todos tendo por base as regras do ‘*container*’ na qual eles foram gerados.¹⁷¹

Nas grandes catedrais góticas a música flui por todo o seu espaço ressoante, *restringindo a mobilidade harmônica e melódica para produzir uma nuvem de sons permeada pelo misticismo de um Deus invisível*. Um Deus que vaga por toda parte, *cujo centro está em qualquer lugar e circunda tudo*, tal qual definem os Doutores da Igreja. Uma definição, segundo Schafer, eminentemente acústica, e, igualmente, em conformidade

¹⁶⁹ Schafer, Murray. *Voices of Tyranny: Temples of Silence*. Ontário, Canadá: Arcana, 1993, p. 115.

¹⁷⁰ *Ibidem*. p. 116/117.

¹⁷¹ *Ibidem*.

com os hábitos de escuta condicionados pelo cantochão, *onde as vozes dos cantores espalhavam-se pela catedral, preenchendo-o como incenso*, imergindo todos em som, independentemente da localização da pessoa no interior da igreja.¹⁷²

Já a música produzida para as salas de concerto e casas de ópera é, simultaneamente, para ser vista e ouvida. É espetáculo na acepção restrita do termo. Favorece, por conseguinte, o surgimento dos solistas e virtuosos e induz a *escuta focada* - um tipo de hierarquização do som semelhante aos procedimentos utilizados pela pintura em perspectiva, a qual hierarquiza os objetos, reduzindo o tamanho das coisas menos importantes para a representação pictórica, e, igualmente, situando-os em planos mais afastados do ponto de vista do observador. Dialética entre “*foreground*”, “*middleground*” e “*background*”, que os compositores do século XIX foram especialistas em explorar através de um sofisticado jogo entre diferentes intensidades de som colocadas em planos superpostos.¹⁷³

Não obstante a supervalorização, por parte do campo erudito, da música realizada em espaços idealizados, esta é apenas uma possibilidade de prática musical, importante e fecunda com certeza, mas não a única. Outro grande contexto a ser observado e explorado é o espaço aberto: universo das bandas, dos cantos de trabalho, dos cantos processionais, dos músicos de esquina, das rodas de capoeira, dos “rappers” etc. Uma prática que tem o mérito de ser *inclusiva, mais do que exclusiva*, pois, *tende a ser livre*, não exigindo público apropriado ou pagamento. Além do mais, forma uma grande polifonia com todos os sons do ambiente, posto que dispensa paredes de proteção. Contrasta, portanto, com a *escuta focada* das salas de concerto e casas de ópera. Trata-se de uma *escuta periférica*, como diz Schafer, pela qual *o ouvido permanece aberto aos sons vindos de qualquer direção ou distância, explorando o ambiente em busca de informação de qualquer lugar*. Os sons *vêm e vão (...), como eventos que passam por nós ou nós passamos por eles*, de tal maneira que se pode dizer: *as músicas das ruas não têm nem começo ou fim, é sempre meio. Alguma coisa que está em progresso antes nossa chegada e sucede à nossa partida.*¹⁷⁴

É mais ou menos o que acontece com a música nas manifestações festivas. Neste caso, no entanto, há que se ultrapassar a oposição música em espaço fechado e música em espaço aberto, ou, em outras palavras, relativizar a separação música na “casa”

¹⁷² Ibidem. p. 117/118.

¹⁷³ Ibidem. p. 119.

¹⁷⁴ Ibidem. p. 118/119.

e música na rua. Conforme Carlos Brandão, em muitas circunstâncias, os dois espaços se completam, existindo entre eles uma clara intenção de começar num e acabar noutro - uma oscilação entre os dois domínios. Em seus termos:

Alguns rituais do catolicismo popular fazem isso de uma maneira muito evidente e pode-se dizer que eles não são outra coisa senão uma viagem entre casas por ruas e estradas. (...) De um certo modo, tudo o que acontece nos dias de festa é uma seqüência de cerimônias regidas pela idéia de vagar pelas ruas e do entra-e-sai de igrejas e casas, unificando com o rito justamente as polaridades que existem não apenas entre a casa e a rua mas entre também tudo aquilo de que elas são símbolos: o sagrado e o profano, o feminino e o masculino, a devoção e a diversão, a restrição e a permissividade.¹⁷⁵

Se Deus é e está, o Filho, ao contrário, veio do Pai e a Ele voltou, o que, por princípio, sugere a idéia de deslocamento. Por outro lado, a trajetória de Jesus Cristo é marcada por vivências nômades, desde a situação de seu nascimento, passando por muitos momentos significativos de sua vida terrena - os quais foram vividos fora das cidades – culminando na *Via Crucis* e sua ritualização nas procissões.

Se a situação ritual é vivida como viagem, é natural que a experiência sonora nessas circunstâncias também o seja. Em outras palavras, o domínio oscilando entre a casa e a rua se traduzirá igualmente em oscilação entre *escuta focada* e *escuta periférica*. Nesse sentido, o término da *Procissão de Ramos* é exemplar, conforme descrição apresentada em outra parte deste trabalho. Depois de percorrer as ruas, ao retornar às portas da catedral, a situação de escuta é abertamente ambígua: um coro situado dentro da igreja fechada canta o hino *Glória laus* dialogando com o coro processional situado fora do templo. Onde fica o foco de atenção? Não há como precisar: tudo vai depender da localização, do tipo de participação da pessoa durante o evento e do momento ritual.

É também o que revela, de maneira especial, a *Procissão dos Passos* (ou do *Encontro*): na parada frente aos “passos”, pelo breve momento da execução de um dos motetos, o foco de atenção estará nos cantores e instrumentistas, mas nunca da maneira plena como ocorre nas salas de concerto. Onde existe movimentação de pessoas sempre há ruídos interferentes, os quais se juntam à própria vida das ruas cujos sons nunca se calam. Além do mais, essa escuta mais focada só ocorre na parte da procissão onde se encontra o andor e os músicos, ou seja, ao final do préstito no caso da Cidade de Goiás. Mas, se a

¹⁷⁵ Brandão, Carlos Rodrigues. *A Cultura na Rua*. Campinas: Papirus, 1989, p. 18.

pessoa segue a procissão posicionando-se no seu meio ou início, o foco pode se concentrar em uma reza, em outro canto, ou mesmo, no silêncio prenhe de sons sutis, como o das velas, do Rio Vermelho, da prece em voz baixa, de cochichos, conversas etc. E o moteto? Este virá de longe como linha de fumaça trazida pelo vento. Por outro lado, assistindo-se ao mesmo evento de uma janela, os sons que viajam com a procissão passam pela pessoa, ao mesmo tempo em que se misturam aos sons vindos da casa. Aqui também poderão ocorrer momentos de *escuta focada*, mas sempre obedecendo ao jogo de simultaneidades e sucessividades, que configuram as relações polifônicas onde os sons insistem em resistir ao unívoco e linear.

Por fim, não se pode esquecer: a Semana Santa da Cidade de Goiás era (e ainda é) espetáculo em muitos sentidos. Analisando pelo viés da acepção ordinária do termo, o desdobrar dos rituais revela sofisticação artística, além do que diferentes linguagens expressivas - música, gesto e artes visuais - imbricam-se, produzindo uma polissemia que seduz a distintos grupos e camadas sociais. É o espetáculo do sacrifício, morte e ressurreição com toda a gama sonora que define as paisagens de rua. E quanto às celebrações resguardadas nos interiores das igrejas? Também essas não se furtam ao espetáculo: o espetáculo do rito tridentino com toda a sua maquinaria cênica, especialmente consubstanciado na palavra - falada e cantada - através da qual seduzia e doutrinava. Mesmo com todo o zelo da Igreja em manter o decoro de suas cerimônias, o teatral sempre se imiscuiu nas suas práticas, culminando na segunda metade do século XIX, vale repetir, com a invasão da estética operística na música sacra enquanto estilo de performance. Uma performance, no entanto, realizada para uma assistência, que, longe de passiva, expressava de muitas maneiras, o *pathos* da Semana Santa, configurando, sempre, uma paisagem sonora heterogênea, onde, necessariamente, interagem *escuta focada* e *escuta periférica*, ou, simbolicamente, os domínios sonoros da casa e da rua.

EPÍLOGO

E quando se fecham as cortinas...

Um dia de aula, lá pelos idos de 2002, tendo como foco a história da música na Cidade de Goiás no século XIX. Para começar, um livro, um CD e uma Semana Santa.¹ Pouco, em princípio. Mas era tudo que se podia ter. E por entre motetos, cânticos e hinos, a missão do ensino expôs, como sempre, e sempre mais, a necessidade da aprendizagem, aqui se impondo como trabalho de pesquisa. Processo que propus desenvolver no curso de Doutorado, e que, já de início fez de mim o *caminhante*, que, num misto de fascínio e assombro, reconhece que não faz o caminho por onde caminha, *mas o caminho me faz o seu caminho*.²

Assim, de uma perspectiva musicológica mais abstrata (motivação primeira da investigação) as vias principiaram a se diversificar e entrelaçar frente à efervescência e à polifonia de vozes que emerge do *Fogaréu*, dos *Passos*, das *Dores*, de *Verônicas e Heús*... Na verdade, quando de fato “se abriam as cortinas”, em cena o *multiverso* chamado festa, onde tudo se liga a tudo, seja em concórdia, seja em discórdia, constituindo-se em um daqueles fenômenos complexos que Marcel Mauss chamou de *fatós sociais totais*. Fenômenos que hibridam liberdade e obrigação; sagrado e profano, luxo e economia, utilidade e pouca valia etc.³ Uma trama complexa que junto a perguntas referentes à dinâmica das festas - contraponto entre permanências e transformações - me levou a assumir a Semana Santa vilaboense como prática discursiva articuladora de diferentes campos de produção, caracterizada por uma retórica teatral e dionisíaca que remete à configuração barroca das festas-espetáculo, consubstanciando-se, por conseguinte, em representação de projetos políticos, religiosos e sociais.

Central a essa proposição coloca-se um modelo de celebração introduzido na Cidade de Goiás no século XVIII, o qual passando por processos de acomodação e mudança, estabelece, nos oitocentos, um formato que se desprende do Barroco histórico,

¹ Mendonça, Belkiss S. Carneiro de. *Música em Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, 1981. Cf. *SD Semana Santa em Goiás*. EM/UFG, 1998.

² Paráfrase de versos de Carlos Rodrigues Brandão utilizados como epígrafe para esta tese. In *Orar com o Corpo: preceitos e preces para os gestos das horas do dia*. Goiânia: Editora da UFG, 2004, p. 82.

³ Mauss, Marcel. *Ensaio sobre a Dádiva*. Lisboa: Edições 70, s/d, p. 51; 184.

para se configurar como expressão barroquista, ou seja, um modo de ser e fazer que vive do diálogo entre unidade e diversidade, da convivência de extremos, do jogo polifônico entre semelhanças e diferenças, estabelecendo movimentos éticos e estéticos que fazem Dionísio e Apolo coexistirem no equilíbrio flutuante de tensões que consubstancia a vida e tudo que dela refluí. Assim, mais do que unidades estilísticas, a Semana Santa vilaboense oitocentista guarda do Barroco, especialmente, a naturalização tecida pela heterogeneidade e hibridação de linguagens, gêneros e estilos, o culto ao maravilhoso e o sentido da teatralidade que extravasa para ruas, praças e igrejas. Manifesta-se como expressão de fé, mas, igualmente encena paixões várias que se entrelaçam nos caminhos tortuosos que unem religiosidade, festa e relações sociais: teatro das instâncias de poder, das vaidades, utopias, misérias, revestido de brilho e pompa, imagens, personas, sons, músicas, luz e sombras, incorporando em si a dor, o riso, o belo, o grotesco, num misto de pulsões que justifica a metáfora da ópera e a qualificação do trágico na sua acepção mais ampla.

Na “pátria formosa do índio Goyá”, dentre tantas outras festas que ali se fizeram, a Semana Santa firmou-se nos oitocentos como evento mais prestigiado. Por quê? Espaço para extravasamento do lúdico? Sem dúvida, posto que, a despeito da circunspeção do tema, trata-se de um evento festivo. Mas, mesmo interpretando o fenômeno festa unicamente pelo viés do conagraçamento inocente, do compartilhamento de valores e anseios tidos como comuns a todo um grupo (proposta um tanto desgastada quando abordada isoladamente e de maneira descontextualizada), em um lugar e um tempo onde se festava muito e por quase tudo, certamente outras festas cumpririam melhor esse propósito. Por conseguinte, um dos pontos defendidos aqui é que o ciclo de celebrações do Mistério Pascal tornou-se importante para a Cidade de Goiás, por condensar em si um conjunto de fatores representativos das crenças, valores, vontades e pretensões que animavam aquela sociedade, estabelecendo, talvez com mais efetividade do que outras festividades, negociações entre instâncias conflituosas como religiosidade popular e religião institucional, Igreja e Estado, o formal das festas oficiais e o lúdico das festas populares. Resulta desse processo uma mobilização maior em torno dessa festividade e, por conseqüência, maior participação.

Para começar situa-se a devoção ao Bom Jesus sofredor dos martírios e à Virgem Dolorosa. Em uma região distante, carente de gestos heróicos, o sacrifício dos mártires do amor e da humanidade, dentre os quais a figura de Jesus Cristo é paradigmática no mundo ocidental - símbolo maior da entrega aos desígnios de Deus na realização do

“projeto divino” da salvação -, a sua Paixão constitui-se em drama que, não só os vilaboenses daquele tempo, mas, os cristãos de todas as épocas e lugares, se comprazem em re-memorizar. É sempre o mistério morte/vida que ameaça e igualmente seduz o homem, e para o qual o mito da Paixão traz algum alento. Por outro lado, a humanidade do Cristo padecente - presente no modelo teológico da *pascha-passio* e firmada no imaginário popular com muito mais intensidade do que a versão gloriosa inerente à *pascha-transitus* abraçada pela Igreja - deslocou a figura de Jesus Cristo do patamar abstrato de um Deus distante para a dimensão familiar de santo protetor da comunidade, o Bom Jesus dos Passos, que se fixa, nos oitocentos, como devoção privilegiada pelo vilaboense em detrimento até mesmo da padroeira da Cidade: a ele se reza, e com ele se anda em procissões, buscando proteção e amparo contra as vicissitudes da vida, através de práticas de oblação e penitência. Devoção que se estendeu a Nossa Senhora das Dores, a qual se reverencia com desvelo semelhante ao dedicado ao Senhor dos Passos.

Soma-se ao sentimento de devoção, a crença na eficácia de celebrações coletivas aos entes em questão, no sentido do cumprimento de promessas e recebimento de graças. Mas, não só de crença e devoção vivia a Semana Santa oitocentista. Tratava-se, igualmente, de momentos privilegiados em que a cidade encontrava a si mesma e, ao mesmo tempo, se mostrava aos visitantes que, já naqueles idos, afluíam em grande número à Cidade de Goiás, reafirmando tanto identificações em termos da religiosidade, quanto um *modus operandi* particular que destacava aquela festividade dentre outras realizadas na região. Nesse sentido, a *Procissão do Enterro* era o momento exemplar: aqui o envolvimento devocional é de outra ordem, manifestando-se enquanto reverência ao mistério, ao numinoso, às experiências do sagrado. Tudo então deveria ser revestido de especial beleza: talvez menos para que o Divino se regozije e conceda graças, e mais para que a cidade se reconheça e se faça reconhecer frente aos “outros”, seja pela competência da organização e da performance, seja pelo luxo ostentado pela gente grada do lugar, o qual se junta à imaginária e à música para compor a magnificência do espetáculo.

Muito da pompa assumida pelas festas religiosas deveu-se à ação das irmandades. Na Semana Santa, ao longo do século XIX, essa missão esteve a cargo da *Irmandade do Santíssimo Sacramento* (associação de brancos), da *Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos* (associação também de brancos) e da *Irmandade dos Pardos das Dores de Nossa Senhora* (associação de mulatos), cabendo às duas últimas o papel principal, muito em decorrência das *lutas simbólicas* envolvendo segmentos étnico-sociais

em busca por afirmação identitária. Competição que se evidencia nos oitocentos, a partir da introdução, por parte de ambas as associações, de novas músicas e imagens nas procissões. No entanto, em finais do século XIX, como resultado da “cruzada romanizante”, a qual, junto com a Abolição, contribuiu para esvaziar as antigas irmandades de negros e pardos, os conflitos simbólicos se deslocam do componente étnico passando a se travar entre leigos e a Igreja, nesse caso, entre a Irmandade dos Passos e o bispado ultramontano da Cidade de Goiás.

Na verdade, a Irmandade dos Passos emerge nesse momento como principal associação leiga responsável pela organização do aparato festivo da Semana Santa. Torna-se, em outras palavras a “dona da festa”, e, amparada pelo prestígio social, político e econômico de seus integrantes, enfrenta o movimento reformador da Igreja católica, no sentido da manutenção das práticas celebrativas consideradas tradicionais e, na sua visão, representativas da identidade vilaboense. A Igreja, por seu lado, reconhecendo a situação de poder representada pela Irmandade dos Passos, e, face ao vigor das manifestações passionárias tradicionais, abandona o discurso beligerante em torno da “limpeza” espiritual das festividades. Passa a “tolerar” manifestações distintas das recomendadas pelo clero ultramontano, buscando simultaneamente, no caso da Semana Santa, introduzir devoções mais “ascéticas”, de origem européia, como é o caso do *Canto do Perdão*, da *Via Sacra* etc. Resumindo, frente à resistência da Irmandade dos Passos em abrir mão de tradições e às pressões por mudanças advindas da hierarquia eclesiástica, a saída foi conservar velhos costumes, adaptá-los se possível a novos formatos e “inventar” alguns outros.

Por conseguinte, a introdução de novas cerimônias não substituiu as antigas formas de devoção consideradas inadequadas pela Igreja. A “invenção” de novos modelos celebrativos se deparou com práticas tradicionais vigorosas, de maneira que, ao invés de substituí-las, se acoplaram à herança colonial da Semana Santa vilaboense, ajustando-se à lógica da heterogeneidade barroca. Resulta, pois, que a Semana Santa saiu fortalecida desse processo. As cerimônias “inventadas” pela Igreja romanizada, por sua vez, não demoram a adquirir o *status* de antigüidade, e, paradoxalmente, só vigoram ainda hoje porque foram assumidas pela Irmandade dos Passos como manifestação tradicional do passionário vilaboense.

Por outro lado, a Semana Santa vilaboense dos oitocentos vai se constituir em espaço privilegiado para a representação da hierarquia social, sobretudo porque na qualidade de festa realizada na Capital aglutinava as *dignités* e *qualités* da Província.

Seguindo rígida ordem de precedência, segundo disposição espacial onde a localização mais próxima ao andor significava maior prestígio, os segmentos da sociedade desfilavam pelas ruas da cidade. Tratando-se, no entanto, de configurações mutáveis cujos arranjos coreográficos refletiam e refratavam processos de mudança por quais passava a sociedade, dos relatos e fragmentos de informação a respeito das celebrações do Mistério Pascal ocorridas ao longo do século XIX, pode-se inferir deslocamentos no eixo político e sócio-cultural que sustentava a Cidade de Goiás: percebe-se, por exemplo, que a união trono/altar, mantendo-se firme em boa parte do período imperial, cede lugar aos movimentos de secularização do Estado e da romanização da Igreja; percebe-se, igualmente, transformações na estrutura social com o desaparecimento da Irmandade do Santíssimo Sacramento e da Irmandade dos Pardos de Nossa Senhora das Dores; verifica-se também modificações em termos da religiosidade com a extinção dos flagelantes nas procissões e com a introdução de associações pias controladas pela Igreja.

Não obstante, a configuração da Semana Santa continua a apresentar a feição de espetáculo; característica que, na verdade, se acentua na segunda metade do século XIX. Afinal, o apelo estético não é fator de pouca monta em termos de sedução, sobretudo em uma sociedade que apreciava música e teatro, cultivando e conjugando essas duas expressões artísticas no ambiente doméstico dos saraus, no palco do Teatro São Joaquim, festas oficiais ou não, nas procissões e nas esferas da liturgia. Por outro lado, a Cidade de Goiás, em decorrência de sua situação de capital, apresentava um porte urbanístico relativamente mais sofisticado em relação às outras cidades da região: maior número de igrejas, mais prédios públicos e de maior vulto, um conjunto arquitetônico, enfim, que favorecia a composição plástica do maravilhoso barroco. Ademais, enquanto centro político e financeiro da região, e sendo ainda sede do bispado, havia, em princípio, disponibilidade maior de recursos para a construção do efêmero festivo. Esta circunstância, aliada a uma vida cultural mais dinâmica, propiciou a emergência de orquestra e bandas, cantores, compositores, artistas plásticos e artífices capazes de realizar, com alguma magnificência o espetáculo da Paixão. O conjunto da imaginária, músicas, figurinos, iluminação, personagens, incensos etc., configurou um espetáculo cênico-musical que valia a pena ver, viver e repetir a cada ano, sob a lua cheia de março ou abril, também em função do prazer estético. Uma “ópera” de rua condensando ecos medievais, barrocos, clássicos, expressionistas, configurando, no fim, uma expressão que pode ser vista como barroquista,

no sentido em que faz conviver em um mesmo contexto elementos distintos, contraditórios, em um equilíbrio flutuante de forças expressivas.

Enfim, trata-se de uma heterogeneidade de formas de vivências, oscilando entre os tons dionisíacos das práticas festivas e devocionais e o sentido apolíneo de ordenação inerente à Igreja; entrelaçamento de gestos artísticos, políticos, religiosos e sociais, configurando uma tessitura polifônica, uma *poesis* que não pode ser apreciada unilateralmente, nem como *locus* privilegiado de manifestação da religiosidade, nem como espaço para extravasamento do lúdico e de utopias sociais, nem como instrumento de sedução para validar hierarquias, nem pelo viés do artístico, mas como dramatizações da experiência coletiva, constituindo-se em palco onde se produziu e reproduziu (e ainda hoje), não só congraçamentos, mas igualmente os conflitos que permeiam a vida em sua concretude e as diferenças que, de fato, tecem a contínua trama das identidades sempre em construção.

E “quando se fecham as cortinas”? O “espetáculo” continua no dia-a-dia daqueles que o fizeram, pelo desejo e pretensão de realizar o “mesmo”, e ao mesmo tempo de fazer “outro”, pela expectativa de torná-lo melhor e mais belo. Continua ainda na lembrança, despertando a fala dos que viveram a experiência da Paixão e, de alguma forma a relataram. Relatos que procurei recolher para construir um novo discurso, novas memórias, certamente diferentes daquelas que habitam o imaginário vilaboense, mas que, a despeito do sentimento de incompletude, aspiram delinear e interpretar o quadro fluído da Paixão vilaboense oitocentista.

No percurso trilhado, linhas ficaram soltas: algumas pela impossibilidade de penetrar por inteiro o universo das representações, as brumas que recobrem os meandros da história e a complexidade das intenções que formam a trama da sociedade e da cultura; outras, intencionalmente, foram deixadas de lado por conta dos limites imposto ao trabalho de doutorado; limites de tempo e limites inerentes ao próprio ato de conhecer – ação ambivalente que se abre continuamente para caminhos não trilhados, suscitando novas perguntas que reafirmam a máxima de que “o espetáculo deve continuar”.

Muito embora não se tenha ignorado a Semana Santa da atualidade, o foco interpretativo no século XIX permitiu apenas tangenciar as linhas de força que atualizaram essa festividade no século XX e XXI. E não poderia ser diferente, vez que, nesse âmbito, a elucidação do fenômeno Semana Santa vai envolver dramáticas transformações político-sociais, as complexas discussões em torno do patrimônio, sua relação com o turismo, bem

como a encenação das tradições na pós-modernidade. Trata-se de um outro universo, tão rico e fascinante quanto o abordado no trabalho que ora encerro, merecendo por conseqüência uma outra investigação, a qual pretendo desenvolver, mas não a curto prazo. Além da necessidade de introduzir neste trabalho novas evidências a que só recentemente tive acesso, as quais devem enriquecer o processo de elucidação, do presente trabalho também emergiu a necessidade de aprofundamento em termos musicológicos que não se fez pertinente para a configuração assumida nesta tese. Aprofundamento que, somado ao esforço já realizado, pode vir a se constituir em outra obra, onde caberia incluir um projeto de gravação de CD com os sons e músicas da paixão vilaboense, trabalhados então como produto artístico.

Cabe esclarecer, que o CD apresentado aqui, pelo lado das paisagens sonoras, representa uma condensação de muitas horas de gravação dos sons e músicas ouvidos em algumas das procissões que integram o ciclo de celebrações da Semana Santa vilaboense. Nesse sentido, constitui-se em uma re-leitura da documentação sonora, à qual se procurou dar um acabamento estético, mas sem a pretensão de realizar sínteses artísticas, que pertencem a um outro nível de elaboração do material. Já pelo lado das músicas gravadas apresentadas no CD, trata-se de materiais retirados de fonte pré-existente, utilizados apenas como exemplificação de passagens abordadas no texto. Ambos os casos, se constituem, por conseguinte, em documentação sonora.

Por fim, fechando-se em definitivo as cortinas desta “ópera”,⁴ resta apenas refletir sobre a frase de Ítalo Calvino que usei na Abertura, mas que se encaixa talvez melhor neste momento - o momento de se escrever “FIM”. *A arte de escrever histórias consiste em saber extrair daquele nada que se entendeu da vida todo o resto; mas, concluída a página, retoma-se a vida, e nos damos conta de que aquilo que sabíamos é realmente nada,*⁵ ou quase nada.

⁴ A palavra ópera é aqui usada como um trocadilho com a sua raiz latina cujo significado é “obra”.

⁵ Calvino, Ítalo. *O Cavaleiro Inexistente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 59.

FONTES E REFERÊNCIAS

I. FONTES DOCUMENTAIS

1.1. DOCUMENTOS AVULSOS

- *Motu Proprio 'Tra Le Sollecitudini'* do Sumo Pontífice Pio X (Sobre a Música Sacra). Disponibilizado no endereço eletrônico www.paginaoriental.com/cetecismo/motu.
- *Guia ao Regente da música na festa da Semana Santa*. Organizado em 1873 por Candido José da Silveira. Arquivo pessoal de Diósnio Machado Neto - USP.
- *Resolução 452*, de 30 de setembro de 1868 da Assembléia Legislativa da Província de Goyaz.
- *A Semana Santa em Braga*. Disponibilizado em <http://alfarrabio.di.ucaminho.pt/abril98/nacapa.htm>

1.2. DOCUMENTOS LOCALIZADOS NO INSTITUTO DE PESQUISAS E ESTUDOS HISTÓRICOS DO BRASIL CENTRAL/ UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS/ SOCIEDADE GOIANA DE CULTURA

- *Carta de Joaquim Pedro de Campos ao Marquês de Pombal*. Documento localizado *Arquivo Ultramarino de Lisboa*, copiado e ementado no local por Antônio César Caldas Pinheiro, digitalizado, catalogado, publicado em forma de catálogo subsidiado pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC). Sociedade Goiana de Cultura. Universidade Católica de Goiás.
- *Carta de Ângelo Cardoso ao Marquês de Pombal*. Documento localizado *Ultramarino de Lisboa*, copiado e ementado no local por Antônio César Caldas Pinheiro, digitalizado, catalogado, publicado em forma de catálogo subsidiado pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC). Sociedade Goiana de Cultura. Universidade Católica de Goiás.
- *Diário de Tomás de Souza*. Documento localizado *Arquivo Ultramarino de Lisboa*, copiado e ementado no local por Antônio César Caldas Pinheiro, digitalizado, catalogado e publicado em forma de catálogo subsidiado pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC). Sociedade Goiana de Cultura. Universidade Católica de Goiás.
- *Memorial de Lembranças de Anna Joaquina da Silva Marques*. Cidade de Goiás (1881-1899). Volumes I, II, III. Instituto de Estudos e Pesquisas Históricas do Brasil Central – IPEHBC.
- *Relatórios Província de Goyaz de 1856-1859: relatórios políticos, administrativos, econômicos, religiosos etc.* Cidade de Goiás. *Relatório da Thesouraria das Rendas Provincias de Goyaz*. Apresentado pelo Inspector da Mesa João Nunes da Silva.

Goyaz. Na Tipographia Goyanense, 1858. In *Memórias Goianas n. 7*. Goiânia: Editora da UCG, 1997.

- *Relatórios dos governos da Província de Goyaz de 1856-1859: relatórios políticos, administrativos, econômicos, religiosos etc.* Antero Cicero de Assis, Presidente da Província, em o 1º de Junho de 1873. Goyaz. Tipographia Provincial, 1873. In *Memórias Goianas n. 11*. Goiânia: Editora da UCG, 1999.

1.3. DOCUMENTOS DO CONCÍLIO DE TRENTO

- *O Sacrifício Eucarístico*. Sessão XXII. Cap. V. *Das cerimônias e ritos da Missa*. Disponibilizado em www.multimedios.org/docs/d000436/

- *Imágenes sagradas y reliquias de los Santos. Enseñanza del Concilio de Trento sobre el uso y veneración de las imágenes*. Disponibilizado no endereço eletrônico <http://apologerica.org/>

1.4. PERIÓDICOS:

- Do século XIX:

A Matutina Meia Pontense. n. 1. Sexta-feira, 5 de março de 1830.

A Matutina Meia Pontense. n. 134. Quinta Feira, 2 de julho 1831.

A Matutina Meia Pontense. n. 162 Terça Feira, 12 de Abril de 1831.

A Matutina Meia Pontense. n. 334. p. 3. Sábado, 19 de maio de 1832.

A Tribuna Livre. Goyaz, 7 de junho de 1879.

A Tribuna Livre. Goyaz, 23 de outubro de 1880.

Correio Oficial de Goyaz. 1º de maio de 1839.

Correio Oficial de Goyaz. 4 de abril de 1872.

Correio Oficial de Goyaz. 4 de dezembro de 1870.

O Goyaz. 2 de setembro de 1887 – 6ª feira n. 102 – Ano II – p. 1.

O Goyaz. 2 de setembro de 1887 – 6ª feira n. 102 – Ano II – p. 1.

Estado de Goyaz. Anno I, 9 de outubro de 1891.

Estado de Goyaz. Anno I. Quarta-feira, 13 de abril de 1892.

Estado de Goyaz. Anno I. Quinta-feira, 7 de abril de 1892.

Gazeta Oficial de Goyaz. 9 de abril de 1859.

- Do século XX:

Estado de São Paulo. O Toque dos Sinos: um patrimônio. 27/03/05. Disponibilizado no endereço eletrônico www.ivt-rj.net/clipping/clipping04.cfm?id=2081

O Popular. Caderno 2 – Magazine, p. 1. Goiânia, Edição de 16 de abril de 2003.

1.5. FOLHETOS

- *Semana Santa na Cidade de Goiás: Goiás, Cidade Tradição*. Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT), 1995.
- *250 Anos. Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos. Cidade de Goiás. Histórico*. Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT), 1995.

1.6. DOCUMENTOS SONOROS

- CD *Semana Santa em Goiás*. EM/UFG. Goiânia - São Paulo: Sonopress Rimo, 1998.
- *CD Música da Catedral de São Paulo*. Vol. I. Brasileessentia Grupo Vocal. Orquestra de Câmara da UNESP.
- *Documentação sonora resultante de gravação no trabalho de campo*.

1.7. DOCUMENTOS VISUAIS

- *Imagem de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos*. Localizada na Cidade de Goiás, Igreja de São Francisco de Paula. Autoria desconhecida, encarnada por José Joaquim da Veiga Valle na segunda metade do século XIX. Fotografias da autora.
- *Imagem de Nossa Senhora das Dores*. Localizada na Cidade de Goiás, Museu Igreja da Boa Morte. Autoria de José Joaquim da Veiga Valle. Século XIX. Fotografias da autora. Fotografia de Elder Camargo dos Passos e Paulo Resende, retirada do livro *Veiga Valle: seu ciclo criativo* constante da bibliografia.
- *Estandarte do Cristo Flagelado*. Localizado na Cidade de Goiás, Museu Igreja da Boa Morte. Autoria de José Joaquim da Veiga Valle. Século XIX. Fotografia de Rosa Berardo, retirada da capa do CD *Semana Santa em Goiás*. EM/UFG. Goiânia – São Paulo: Sonopress Rimo, 1998.
- *Imagem do Senhor Morto*. Localizada na Cidade de Goiás, Museu Igreja da Boa Morte. Anônimo. Fotografias da autora.
- *Procissão dos Passos de 1844*. Bico de Pena realizado pela Expedição de Francis Castelnau. Localizada no Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central. Universidade Católica de Goiás.
- *Fotografia de uma aula de música de José do Patrocínio Marques Tocantins*. Typografeas do Jornal de Goyaz. Localizada no arquivo da Fundação Frei Dorvi da Cidade de Goiás.
- *Fotografia da Praça do Chafariz da Cidade de Goiás em princípios do século XX*. Localizada no Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central. Universidade Católica de Goiás.

- *Entrada do Bispo Dom Francisco na Cidade de Goiás em 1824*. Bico de Pena de Tom Maia, Guaratinguetá, S.P. Localizada no Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central. Universidade Católica de Goiás.

- *Documentação fotográfica resultante do trabalho de campo*.

1.8. MANUSCRITOS E PARTITURAS MUSICAIS

- *Moteto dos Passos* (anônimo). Encontrado na cidade de Jaraguá. Localizado no *Arquivo Balthazar de Castro* atualmente sob a guarda de Ivana de Castro em Goiânia.

- . Cópia de partes para voz datada de 1879 (copiado por Silvério Ribeiro de Freitas).
- . Cópia datada de 1883 (copiada por Theodoro R? Fraga de Lima).
- . Cópia datada de 1889 (copiada por G. Miquelino ou Miguelino).
- . Cópia datada de 1900 (copiada por G. Miquelino ou Miguelino).
- . Cópia datada de 1902 (copiada por José Pedro de Amorim).
- . Cópia datada de 1924 (copista com as iniciais P. F.?).

- *Moteto dos Passos* (atribuído na Cidade de Goiás a Basílio Martins Braga Serradourada)

- . Cópias do Arquivo da Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT), copiados de versão datada de 1881 (por Joaquim Marques), localizados no *Acervo do Coral Solo da Cidade de Goiás*.

- *Moteto das Dores* (atribuído na Cidade de Goiás a Basílio Martins Braga Serradourada). Encontrado na Cidade de Goiás.

- . Localizado no *Acervo do Coral Solo da Cidade de Goiás*.

Septenário das Dores. (anônimo). Encontrado na Cidade de Goiás

- . Coletânea de músicas da Semana Santa vilaboense, localizado no *Acervo do Coral Solo da Cidade de Goiás*.

- *Heú Domine*

- . Encontrado em Ajuruoca (MG). Partitura disponibilizada no endereço eletrônico [http:// simoneolivieri.altervista.org/partiture.php](http://simoneolivieri.altervista.org/partiture.php)

- *Heú Domine* (anônimo), *Surrexit Dominus* (anônimo) Encontrado na Cidade de Goiás.

- . Manuscrito localizado no livro *Música em Goiás* de Belkiss S. Carneiro de Mendonça constante da bibliografia; cópia integrante do chamado “Livro de Dona Darcília”: coletânea de músicas da Semana Santa vilaboense.

- *Lava-Pés* (José do Patrocínio Marques Tocantins). Encontrado na Cidade de Goiás.

- . Manuscrito localizado no livro *Música em Goiás* de Belkiss S. Carneiro de Mendonça constante da bibliografia; cópia integrante do chamado “Livro de Dona Darcília”: coletânea de músicas da Semana Santa vilaboense.

- *Solo das Dores* (Jose Iria Xavier Serradourada). Encontrado na Cidade de Goiás

- . Manuscrito localizado no *Acervo do Coral Solo da Cidade de Goiás*.
- *Salvador Noster e Adoremus* (anônimo) Encontrado na Cidade de Goiás.
 - . Manuscrito localizado no *Acervo do Coral Solo da Cidade de Goiás*.
- *Sepulto Domino*. (anônimo). Encontrado na Cidade de Goiás
 - . Localizado em Goiânia no Acervo Particular de Belkiss S. Carneiro de Mendonça.
- *Via Sacra* (Pedro Ribeiro da Silva). Encontrado na Cidade de Goiás.
 - . Manuscrito localizado no livro *Música em Goiás* de Belkiss S. Carneiro de Mendonça constante da bibliografia; cópia integrante do chamado “Livro de Dona Darcília”: coletânea de músicas da Semana Santa vilaboense.

II. FONTES BIBLIOGRÁFICAS

ALENCRASTRE, José Martins Pereira de. *Anais da Província de Goiás*. (1863). Reeditado pelo Governo do Estado de Goiás/Convênio SUDECO. Secretaria do Planejamento e Coordenação. Brasília: Editora Gráfica Ipiranga, 1975-1979.

ALBERNAZ, Ondina de Bastos. *Reminiscências*. Goiânia: KEPS, 1992.

BERTRAN, Paulo; FAQUINI, Rui. *Cidade de Goiás, Patrimônio da Humanidade. Origens*. Brasília/São Paulo: Verano e Takano, 2002.

BRANDÃO, A. J. Costa. *Almanach da Província de Goyaz (para o anno de 1886)*. Reedição. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás. Coleção Documentos Goianos – n. 1, 1978.

BRASIL, Antônio Americano (1892-1932). *Pela História de Goiás*. Introdução, seleção e notas de Humberto Crispim Borges. Goiânia: Editora da UFG, Coleção Documentos Goianos – 6.

BRETAS, Genesco Ferreira. *Frei Germano Llech (Vida e Obras)*. In Llech, Germano. *A Ordem Dominicana em Goiás*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás. Ano 4. nº. 5. Goiânia, 1976.

BRITO, Célia C. Seixo de. *A Mulher, A História e Goiás*. Goiânia: Departamento Estadual de Cultura, 1974.

CASTELNAU, Francis. *Expedição às Regiões Centrais da América do Sul*. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000.

CASTRO, Paulo Roberto Moura. *O Carro de Boi*. Disponibilizado no endereço eletrônico <http://www.widesoft.com.br/users/pcastro1/carrodeboi.htm>

COUTO, Goyaz do. *Memórias e Belezas da Cidade de Goiás*. Conferência pronunciada na Assembléia Legislativa do Estado de Goiás, em 1 de Agosto de 1956. Cidade de Goiás, 1958.

CORA CORALINA. *Villa Boa de Goyaz*. São Paulo: Global, 2001.

-----_ *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*. São Paulo: Global, 1988.

-----_ *Estórias da Casa Velha da Ponte*. São Paulo: Global, 1986.

-----_ *Meu Livro de Cordel*. São Paulo: Global, 2002.

-----_ *O Tesouro da Casa Velha*. São Paulo: Global, 1989.

-----_ *Vintém de Cobre: meias confissões de Aninha*. São Paulo: Global, 2001.

CURADO, Bento Araújo Jaime Fleury. *Discurso em Homenagem as duas Vilaboenses Ilustres Rosarita Fleury e Darcília Amorim*. Solenidade Comemorativa aos 34º aniversário da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás – AFLAG. Goiânia: Editora Kelps, 2003.

CURADO, Sebastião Fleury. *Memórias Históricas*. (obra póstuma). Goiânia: Edição Particular, 1956.

FERREIRA, Luíza de Camargo. *Do Baú de Luíza*. Goiânia: Formato Gráfica e Editora, 2003.

GAIOSO PINTO, Marshal. *Da Missa ao Divino Espírito Santo ao Credo de São José do Tocantins: um episódio da música colonial em Goiás*. Goiânia: AGEPEL, 2004.

GOMIDE, Cristina Helou. *Cidade de Goiás: da idéia de preservação à valorização do patrimônio – a construção da imagem de cidade histórica*. In Chaul, Nars Fayad; Duarte, Luis Sérgio. *As Cidades dos sonhos: desenvolvimento urbano em Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, 2004.

JAYME, José Sisenando. *Pirenópolis (Humorismo e Folclore)*. Goiânia: s/e, 1983.

LACERDA, Regina. *Vila Boa*. Goiânia: Bolsa de Publicação Hugo de Carvalho Ramos, 1957.

LEÃO, Ursulino. *Roteiro dos Sentimentos da Cidade de Goiás*. Goiânia: Editora da UCG, 2003.

LEAL, Oscar. *Viagem às Terras Goyanas (Brazil Central)*. Goiânia: Editora da UFG, 1980.

LLECH, Germano. (Frei). *A Ordem Dominicana em Goiás*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás. Ano 4. n. 5. Goiânia, 1976.

MAGALHÃES, Carlos Fernandes Filgueiras de. *Confrarias Religiosas como Expressão Artística nos Séculos XVIII e XIX nas Minas dos Goyazes (Irmandades de Brancos, Pretos e Mulatos)*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás. Volume 14, jul./dez. 1998.

MATTOS, Raymundo José da Cunha. *Chorographia Histórica da Província de Goyaz*. Goiânia: Convênio SUDECO/GOVERNO DE GOIÁS. Secretaria de Planejamento e Coordenação, 1970.

MELLO, Joseph Álvares. *História de Santa Luzia*. Apud Motta, Ático F. Villas Boas da. *Sebastião Pompêo de Pina Júnior: a presença do teatro*. In Pina Júnior, Sebastião Pompêo de. *Comédias*. Goiânia: Oriente, 1979.

MELLO, Augusta Faro Fleury de. *Jornal O Popular*. Caderno 2 – Magazine, p. 1. Goiânia. Edição de 16 de abril de 2003.

MENDONÇA, Belkiss S. Carneiro de. *A Música em Goiás*. Coleção Documentos Goianos n. 11. Goiânia: Editora da UFG, 1981.

MONTEIRO, Ofélia Sócrates do Nascimento. *Reminiscências. (Goiás de Antanho). 1907-1911*. Goiânia: Oriente, 1974.

PALACIN, Luís. Garcia; Ledonias Franco; Amado, Janaína. *História de Goiás em Documentos. I. Colônia*. Coleção Documentos Goianos n. 29. Goiânia: Editora da UFG, 1995.

PASSOS, Elder Camargo de. *Veiga Valle: seu ciclo criativo*. Goiás/GO: Museu de Arte Sacra da Boa Morte, 1997.

PASSOS, Lindolpho E. dos. *Goiás de Ontem*. Cidade de Goiás: sem editora e data de publicação. Acervo bibliográfico da Fundação Frei Dorvi da Cidade de Goiás.

POHL, Johann Emanuel. *Viagem ao Interior do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

RODRIGUES, Maria Augusta Calado de S. *A Modinha em Vila Boa de Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, 1982.

-----_ *Aspectos da Cultura Francesa em Goiás*. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás*. v. 14, n. 1 - jul/dez, 1998.

-----_ Encarte do CD Semana Santa em Goiás. Goiânia: EM/UFG, 1998.

RODRIGUES, Ofélia Sócrates do Nascimento. *Reminiscências. (Goiás de Antanho). 1907-1911*. Goiânia: Editora Oriente, 1974, p. 39.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. *A Singularidade da Obra de Veiga Valle*. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 1983.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à Província de Goiás*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975 (coleção Reconquista do Brasil, v. 8).

SILVA, J. Trindade da Fonseca. (Cônego). *Lugares e Pessoas. Subsídios eclesiásticos para a história de Goiás*. Vol. 1. São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, 1948.

SOUZA FILHO, Eduardo Henrique de. *Nos Tempos de Goyaz. Crônicas e Poemetos*. Goiânia: Unigraf, 1981.

SOUZA, Luis Antonio da Silva e (padre). *A Discórdia Ajustada*. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás*. Ano 4. n. 5. Outubro de 1976. Goiânia.

-----_ *Memória sobre o descobrimento, governo, população e cousas mais notáveis da Capitania de Goyaz. 1812*. Revista Trimensal de História e Geografia. Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro n. 16, 1949.

TELES, José Mendonça. *Vida e Obra de Silva e Souza*. Coleção Documentos Goianos n. 31. Goiânia: Editora UFG, 1998.

III. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. =

ALMEIDA, Jaime de. *Festas e História na América*. In Vainfas, Ronaldo (org). *América em Tempo de Conquista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

-----_ *Todas as festas, a festa?* In Swan, Tânia Navarro (org.). *História no Plural*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994.

-----_ *Foliões, Festas e São Luís do Paraitinga na passagem do século (1888-1918)*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1987.

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

AMARAL, Rita Cássia. *Festa à Brasileira: sentido do festejar no país que “não é sério”*. Tese de Doutorado defendida em 1998. Departamento de Antropologia. Universidade de São Paulo. Disponibilizado em publicação eletrônica no endereço www.ual:http://www.aguaforte.com/antropologia/festabrasileira/festa.html

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais*. São Paulo-Brasília: Edunb/Hucitec, 1993.

-----_ *A Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

-----_ *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BALANDIER, George. *O Poder em Cena*. Brasília: Editora UnB, 1982.

BEOZO, José Oscar (org). *História Geral da Igreja na América Latina. Tomo II/2. História da Igreja no Brasil. Segunda Época*. Petrópolis: Paulinas/Vozes, 1992.

BENATTI, Antônio Paulo. *História, Ciência, Escritura e Política*. In Rago, Margareth & Gimenes, Renato Aloizio de Oliveira. *Narrar o Passado, Repensar a História*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, Coleção IDÉIAS 2.

BIANCHI, Álvaro. *Sobre alguns temas em Walter Benjamin*. Disponibilizado em <http://paginas.terra.com.br/educacao/politikon/Benjamin%20Temas.pdf>

BEZERRA, Paulo. *Polifonia*. In Brait, Beth (org). *Bakhtin: conceitos chaves*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

BOFF, Leonardo. *Paixão de Cristo – Paixão do Mundo*. Petrópolis: Vozes, 2003.

BOSCHI, Caio César. *Os Leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

-----_ *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

-----_ *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus, 1997.

-----_ *A Economia das Trocas Simbólicas*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

BRAIT, Beth; MELO, Rosineide. *Enunciado/enunciado concreto/enunciação*. In Brait, Beth (org). *Bakhtin: conceitos chaves*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

BRANDÃO, A. J. Costa. *Almanach da Província de Goyaz (para o anno de 1886)*. Reedição. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás. Coleção Documentos Goianos – n. 1, 1978.

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

-----_ *O Divino, o Santo e a Senhora*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1978.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego. Tragédia e Comédia*. Petrópolis: Vozes, 1988.

BRITO, Manuel Carlos de. *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Estampa, 1989.

BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. Disponibilizado no endereço eletrônico <http://www.ctv.es/USERS/manbar/calanda.htm>

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

-----_ *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 2003.

CALDAS AULETE. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Vol. I a V. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A., 1968.

CALLOIS, Roger. *L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard, 1989.

CALVINO, Ítalo. *O Cavaleiro Inexistente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *A morte, a mortificação e o heroísmo: o 'homem comum' e o 'santo' na Capitania das Minas*. IFAC, Ouro Preto, nº 2, dezembro de 1995.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Coleção Reconquista do Brasil. Nova Série, vol. 13. Belo Horizonte - São Paulo: Itatiaia-Edusp, 1980.

CASTAGNA, Paulo; Trindade, JAELSO. *Música Pré-Barroca Luso-Americana: O grupo de Mogi das Cruzes*. Departamento de Artes da UFPr. Revista Eletrônica de Musicologia. Vol. 1.2/Dezembro de 1996. Disponibilizado em <http://www.humanas.ufpr.br/rem/remv.1.2/vol.1.2/mogi.html>

CASTAGNA, Paulo. *A Procissão do Enterro*. In Jancsó, Istvan; Kantor, Íris. (orgs.) *Festa. Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec: Editora Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001.

-----_ *Sagrado e Profano na Música Mineira e Paulista da Primeira Metade do Século XVIII*. ANAIS do Seminário Latino de Musicologia – SLAM. no. 2. Curitiba, 1992.

-----_ *Prescripciones Tridentinas para la Utilización del Estilo Antiguo y del Estilo Moderno en la Música Religiosa Católica (1570-1903)*. I Congresso Internacional de Musicologia. Buenos Aires, 2000. Parte da tese de Doutorado: *O 'Estilo Antiguo' na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 2000. 3 vol. Disponibilizado em www.hist.ouc.cl/programa/documentos/Castagna.pdf.

-----_ *Quinta-Feira Santa*. Restauração e Difusão de Partituras. Vol.VI. Belo Horizonte: Fundação e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002.

CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CAVALCANTE, Maria Laura Viveiros de Castro. *Os Sentidos do Espetáculo*. Revista de Antropologia. Vol. 45. n. 1. São Paulo, 2002. Disponibilizado em [www.scielo.br/scielo.php?script= sci_arttext&pid=1807-0222n045a001](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=1807-0222n045a001)

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. 1. *Artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

CHARTIER, Roger. *Entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, S.A, 1988.

CHAUL, Nasr Fayad. *Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade*. Goiânia: Editora da UFG, 2002.

CHAUL, Nasr Fayad; Silva, Luís Sérgio Duarte da (orgs). *As cidades dos sonhos: desenvolvimento urbano em Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, 2004.

CHUPUNGCO, Anscar. *As Festas Litúrgicas e as Estações do Ano*. In *Tempo e Liturgia*. Concilium/162 – 191/2: Liturgia.

COELHO, Gustavo Neiva. *Guia dos Bens Imóveis Tombados em Goiás*. Volume I – Vila Boa. Goiânia: Trilhar Urbana, 2001.

COUTO, Anabela Galhardo. *A Paixão do Excesso*. VII Congresso Internacional. *A Festa*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, 1992.

COSTA, Cléria Botelho da; Magalhães, Nancy Alessio (orgs). *Contar história, fazer história – História, cultura e memória*. Brasília: Paralelo 15, 2001.

CULLEN, Thomas Lynch, S.J. *Música Sacra: subsídios para uma interpretação musical*. Brasília: Musimed, 1983.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Vários Zés, Um Sobrenome: Muitas Faces do Senhor Pereira no Carnaval Carioca da Virada do Século*. In Cunha, Maria Clementina Pereira (org). *Carnavais e outras Frestas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Editora da Unicamp, CECULT, 2002.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma Sociologia do Dilema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1990.

DARNTON, Robert. *O Grande Massacre de Gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

- DEL PRIORE, Mary. *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DELUMEAU, Jean. *O Pecado e o Medo: a culpabilização no ocidente (séculos 13-18)*. Volume I e II. Bauru: EDUSC, 2003.
- DEWEY, John. *Experience and Nature*. New York: Dover Publications, 1958.
- DIAS, Sérgio. *Considerações sobre a Originalidade da Música Mineira Setecentista*. In 4º Encontro de Musicologia Histórica: Música religiosa na América Portuguesa. Juiz de Fora, 2000. ANAIS.
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DURKHEIM, Émile. *Lês Formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris: PUF, 1985.
- DUVIGNAUD, Jean. *Festas e Civilizações*. Fortaleza: Editora Universidade Federal do Ceará. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ERASMO DE ROTTERDAM. *Elogio da Loucura*. Coleção *Grandes Obras do Pensamento Universal* – 3. São Paulo: Escala, 2006,
- FARACO, Carlos Alberto. *Autor e autoria*. In Brait, Beth (org.) *Bakhtin: conceitos chaves*. São Paulo: Contexto, 2005.
- FERNANDEZ, Rubem César. *Romarias da Paixão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FERRARE, Josemary Omena Passos. *Fé e Festa em percursos urbanos na Alagoas barroca. Marechal Deodoro – Brasil*. In *Barroco. Actas do II Congresso Internacional*. Porto – Vila Real – Aveiro – Arouca. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2001.
- FERRAZ, Sílvio. *Livro das Sonoridades (notas dispersas sobre composição) – um livro de música para não músicos ou de não-música para músicos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Procissões na Bahia: Teatro barroco a céu aberto*. In *Barroco. Actas do I Congresso Internacional*. Porto – Vila Real – Aveiro – Arouca. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2001.
- _ *Imagens de Roca e de Vestir na Bahia*. Ohun. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA, ano 2 n. 2, 2005.
- FORTUNA, Marlene. *Dioniso e a Comunicação na Hélade: o mito, o rito e a ribalta*. São Paulo: Annablume, 2005.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1984.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. *Rio de Janeiro, Século XIX, Cidade da Ópera*. Relato de Pesquisa desenvolvida entre 1989 e 1994. Mimeo. Em fase de publicação pela FUNARTE.

FRIEDEMANN, Nina S. de. *Fiestas. Celebraciones y ritos de Colombia*. Bogotá: Villegas, 1995.

FUBINI, Enrico. *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1992.

FURTADO, Júnia Ferreira. *Transitoriedade da Vida, Eternidade da Morte*. In Jancsó, István; Kantor, Íris. *Festas: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. Volume II. São Paulo: Hucitec: Editora Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001.

GEERTZ, Clifford. *Negara: o Estado Teatro no Século XIX*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1991.

GIOVANINI JUNIOR, Oswaldo. *Cidade Presépio em Tempos de Paixão: Patrimônio Cultural, Turismo e Religiosidade em Tiradentes*. Disponibilizado em http://www.naya.org.ar/congreso2000/ponencias/Oswaldo_Giovannini.htm

GOMES, Modesto. *Estudo de História de Goiás*. Goiânia: Gráfica do Livro Goiano, 1974,

GOMIDE, Cristina Helou. *Cidade de Goiás: da idéia de preservação à valorização do patrimônio – a construção da imagem de cidade histórica*. In Chaul, Nars Fayad; Duarte, Luis Sérgio. *As Cidades dos sonhos: desenvolvimento urbano em Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, 2004.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas Chilenas*. In Proença Filho, Domício (org). *A poesia dos inconfidentes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

GREGOLIN, Maria do Rosário; Baronas, Roberto (org). *Análise do Discurso: as materialidades do sentido*. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2003.

GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise. *Sentido, Sujeito e Memória: Com o que Sonha Nossa Vã Autoria?* In Gregolin, Maria do Rosário; Baronas, Roberto (Org.). *Análise do Discurso: as materialidades do sentido*. São Carlos: Claraluz, 2003.

GROUT, Donald Jay. *A History of Western Music*. New York: Norton & Company, 1960.

HANSEN, João Adolfo. *A categoria “representação” nas festas coloniais dos séculos XVII e XVIII*. In Jancsó, István; Kantor, Íris (orgs.). *Festas: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. Volume II. São Paulo: Hucitec: Editora Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

IRATI, Antonio. *Autoria e cultura na pós-modernidade*. *Ci. Inf.* v. 27 n. 2 Brasília 1998. Disponibilizado em <http://www.scielo.br/pdf/ci/v27n2/irati.pdf>

IRIGOYEN, Emílio. *La patria en escena. Estética y verticalismo en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 2000. Fragmentos da Introdução e dos capítulos 1 y 5. Disponibilizado no endereço eletrônico <http://www.sas.upenn.edu/~irigoye2/>

JANCSÓ, István e KANTOR, Íris (orgs.) *Festa: Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa*. Volume I e II. São Paulo: Hucitec: Editora Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001.

KARNAL, Leandro. *Teatro da Fé. Representação religiosa no Brasil e no México do século XVI*. São Paulo: Hucitec, 1998.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

KIDDER, Daniel Parish. *Reminiscências de Viagens e permanências no Brasil*. (Províncias do Norte). (1845). São Paulo: Martins, 1943.

KIEFER, Bruno. *História e significado das formas musicais*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

KOCK, Gerard. *Entre o Altar e o Coro. Música Sacra: liturgia ou arte?* In *Música e Experiência de Deus*. Concilium/222 -1989/2. Liturgia.

LEACH, E. R. *Repensando a Antropologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

LEITE, Mário Cezar Silva. *Memória e Encantamento das Águas: Vozes e Histórias do Pantanal de Mato Grosso*. In *História e Oralidade. Projeto História*, n.22/01: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC de São Paulo. São Paulo: EDUC, 2001.

LEITE, Serafim. *Monumenta Brasiliae I-V (1539-1568)*. Roma: Monumenta Histórica S.I., 956-1968, 5 V, doc. 31, p. 315/318.

LIBÂNIO, J. B. *Fé*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

LIMA, Rossini Tavares de. *Comunicação feita à Comissão Nacional de Folclore*. 6/10/1950. Disponibilizado em <http://jangedabrazil.com.br/agosto36/pn36080c.htm>

LOPEZ, Emílio Carlos Rodriguez. *Festas Públicas, Memória e Representação: um estudo sobre manifestações políticas na Corte do Rio de Janeiro, 1808-1822*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004,

MACHADO, Irene. *Gênero Discursivo*. In Brait, Beth (org). *Bakhtin: conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

MAFFESOLI, Michel. *O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

-----_ *No Fundo das Aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.

-----_ *Elogio da Razão Sensível*. Petrópolis: Editora Vozes, Petrópolis, 2005.

-----_ *A Contemplação do Mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

-----_ *Considerações Epistemológicas sobre a Fractalidade*. In Mendes Cândido (org.). *Representação e Complexidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

MAKOWIECKY, Sandra. *Representação: A Palavra, a Idéia e a Coisa*. Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas. Nº 57 – Dezembro de 2003.

MARTINS, José Eduardo. *O Som Pianístico de Claude Debussy*. São Paulo: Novas Metas, 1982.

MATAS, J. Ricart; HUMBERT, José Barberá. *Diccionario de la Música. Histórico y Técnico*. Barcelona: Editorial Ibéria, 1962.

MATOS, Henrique Cristiano José. *Nossa História. 500 Anos de Presença da Igreja Católica no Brasil*. Tomo I. Período Colonial. São Paulo: Paulinas, 2001.

MATTOS, Cleofe Person de. *José Maria Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1996.

MAUSS, Marcel. *Ensaio Sobre a Dádiva*. Lisboa: Edições 70, s/d.

MELLO, Maria T. Ferraz Negrão de. *Clio, A Musa da História e sua presença entre nós*. In Costa, Cléria Botelho (org). *Um Passeio com Clio*. Paralelo15 Editores, 2002.

MÍGUELEZ, Miguel Martínez. *Base Epistemológica de una Sociología Postmoderna (con referencia a la obra de Michel Maffesoli)*. <http://prof.usb.ve/miguelm>

MONTE-MÓR, Roberto Luís de Melo. *A Fisionomia das Cidades Mineradoras*. Painel *Urbanização e Modernidade em Minas Gerais no Século XIX*. VIII Seminário sobre a Economia Mineira. Diamantina, 1998. Belo Horizonte: CEDEPLAR/FACE/UFMG. Disponível em www.cedeplar.ufmg.br/pesquisas/td/TD%20163.pdf

MONTES, Maria Lúcia. *Entre o arcaico e o pós-moderno: heranças barrocas e a cultura da festa na construção da identidade brasileira*. Disponível em http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/entre_o_arcaico

MORAES, Maria Augusta Sant'Anna. *História de uma Oligarquia: os Bulhões*. Goiânia: Oriente, 1974.

MORAES, Cristina de Cássia Pereira. *A Religiosidade dos Setecentos nos Guayases: Uma Questão de Enraizamento ou Desenraizamento?* Disponibilizado no endereço eletrônico www.ichs.ufop.br/conifes/anais/CMS/cms1204.htm

MORIN, Edgar. *O Método III. O conhecimento do conhecimento*. Portugal: Pub. Europa-América, 1986.

NEVES, Lúcia Bastos P. *Absolutismo ou Ilustração? D. Pedro enquanto Político*. In Kern, Arno Alvarez (org.) *Sociedades Ibero-Americanas: reflexões e pesquisas recentes*. Porto Alegre: EDIPURCRS, 2000.

NIETZSCHE, F. *Ecce Homo: de como a gente se torna o que a gente é*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

-----_ *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1981.

OLIVEIRA, Anderson José Machado. *Os Bispos e os Leigos: Reforma Católica e Irmandades no Rio de Janeiro Imperial*. In *Devoção e Caridade: Irmandades Religiosas no Rio de Janeiro Imperial (1840-1889)*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense, 1995. Disponibilizado no endereço www.uepg.br/rhr/v6n1/Anderson.pdf

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

PAREJO, Ramón Pérez. *La crisis de la autoria: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimia en Internet*. I.E.S. Castillo de Luna Albuquerque. Disponibilizado em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.htm>

PASSOS, Mauro (org.). *A Festa na Vida: Significados e Imagens*. Petrópolis: Vozes, 2002.

PASSOS, Mauro. *O Catolicismo Popular: o sagrado, a tradição, a festa*. In Passos, Mauro (org.). *A Festa na Vida: significado e imagens*. Petrópolis: Vozes, 2002

PAIVA, Cláudio Cardoso de. *O dorso de tigre no cotidiano da televisão: um estudo de Comunicação, Estética e Sociabilidade*. Comunicação apresentada ao XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Salvador, 2002, p. 4. Disponibilizado em resposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/19010/1/2002_NP14PAIVA.pdf.

PEREZ, Lea Freitas. *Antropologia das Efervescências Coletivas*. In Passos, Mauro (org.). *A Festa na Vida: Significados e Imagens*. Petrópolis: Vozes, 2002.

PERINE, Marcelo. *Mito e Filosofia*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Artigo disponibilizado no endereço m.perine@ig.com.br.

PEREIRA, José Carlos. *A Linguagem do Corpo na Devoção Popular do Catolicismo*. Revista Eletrônica Rever - ISSN 1677-1222. Disponibilizado em <http://www.pucsp.Br/rever>.

PEREIRA, José Carlos. *O Encantamento da Sexta-Feira Santa: Manifestações do Catolicismo no Folclore Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2005.

PESAVENTO, Sandra J. *Representações*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/ Contexto, vol.15, nº 29, 1995.

-----_ *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

POLLETO, Sara Araújo. Esboço de um Personagem fugaz: o turista sob o olhar dos moradores da Cidade de Goiás – Patrimônio da Humanidade. II Congresso Virtual de Turismo, 2003. Disponibilizado em http://www.naya.org.ar/turismo/congresso2003/ponencias/Sara_Poletto.htm

PRIORE, Mary Del. *A Serração da Velha*. In Jancsó, Istvan; Kantor, Íris. (orgs.). *Festa. Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. Volume I. São Paulo: Hucitec/Edusp/FAPESP/ Imprensa Oficial, 2001.

RANGER, Terence. *A Invenção da Tradição na África Colonial*. In Hobsbawm, Eric. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

RIBEIRO, Malu. *O Tempo Responde*. Goiânia: Poligráfica, 1998.

ROJO, Roxane. *Gêneros do discurso e gêneros textuais: Questões teóricas e aplicadas*. p. 9. Texto apresentado no XV Encontro Nacional da ANPOL. Disponibilizado no endereço www.fae.ufmg.br/ceale/generosdiscurso.pdf

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

RUBIM, Antonio Canelas. *Espetáculo, Política e Mídia*. Disponibilizado no endereço eletrônico www.bocc.ubi.pt Acesso em 05/06/2005

RUBIO, Graciela; ALVARADO, Miguel. *La Romantica Estulticia o El Barroco Introyectado. Notas sobre la urgência de los poetas héroe em José Victorino Lastarria*. Hispania Nova. Revista de História Contemporânea. Número 4 (2004) <http://hispaianova.rediris.es> Universidad de Playa Ancha – Chile.

RUBERT, Arlindo. *A Igreja no Brasil*. Vol. II. *Expansão Missionária e Hierárquica*. Santa Maria: Pallotti, 1988.

SADLER, Graham. Oxford University Press 2005. Grove Music Online.

SALAZAR, Adolfo. *La música na sociedad europea. I. Desde los primeros tiempos cristianos*. Madrid: Alianza Música, 1982.

SÃO LUÍS, Antônio de. *Mestre de Cerimônias, que ensina o Rito Romano, e Seráfico aos religiosos da Reformada, e Real Província da Conceição no Reyno de Portugal, exposto em duas unicas classes para utilidade também dos mais ecclesiasticos, que praticão os mesmos ritos*. Lisboa: Simão Thaddeo Ferreira, 1789, Lição LXX.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro, 2000.

SCAMPINI, José. *A liberdade religiosa nas constituições brasileiras; estudo filosófico-jurídico comparado*. Petrópolis, Vozes, 1978.

SCHAFER, R. Murray. *Voices of Tyranny: Temples of Silence*. Ontário, Canadá: Arcana Editions, 1993.

-----_ *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

-----_ *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

SCHERR, Anthonius. *Vigília Pascal: rito de passagem?* In *Ritos de Passagem e Cristianismo. Fundamentos antropológicos e psicológicos*. Petrópolis: Vozes, 1978.

SCHWARTZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEASOLTZ, Kevin. *Antropologia e Teologia Litúrgica. Em Busca duma Metodologia Compatível*. In Power, et al. *Ritos de Passagem e Cristianismo. Fundamentos Antropológicos e Psicológicos*. Petrópolis: Vozes. Concilium/132 – 1978/2: Liturgia, p. 14 (150).

SILVA, Ana Lúcia da. *A Revolução de 30 em Goiás*. Goiânia: Câne Editorial e AGEPEL, 2001.

SILVA, Mônica Martins da. *A Festa do Divino: romanização, patrimônio e tradição em Pirenópolis (1890-1998)*. Goiânia: Prêmio “Bolsa de publicações Cora Coralina”, 2001.

SOTUYO, Pablo Blanco. *Elementos “Teatrais” na liturgia do Tríduo Sacro da Semana Santa tridentina*. Disponibilizado em www.ufba.br/~psotuyo/artigos.htm

SOUZA, Iara Lis Carvalho. *Pátria Coroada: o Brasil como corpo político autônomo – 1780-1831*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

-----_ *Liturgia Real: entre a permanência e o efêmero*. In Jancsó, Istvan; Kantor, Íris. (orgs.) *Festa. Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. Volume II. São Paulo: Hucitec/Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp/Imprensa Oficial, 2001.

SERGL, Marcos Júlio. *Em Busca de Paisagens Sonoras*. In Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA, 2002.

SKRINE, Peter. *Era barroca: a exuberância e a angústia*. In *O Correio da Unesco. O Barroco*. Novembro 1987. Ano 15. n. 11.. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.

SOBRAL, Adail. *Ato/atividade e evento*. In Gregolin, Maria do Rosário; Baronas, Roberto (org). *Análise do Discurso: as materialidades do sentido*. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2003.

STORT, Eliana V. *Cultura, Imaginação e Conhecimento. A Educação e formalização da experiência*. Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 1993.

TEDIM, José Manuel. *A festa e a cidade no Portugal barroco*. In *Barroco*. Actas do II Congresso Internacional. Porto – Vila Real – Aveiro – Arouca. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio; Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *As Festas no Brasil Colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WINSNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido. Uma outra História das Músicas*. São Paulo: Schwarcz, 1999.

WÖLLFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais de História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

VAINFAS, Ronaldo (org). *América em Tempo de Conquista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

VALLS, Teresa Ferrer. *La fiesta em el Siglo de Oro: em los márgenes de la ilusión teatral*. In *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid: SEACEX, 2003. Disponibilizado no endereço eletrônico www.uv.es/entresiglos.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *A Cultura das ruas no Rio de Janeiro: mediações, linguagens e espaços*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004.

VERNANT, J.P; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VERNES, Mônica. *Alguns aspectos da musica sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX*. In *Revista Eletrônica de Musicologia*. Departamento de Artes da UFPr. vol. 5, n. 1/Junho de 2000, p.2. Disponibilizado no endereço eletrônico www.rem.ufpr/REMvol5-1/rio.htm

VOLBERG, Berthold *Semana Santa en Sevilla: Jueves Santo, Triunfo de la Estética Barroca*. Disponibilizado em <http://www.caiman.de/spaniel/semanasanta/secvillaes.shtml>

ZORZZETO, Ricardo e Evangelista, Rafael (eds.). *Rota dos Goiases*. In *Revista ComCiência* n. 03, Setembro de 1999. Disponibilizado em <http://www.comciencia.br/reportagens/goiases/goiases1.htm>