

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM INTERUNIDADES
EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE
MESTRADO

IARA MACHADO

FESTA DO DIVINO EM PIRACICABA:
UMA PROPOSTA DE CURADORIA

São Paulo

200

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

IARA MACHADO

FESTA DO DIVINO EM PIRACICABA:
UMA PROPOSTA DE CURADORIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de mestre em Estética e História da Arte.

Orientadora: Dilma de Melo Silva

São Paulo
2009

IARA MACHADO

FESTA DO DIVINO EM PIRACICABA:
UMA PROPOSTA DE CURADORIA

Dissertação de mestrado apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

Aprovado em ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

A todos aqueles que sonham com um dia melhor.



Figura 1- Procissão do Divino Espírito Santo em Piracicaba. s/data.

Agradecimentos

À professora e orientadora, Dilma de Melo Silva, por me escolher como aluna-orientanda, aceitando minhas ideias e ajudando-me a desenvolvê-las com total liberdade.

À FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), que me proporcionou a bolsa-mestrado para desenvolver a pesquisa.

À professora Carmem Aranha, que me incentivou ao mestrado com a frase: “suspende a crítica; se não, você não avança”, mudando de maneira especial minhas perspectivas de vida, tanto no âmbito profissional quanto no pessoal.

À professora Lisbeth Rebollo Gonçalves pela orientação da monografia “Festa do Divino em Piracicaba e suas representações” para o curso de Especialização em Estudos de Museus de Arte, abrindo o caminho para a primeira escrita da dissertação.

Ao Toninho Macedo e à professora Liana Trindade pelas sugestões no exame de qualificação.

Ao Miguel Paladino por ter me indicado para a primeira pesquisa sobre a festa do Divino em Piracicaba.

À Ana Rachel Machado, que na condição de professora e tia, foi a primeira a me encorajar a seguir os meandros da vida acadêmica em busca do conhecimento.

Ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte pela oportunidade de realizar o mestrado.

Aos irmãos do Divino de Piracicaba, ao Antonio Chapéu, Chiquinho e Rita Moura, que contribuíram cada um, de forma única e singular, para o desenvolvimento da pesquisa.

Aos amigos Margarida Nepomuceno, Douglas, Simone, Paula Ramos, Paula Francisquetti, Edil Carvalho, Ana Rita, Anderson, Agnaldo Chagas, Cássio e Ana.

Ao irmão Neto e à cunhada Dulce por, entre tantos motivos, vivenciarem comigo uma das pesquisas de campo. Ao Neto, contribuindo com sua percepção, fotos e comentários sobre a festa. À Dulce, pelas conversas sobre metodologia, indicação de texto e sensibilidade ao trabalho.

Ao irmão Vitor, pelas correções, comentários e críticas sempre construtivas sobre a dissertação. À cunhada Carolina que me apresentou o primeiro pouso do Divino, abrindo as portas para o conhecimento de outros pousos de extrema importância para o trabalho.

À irmã Jaci, por seu modo utópico de ver a vida.

Aos sobrinhos Lucas, Júlia, João e Caio, crianças do Divino.

Ao Alexandre, companheiro durante o ingresso ao mestrado e parte de sua trajetória.

À Maria Clara Machado, Pixu, Cainha, tia querida, amiga, parceira em trabalhos e festas, principalmente por me acolher em sua casa nos últimos dias da finalização da dissertação, contribuindo de maneira ímpar para a mesma.

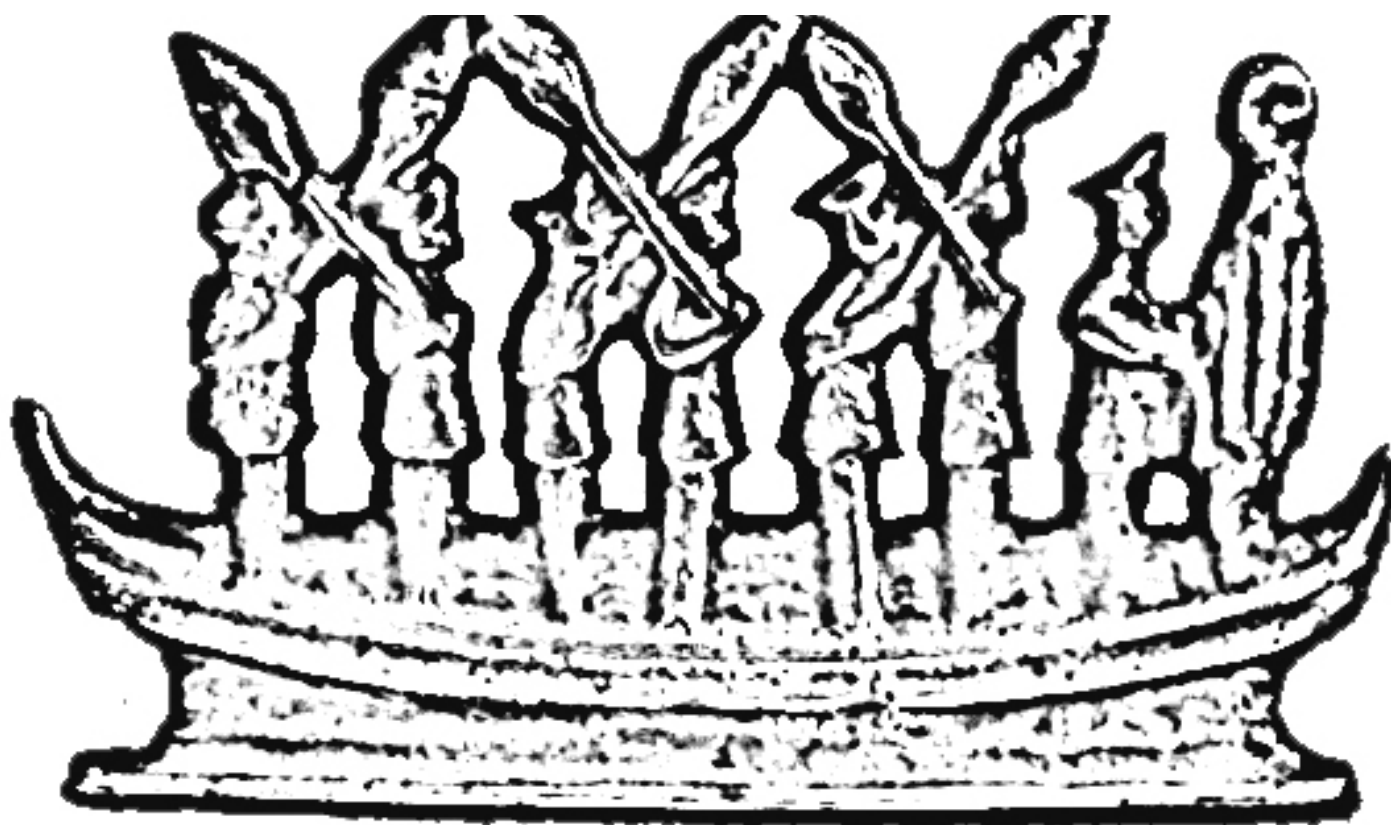
Especialmente aos meus pais, responsáveis pela minha formação moral e profissional, pela herança sensível, criativa, intelectual e, sobretudo, por me ensinarem a crer na utopia.

Iara Machado

*Os sonhos dos homens constituem uma parte da sua história
e explicam muitos dos seus atos.*

Marjorie Reeves

Figura 2



MACHADO, Iara. Festa do Divino em Piracicaba: uma proposta de curadoria. São Paulo, 2009, 193p.

RESUMO

O presente trabalho traz uma reflexão acerca da relação entre Arte e Antropologia para uma proposta de curadoria de exposição sobre a Festa do Divino Espírito Santo em Piracicaba e a importância desta linguagem na construção do indivíduo, do grupo e da sociedade.

Desta forma, abordamos a Festa do Divino em Piracicaba como uma manifestação cultural, social e antropológica e seu diálogo com a produção artística por meio de um trabalho etnográfico aliado à pesquisa teórica, em que procuramos entender suas origens, as diversas apropriações que dela fazem a arte e a sociedade e os significados a ela atribuídos.

A pesquisa baseou-se principalmente na interrelação entre História, Antropologia, Arte e Etnografia, perpassando por teóricos da Geografia Humanística, da Sociologia, da Estética e da Comunicação tendo como pressuposto metodológico o pensamento hermenêutico da Antropologia Interpretativa e a observação participante.

Propomos assim, uma exposição que se apresente como um ritual de passagem para o reconhecimento cultural de um grupo social, mostrando a Festa do Divino em sua particularidade e complexidade, levando-nos a articular melhor matéria e pensamento, ressignificando o valor material e o valor imaterial, devolvendo-lhes o lugar na memória, no tempo e na história.

Palavras-chave: festa, curadoria, memória coletiva, tempo, exposição, manifestação cultural.

MACHADO, Iara. *Feast of Divine in Piracicaba: for a curacy propose.*
São Paulo, 2009, 193p.

ABSTRACT

This paperwork presents a reflection about the connection between Art and Anthropology for a curacy exposure propose about Feast of Divine Holy Spirit at Pentecost in Piracicaba City and the impact of this language on that society and its members.

In this way, we approach the Feast of Divine Holy Spirit at Pentecost as a cultural, social and anthropological manifestation and its dialog with the artistic production through an ethnographic study allied with theoretical research. From this point we find out understanding about the origins, the different belongings appropriations and its labels and meanings.

The research was based mainly on the inter relationship among History, Anthropology, Art and Ethnography passing by theorists from Humanistic Geography, Sociology, Esthetic and Communication. The research offer as methodological presuppose the hermeneutical thoughts which comes from Interpretative Anthropology and participant observation.

Therefore we propose an exhibition that presents itself as a rite of passage to the cultural understanding of a social group showing the Feast of Divine Holy Spirit at Pentecost as background with all its complexity and particularity. This context may leading us to better articulation of the material and thoughts features, building new meaning to the material and immaterial values and overall giving them back a place in their memories, time and history.

Key words: feast, curacy, collective memory, time, exposure, cultural exhibition.

Lista de figuras



Figura 1 - Procissão do Divino s/d. Acervo João Chiarinni .Centro Cultural Marta Watts	v
Figura 2 - Barco do divino em ferro fundido com marinheiros s/data e s/autor	ix
Figura 3 - Bandeira do Divino (artista de Piracicaba)	xviii
Figura 4 - Nossa Senhora da Aparecida na dança da Congada, Piracicaba, 2002.	25
Figura 5 - Os mascarados na festa do Divino em Pirenópolis – GO. (Rosa Gauditano)	27
Figura 6 - Cavalhada na festa do Divino em Pirenópolis – GO (Rosa Gauditano)	27
Figura 7 - Caixeiras Viajante no Maranhão (Lamber to Seccione, 1989)	28
Figura 8 - Imperador do Divino no Maranhão (site porta do Divino)	28
Figura 9 - Folia do Divino. Santa Catarina (site porta do Divino)	29
Figura 10 - Procissão do divino. Santa Catarina (site porta do Divino)	29
Figura 11 - Entrada dos Palmitos. Mogi das Cruzes (site porta do Divino)	30
Figura 12 - Congada do Divino. Mogi das cruze. (site porta do Divino)	30
Figura 13 - Jantar no pouso da Paulicéia em Piracicaba, 2008 (Iara Machado)	36
Figura 14 - Jantar no pouso de Dona Maria Madalena, Piracicaba, 2009 (Iara Machado)	36
Figura 15 - Congada do Divino em Piracicaba, 2008 (Iara Machado)	39
Figura 16 - Apresentação do Cururu em Piracicaba, 2008 (Iara Machado)	40
Figura 17- Derrubada dos barcos (Iara Machado)	40
Figura 18 - Ritual dos amortalhados na festa do Divino em Piracicaba, 2008. (Iara Machado)	42
Figura 19 - Encontro dos barcos . Festa do Divino, Piracicaba, 2008 (Iara Machado)	43
Figura 20 - A festa de Pentecostes e o Sono da Virgem (<i>Opera del Duomo</i> em Florença, séc.XIV)	56
Figura 21 - O batismo de Cristo.(Batistério dos Ortodoxos, em Ravena, séc.V)	66
Figura 22 - Cátedra da basílica de São Pedro, Roma, séc. XV	61
Figura 23 - Mosaico da capela do Divino, Piracicaba, sec. XX	62
Figura 24 - Matéria o jornal de Piracicaba, 1975	63
Figura 25- Pomba na festa do Divino (catálogo, prefeitura Piracicaba, 1981)	63
Figura 26 - Pomba do Divino de Piracicaba (Carmela Pereira)	65
Figura 27 - Folder da Festa do Divino de Piracicaba, ano de 2002.	66
Figura 28 - Crianças na procissão do Divino em Piracicaba, 2008 (Iara Machado)	69
Figura 29 - Criança vestida de marinheira na Festa do Divino em Piracicaba, 2008 (Iara Machado)	69
Figura 30 - Crianças como imperadores da Festa do Divino, Piracicaba, déc.40 (Catálogo da prefeitura de Piracicaba, 1981)	70
Figura 31- O imperador Justiniano e sua comitiva (Vitale / Ravena séc. VI.)	71
Figura 32 - Procissão. Festa do Divino, 2002 (Francisco Araújo)	72
Figura 33 - Bandeira do Divino de Sintra, Portugal (Iara Machado)	74
Figura 34 - Procissão na festa do Divino em Mogi das Cruzes (portal do Divino)	75
Figura 35 - Festeiros do Divino. Piracicaba, 2008. (Iara Machado)	76
Figura 36 - Senhora fazendo pedidos. Piracicaba 2008 (Iara Machado)	76
Figura 37 - Casa na Rua do Porto, enfeitada para o Divino, Piracicaba, 2002. (Iara Machado)	77
Figura 38 - Levantamento do mastro, s/d. Piracicaba (Catálogo,1981)	78
Figura 39 - Mastro levantado, Piracicaba, 2008 (Iara Machado)	78
Figura 40 - A “procissão dos mártires”(“Apollinare Nuovo – Ravena”, séculos V e VI)	81
Figura 41- Procissão do Divino em Piracicaba, 2008.	82
Figura 42 - Procissão do Divino. Piracicaba, 2009	83
Figura 43 - Devotos em procissão em pouso do Divino, 2009 (Iara Machado)	83
Figura 44 - Pomba, entalhe em madeira policromada (Antonio Francisco Lisboa).	85
Figura 45 - Procissão Marítima ao Hospital dos Lázaros (Leandro Joaquim)	85
Figura 46 - A festa do Divino Espírito Santo, s.d. aquarela sobre papel (Miguelzinho Dutra)	86
Figura 47- Bandeira do Divino, óleo sobre tela, 188. (Firmino Monteiro)	86
Figura 48 - A Bandeira do Divino, 1940. (Emídio Souza)	87
Figura 49 - Festa do Divino em Parati, 1969, óleo sobre tela.(Djanira da Motta e Silva)	88
Figura 50 - Folia do Divino, 1959, óleo. (Djanira da Motta e Silva)	89
Figura 51 - Congada. Composição com 80 azulejos (Alfredo Volpi)	89

90	Figura 52 - Fitas vermelhas (Alfredo Volpi)	
90	Figura 53- Bandeiras e Mastro (Alfredo Volpi)	
90	Figura 54 - Bandeirinhas (Alfredo Volpi)	
90		
	Figura 55 - Instalação: Eu desejo o seu desejo, 2003 (Rivane Neuenschwander)	93
	Figura 56 - Propaganda da venda da jóia do Divino. (Revista Veja, 2005)	97
	Figura 57 - Mandala do Divino. (Revista Veja 2005)	97
	Figura 58 - Parte da exposição Caligrafias Açorianas.(site Museu Nacional do Rio de Janeiro, 2002)	
102		Figura 59 - Fotografia da Festa dos Açores de Walter Vinagre.
	Caligrafias Açorianas. (site Museu Nacional do Rio de Janeiro, 2002)	
103	Figura 61 - Foto do Engenho Central de Piracicaba. (Beto Bruzantin, 1997)	
115		
	Figura 62 - Engenho central de Piracicaba, s/data	116
	Figura 63 - S. Durvalino Congo (Iara Machado)	123
	Figura 64 - Bandeira oficial do Divino de Piracicaba (Iara Machado)	125
	Figura 65 - Bandeira Sr. Mário (Iara Machado)	126
	Figura66 - Bandeira de Dona Rosalina (Iara Machado)	
126	Figura 67 - Bandeirinhas do Divino. (Iara Machado)	
127		Figura 68 - Bandeiras utilizadas para enfeitar a quermesse. (Iara Machado)
		127
	Figura 69 - Pannel com as dádivas do Divino Espírito Santo. (Iara Machado)	128
	Figura 70 - Pannel com a pomba do Divino. (Iara Machado)	128
	Figura 71 - Painéis com a pomba e o fogo, símbolos do Divino. (Iara Machado)	128
	Figura 72 - Noedy Percim.	129
	Figura 73 - Oratório doado para Irmandade do Divino. Artista desconhecido	129
	Figura 74 - Trabalho em madeira de Osvaldo Peron	129
	Figura 75 - Elias Rocha	130
	Figura 76 - Bonecos do Elias nas margens do rio Piracicaba, 2002	131
	Figura 77 - Bonecos do Elias – marinheiros do Divino na Casa do Povoador, 2002	134
	Figura 78 - Bonecos ao sol em frente à Casa do Povoador, 2009	135
	Figura 79 - Bonecos “ Congelados”, embalados, na Casa do Povoador, Piracicaba, 2008.	136
	Figura 80 - Pintura de Clemência e suas alunas - Capela do Divino em Piracicaba, década de 80.	137
	Figura 81 - Pintura de Clemência e suas alunas. Década de 80. Representa o Encontro das bandeiras	137
	Figura 82 - Pintura de Clemência e suas alunas. Década de 80. Representa o levantamento do mastro	138
	Figura 83 - Pintura de Clemência e suas alunas. Década de 80. Representa a procissão do Divino	138
	Figuras 84, 85 e 86 - Xilogravuras de Marilu Trevisan, 2008.	139
	Figuras 87 e 88 - Aquarela e Oratório em madeira, 2008. Marilu Trevisan	140
	Figuras 89 e 90 - O cururu e o Encontro das Bandeiras , óleo – Eduardo Grosso	141
	Figuras 91 e 92 - Pintura em papelão. Acrílico de Carmela Pereira.	142
	Figura 93 - Os tios do Cururu, 1999 de Ciro Oliveira.	143
	Figura 94 - Pintura em tela. Gilmar Godoy, 2002.	143
	Figura 95 - Aquarela de Nancy Carlini	144
	Figura 96 - Marchetaria, artista: Thayo.	144
	Figura 97 - Pintura em ferro. Adalgisa Vaz Rimoli	145
	Figura 98 - Trabalho em EVA de Mirtha Guglielmo	145
	Figura 99 - Barquinhos de papel marchê. Wilma Herling	146
	Figura 100 - Toy art. Lia Desjardins e Rita Moura, 2009.	146
	Figura 101 - Pomba de pano de 2m, artista Dorca, 2002.	147
	Figura 102 - Rei e rainha da Congada do Divino. Jornal de Piracicaba, 2009	148
	Figura 103 - Apresentação da Congada. Festa do Divino, 2009.	152
	Figura104 - Congada do Divino na festa em 2002	153
	Figura 105 - Cena do espetáculo Filho das águas, Piracicaba, 2009 (fotot Raul Rozados)	158
	Figura 106 - Cena do espetáculo Beira Rio, Piracicaba, 2009- (foto Raul Rozados)	158

Figura 107 - Cartaz feito por Carmela Pereira para a peça Lugar onde o peixe, 1997.
Figura 108 - Imagem tirada de um cartão de Piracicaba, 2002

159
161

Sumário



Agradecimentos.....	vii
Resumo.....	x
Abstract.....	xi
Lista de figuras.....	xii
Introdução.....	1
Capítulo 1: Da história.....	6
1 - A Festa do Divino: história e memória da utopia da festa do Divino.....	7
1.2. O pensamento mítico de Joaquim de Fiore e a formação da utopia.....	14
1.3 - O Divino no Brasil.....	22
1.4 O Divino em Piracicaba.....	33
Capítulo 2: Da simbólica.....	47
- O Divino e seus semióforos.....	48
2.1 - Os semióforos do Divino e suas representações.....	54
2.2.1- A Festa do Divino.....	54
2.2.2 - A pomba.....	59
2.2.3 - O Império.....	67
2.2.4 - A bandeira	74
2.2.5 - A procissão.....	80
2.3 – Os semióforos na História da arte no Brasil.....	84
Capítulo 3: Da apropriação.....	94

3 - A apropriação dos semióforos.....	95
3. 1 - A exposição como resistência cultural.....	101
Capítulo 4: Da exposição.....	108
1 - Da etnografia a exposição.....	109
2 - A Curadoria	111
3 - O espaço expositivo	113
4 - Critérios Curatoriais	116
5 - O conteúdo de exposição.....	122
5.1- Bandeiras.....	123
5.2 - Painéis.....	128
5.3 - Oratórios.....	129
5.4 - As Artes Plásticas.....	130
1. Elias dos Bonecos–.....	131
2. Outros artistas.....	137
5.5 - A dança do Divino	148
5.6 - A música do Divino.....	155
5.7 - O teatro do Divino.....	157
6 - O tratamento do conteúdo da exposição.....	160
7 - A exposição :esculpindo a memória do tempo.....	162
8. Considerações Finais.....	166
9. Referências.....	169

*Quem já viu a esperança não se esquece dela.
Procura-a sob todos os céus e entre todos os homens. E sonha que um dia vai encontrá-la
de novo, não sabe onde, talvez entre os seus. Em cada homem lateja a possibilidade de ser
ou, mais exatamente, de tornar a ser, outro homem.*

Octavio Paz

Oração ao Divino Espírito Santo

Vinde, Espírito Santo,
enchei os corações dos Vossos fiéis
e acendei neles o fogo do Vosso amor.
Enviai o Vosso Espírito e tudo será criado,
e renovareis a face da terra.

Oremos

Deus, que instruístes os corações dos
Vossos fiéis com a luz do Espírito Santo,
fazei que apreciemos retamente todas as
coisas segundo o mesmo Espírito e
gozemos sempre da Sua consolação.
Por Cristo, Senhor nosso.
Amém.

Os Dons do Espírito Santo

Sabedoria: ajuda a conhecer a Deus e a sua vontade
Entendimento: ajuda a ver as pessoas e o mundo com
os olhos de Deus
Ciência: ensina a colocar todas as nossas capacidades
e dons a serviço dos irmãos e do evangelho
Conselho: ajuda a nos tornar sábios, diante da vida
Fortaleza: ajuda a ter firmeza diante das propostas
sedutoras e enganadoras da sociedade
Piedade: como amar a Deus no serviço do reino
Temor: saber colocar Deus no centro de nossa vida

Irmandade do Divino Espírito Santo de Piracicaba
Julho/2001



o trabalho traz uma reflexão acerca da relação entre Arte e
uma proposta de curadoria de exposição sobre a Festa do Divino
em Piracicaba, bem como a importância desta linguagem na
indivíduo, do grupo e da sociedade.

abordamos a relação entre a Festa do Divino em Piracicaba como
o cultural, social e antropológica e seu diálogo com a produção
de um trabalho de etnográfico aliado à pesquisa teórica, em que
nder a festa de acordo com suas origens, as diversas apropriações
arte e a sociedade, bem como os significados atribuídos a ela, a
a exposição.

e propor uma exposição surgiu pela necessidade de ressaltar a
pesquisa transdisciplinar nos trabalhos de curadoria e, no caso aqui
um ambiente capaz de propiciar uma reflexão, por meio da ativação
o reconhecimento cultural de um grupo social.

e de investigação no campo da curadoria, da Antropologia e da Arte
formação acadêmica em Antropologia, aliada a minha experiência
áreas de Arte, Cultura, Comunicação e Educação, exercendo
professora na rede formal e informal de ensino; como produtora
uições privadas, estatais e não-governamentais; e trabalhos de
radoria, montagens e como mediadora em exposições.

da festa do Divino de Piracicaba como tema para pensar uma
osição deve-se ao fato de ter eu trabalhado como pesquisadora
no de 2001, com o objetivo de recolher material para a curadoria de
ue envolveria o conteúdo de várias festas do Brasil e de Portugal.

como a exposição não aconteceu e a pesquisa tinha sido extensa, além do
envolvimento com a comunidade do Divino e o financiamento conseguido por meio

da Secretaria de Ação Cultural da cidade de Piracicaba, achei por bem que tinha um compromisso com esta comunidade: mostrar o material recolhido e seu significado.

Assim, em 2005, ingressei no curso de especialização “Estudos em Museus de Arte” na USP no qual realizei uma monografia intitulada “*O Divino em Piracicaba e suas representações*”, que gerou o projeto “*Festa do divino em Piracicaba: imagens e discursos redesenhando os espaços*”, inscrito no Programa Cultural da Petrobras Cultural – Edição 2006/2007, na área de Preservação e Memória - Patrimônio Imaterial, sendo pré-selecionado dentre 263 dos 7392 projetos inscritos.

Apesar do convite feito pela comissão julgadora do programa Petrobras Cultural para que eu inscrevesse o projeto no próximo edital, em 2006, comecei meus estudos no Programa de Pós-graduação em Interunidades em Estética e História da Arte da USP, que me exigiu aprofundar o trabalho de pesquisa sobre a festa do Divino e me dedicar mais às atividades acadêmicas, o que impossibilitou a montagem da exposição.

Desta forma, a pesquisa baseou-se principalmente na interrelação entre História, Antropologia, Arte e Etnografia, perpassando por teóricos da Geografia Humanística, da Sociologia, da Estética e da Comunicação.

A transdisciplinaridade diz respeito à relação sinérgica que as disciplinas têm entre si: a questão do tempo relacionado à cultura e às diversas produções artísticas, que se fazem e se transformam num determinado espaço que, ao mesmo tempo, se modifica porque é social, produto e produtor de formas e conteúdos transmitidos. A Etnografia procura descrever o movimento dessas interrelações.

Assim, torna-se pressuposto para a curadoria da exposição aqui proposta, na medida em que esta se constitui em um espaço utópico de comunicação que vai espelhar o objeto apreendido e descrito na etnografia por meio dos pressupostos teóricos daquelas disciplinas.

No primeiro capítulo, investigamos a Festa do Divino Espírito Santo em Portugal, Brasil e Piracicaba, propondo uma abordagem histórica e, etnográfica, no caso de Piracicaba.

Em Portugal levantamos uma discussão sobre as diversas versões sobre a origem da festa, como também sua origem filosófica baseada no pensamento de Joaquim de Fiore, tendo como referência os estudos de historiadores portugueses José Eduardo Franco e José Augusto Mourão (que abordam estudiosos do tema como Jaime Cortesão, Agostinho da Silva, Antonio Quadros, Fernando Pessoa, Padre Antonio Vieira e Natália Correia entre outros) e as pesquisas de Manuel Gandra e Moisés do Espírito Santo.

A pesquisa, *online*, no Arquivo dos Açores, no Centro de Iconografia Simbólica de Portugal e no Jornal de Alenquer foi de total relevância para este ítem.

Para pensar a festa no Brasil, recorreremos a Affonso Àvila, Eduardo Subirats, Wagner Moura, Nicolau Sevcenko, Agostinho Pedro da Silva, Agostinho da Silva e Amón Pinho e, em Piracicaba, além do trabalho etnográfico que se utilizou entrevistas com participantes da festa, tivemos como referência os estudos de Carlos Rodrigues Brandão e pesquisadores como Hugo Pedro Carradore e Marly Germano, historiadores da cidade, bem como os escritos de João Chiarinni encontrados no Centro Cultural Marta Watts. As leituras de pensadores como Alfredo Bosi, Nestor García Canlini e Darcy Ribeiro foram fundamentais.

No segundo capítulo, analisamos a origem dos "semióforos" da Festa do Divino, suas primeiras representações e de que forma foram apropriados pelas festas e pela História da Arte no Brasil. Como referência maior, buscamos pensadores como Marielena Chauí, Agostinho Pedro da Silva, Octavio Paz, Roberto DaMatta, a Bíblia Sagrada, críticos da história da Arte e autores utilizados no primeiro capítulo.

No terceiro capítulo, tratamos da apropriação dos semióforos pela lógica do mercado capitalista, transformados em mercadoria, sobre a ótica de Baudrillard, Hall Foster e Barthes evidenciando o impacto cultural conseqüente do processo da "globalização imaginada", de acordo com Nestor Garcia Canlini e como a prática de exposição pode se constituir em ação de resistência cultural para pensar a história das coletividades e a imposição de um discurso uno, respectivamente discutidos por Jacques Le Goff e Milton Santos.

No quarto capítulo, propomos uma curadoria de exposição sobre a Festa do Divino em Piracicaba a partir de uma tipologia contemporânea de exposição que Jean Davalon denominou de “exposição dramatizada”, uma amostra de material recolhido na pesquisa de campo e os estudos sobre exposição de Lisbeth Rebollo Gonçalves.

Utilizamos os conceitos sobre dimensão simbólica e cultura por Clifford Geertz, o pensamento complexo por Edgar Morin, a etnografia de François Laplantine e o estudo da etnografia da duração por Rocha e Eckert, baseado na dialética da duração de Gaston Bachelard para pensar questões relativas à memória, identidade e história e o próprio trabalho etnográfico.

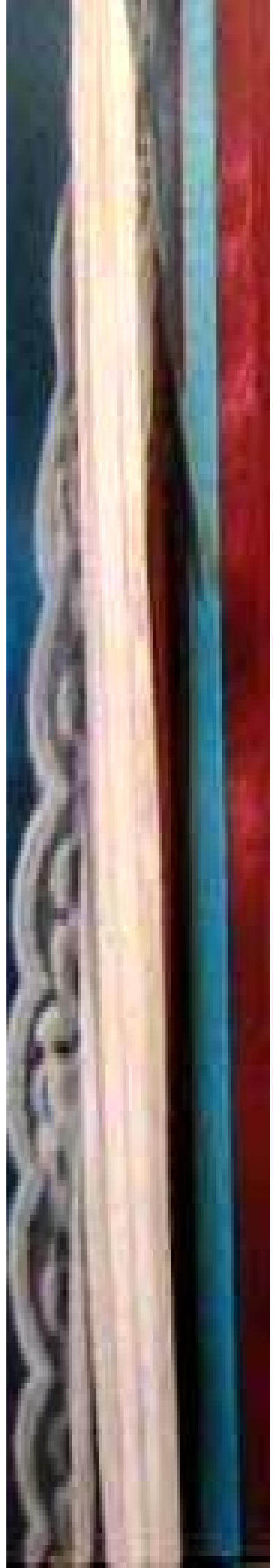
O conceito da etnografia da duração na produção de exposição poderá ser mais explorado posteriormente, pois envolve um estudo específico e complexo sobre a construção da memória coletiva e sua relação com o tempo e o espaço por meio de associação de imagens.

Além desses teóricos, recorreremos a fontes como sites, arquivos, bibliotecas, museus, correspondências com instituições de Portugal e Piracicaba, pesquisa de campo – iconográfica, fonográfica, videográfica e impressa - com a comunidade do Divino em Piracicaba e a observação participante.

A metodologia utilizada baseou-se no pensamento hermenêutico da Antropologia Interpretativa e na observação participante, em que diversos tipos de entrevistas foram realizados: com gravador de voz; com gravador de voz e utilização de câmera para filmagem e pesquisa informal baseada em conversas e na observação participante, privilegiando a interação sujeito-objeto.

Isto me levou a questionar a metodologia proposta inicialmente de utilizar a História oral e concluir que foi na vivência, na participação efetiva da festa, dos pousos e nas conversas com as pessoas de forma espontânea e informal que obtive as melhores respostas às minhas questões, comprovando a pertinência do paradigma da complexidade em que o sujeito-pesquisador é, também, objeto-mundo.

Muitas ideias se encontram em aberto, mas devo ressaltar que o intuito do trabalho não é apresentar conclusões, e, sim, as problematizações e as práticas a partir das quais estas se formam (Foucault, 1984), tanto no que diz respeito às origens da festa do Divino, quanto às suas apropriações, significações e possibilidades de refletir sobre ela.



Capítulo 1:

Da história

1 - A FESTA DO DIVINO: ORIGENS DA UTOPIA DA FESTA DO DIVINO.

(...) a história é uma verdade sempre em construção.
Nelson Goodmann

Muitas são as versões, lendas e contos sobre a origem da Festa do Divino Espírito Santo. Desde a mais difundida - de que a origem da festa deu-se no

reinado de Dona Isabel de D. Dinis, na vila de Alenquer, em Portugal, no século XIV até descrição de que a origem tenha se dado na Alemanha, como prática na dinastia dos Othons, seguindo para a França, e depois se estabelecendo em Portugal.

Considerando que “todas as lendas tem origem da vida real e são o reflexo do nosso espírito” (ARAÚJO e TABORDA, TII, 19???: 14), apresentamos duas delas sobre a origem da festa do Divino Espírito Santo em Portugal:

Uma conta que, certo dia, a rainha D.Isabel teve um sonho em que era solicitada a construir um templo dedicado ao Espírito Santo em Alenquer.

Consta que no local indicado, foram encontrados, já prontos, os alicerces para a construção, e que os operários, em pagamento pelos serviços, recebiam rosas que se transformavam em moedas.

Outra quimera diz que:

A rainha Isabel costumava dar comida, diariamente, aos pedintes que se acercavam dos muros do palácio. Com o passar do tempo, o número de pedintes aumentou tanto, que o rei D. Dinis proibiu tamanha generosidade por parte da esposa. Certo dia, D. Isabel, carregando no covo do avental pedaços de pão para distribuir aos pobres, encontrou o rei em seu caminho que lhe perguntou intrigado o que levava no avental.

- Levo rosas, respondeu a rainha.

- Quero ver!

Temerosa, ela abre o pano e D. Dinis vê belas rosas. Do “milagre das rosas” pode ter vindo o costume de distribuir pão, carne, e outros alimentos ao povo nas Festas do Divino como, também, o uso de rosas na decoração das festas.

Estas lendas foram encontradas, entre outras fontes, no Arquivo dos Açores², que disponibiliza, *online*, manuscritos raros e inéditos digitalizados. Dentre eles, é possível encontrar cartas, pergaminhos, documentos oficiais, crônicas escritas por historiadores e cronógrafos desde o séc. XIII.

Entretanto, para além destes documentos, pudemos verificar através do Centro Ernesto Soares de Iconografia e Simbólica de Portugal que:

²Arquivo dos Açores. <http://www.uac.pt/arquivoacores/> consulta em 07/007/2008.

(...) já no Compromisso da Confraria do Espírito Santo de Benavente, o mais antigo que se conhece coevo da fundação da igreja do Espírito Santo dessa localidade, que presumivelmente se verificou no primeiro quartel do séc. XIII se alude à festividade do Império, o que leva a supor a sua concretização aí anteriormente a 1280, promovida ou inspirada por franciscanos de tendência espiritual. Os mesmos, que secundando o proselitismo de Santa Isabel, logriam levá-la a patrocinar e, porventura, institucionalizar, nos inícios do séc. XIV tais festejos com um aparato nunca antes visto, o que terá contribuído para radicar a tradição, segundo a qual, sob a sua égide e de D. Dinis, se haviam originado.³

Seguindo esta direção, Azevedo (1983, apud FRANCO, 2000:87), em estudo publicado sob o nome *O Compromisso da Confraria do Espírito Santo de Benavente*, assenta que a referida confraria teria sido instituída com o compromisso de realizar as festividades do culto ao Divino Espírito Santo, no ano de 1200, e que, mais antigos ainda, seriam os compromissos da Confraria de Santa Maria de Sintra em Portugal.

Isto, segundo Franco (2002:87), contraria a historiografia corrente que atribui à rainha Isabel o pioneirismo na fundação das festas do Espírito Santo, bem como das instituições de sócio-caridade e espiritualidade ligadas a ela em Portugal. Estas ações seriam, antes, obras de devotos ligados ao franciscanismo espiritual que circulavam pela Europa. À D. Dinis e à rainha Isabel, deveria ser dado o papel de difundir e transformar as celebrações paracletianas em festas muito populares.

Cortesão (s.d. apud FRANCO e MOURÃO, 2005:102), por sua vez, baseado nas informações dadas pelos cronistas do séc. XVII, D. Rodrigo da Cunha e Frei Manuel da Esperança, afirma que a fundação das festas do Espírito Santo ocorreu por “patrocínio da rainha D. Isabel do rei D. Dinis, constituindo-se este fato no maior testemunho da influência joaquimita na cultura portuguesa.”

Tais crônicas foram, assim, encontradas no arquivo dos Açores⁴:

³ Centro Ernesto Soares de Iconografia e Simbólica. <http://www.cesdies.net/>. Fundado em 19 de Abril de 1997, por Manuel J. Gandra tem sede em Mafra, apresentando-se como a primeira organização lusófona do gênero. Pretende, conforme determina o seu objeto, preencher uma cada vez mais sensível lacuna, promovendo o estudo transdisciplinar da Cultura Simbólica Tradicional, designadamente nas suas vertentes mítico-hermético-religiosas e, como seria de esperar, prestando uma atenção muito particular às suas manifestações em Portugal e no âmbito lusófono. Consulta 03/10/2008.

⁴Arquivo dos Açores. Antiguidades Açorianas in Festividades. <http://www.uac.pt/~arquivoacores>. Consulta 07/07/2008.

O Sabio D. Rodrigo da Cunha nos deixou uma pequena descripção desta festividade, nos seguintes termos:—«No dia do *Espirito Santo* estava na Igreja de S. Francisco, em throno de baixo do docel, o chamado *Imperador*, com corôa real na cabeça depois de a offerecer no altar, corôa que a mesma Rainha Santa Izabel doou para tal acto: alem desta corôa havia mais duas. O Imperador era servido por pessoas nobres: e estando o successor do Reino em Alemquer, era o Pagem que levava a corôa da Igreja do Espirito Santo para a de S. Francisco. No Sabbado, vespera da festa, cercavam a dita Villa com um rôlo de cêra benta, desde S. Francisco até á Igreja do *Espirito Santo*, vindo em procissão d'aquella para esta Igreja. (Hist. Eccl. da Igreja de Lisboa, Part. 2. Cap. 27.)

Mais detidamente escrevera sobre este assumpto o Serafico chronista Francisco Manuel Esperança. Escutemos este chronographo.

«No domingo pela manhã entrava na Igreja do Convento de S. Francisco o que havia de servir de *Imperador*, assistido de dois reis, e seguido de nobreza e povo, com tres pagens, que lhes levavam as corôas (uma das quaes era a que deixou para a festa a mesma Santa Rainha) e sendo estas offerecidas no altar, um Religioso com vestes sacerdotaes coroava com estas aos tres suppostos monarchas, que assim coroados acompanhavam a procissão—A' tarde sahia o Imperador da Igreja do Espirito Santo, com muitas festas, trombetas, e multidão de gente, com canas verdes nas mãos, e dois pagens adiante com a coroa, e outro com o estoque; e assim entrava na Igreja de S. Francisco. — O Sacristão ahi ~~estava, e com a candeia de S. Francisco acompanhada de um~~ homem com umas madeixas de cêra, de que ficava ardendo uma ponta no Altar, e o mais se estendia pela Villa até chegar á Igreja de Triana. — Determinou a Santa Rainha, que n'esta Igreja se enrolasse para servir nos officios divinos e missas; porém depois vieram a repartir a candeia pelas Igrejas da Villa, fazendo-se a procissão com a candeia adiante até á Igreja do Espirito Santo, e lá se benzia a carne e o pão, que no dia seguinte se havia de gastar no bôdo. . . » (Hist. Seraf. Cap. 37.)

Já Azevedo (1983, apud FRANCO e MOURÃO, 2005:104), contradiz Cortesão, apontando que, “estes monarcas foram apenas reformadores de uma festividade bem mais antiga, cuja gênese se descobre na cláusula do próprio compromisso da confraria que mandava celebrar todos os anos um ‘convite’ ou bodos aos pobres, nos dias do Espírito Santo”.

Outro historiador português, Moisés do Espírito Santo, diz que a festa do Espírito Santo tem origem na Antiguidade tanto entre israelitas como entre hebreus, mas, ressalta, que o culto do Divino se inicia na Idade Média sem que estes dois rituais tivessem alguma ligação:

A Festa do Divino é um eco das remotas festividades das colheitas. Já o culto ao Espírito Santo, sob a forma de festividade, no sentido que iria adquirir mais tarde, tem início na Idade Média, em Itália, com um contemporâneo de São Francisco de Assis, o abade Joaquim de Fiori (morto em 1202), que ensinava que a última fase da história seria a do Espírito Santo.⁵

⁵Câmara Velha de Alenquer, <http://alenquertradepatri.blogspot.com/2007/05/divino-espirito-santo-> Consulta em 11/05 2008.

Em documento do séc. XVII, do Arquivo dos Açores⁶, encontramos referência a ligações entre as festividades da colheita e a festa em Portugal:

As folias ao Espirito Santo, com quanto pareçam ter tido uma origem pagan no druidismo, ou na superstição grega, todavia ellas foram introduzidas em Portugal e nas Ilhas dos Açores com a maior devoção e piedade.

Antes de estabelecidos entre nós os Imperios do Espirito Santo, tinhamos as folias denominadas do Bispo Innocente; as quaes tambem foram solemnizadas em França, e eram annualmente com esplendor festejadas em S. Martinho de Tours. E posto que condemnadas no anno de 1260, todavia ainda no seculo XVII as tivemos com grande pompa na cathedral de Lisboa.

No entanto, Espírito Santo, apontando para a responsabilidade da rainha Isabel de D. Dinis pela institucionalização da festa do Divino em Portugal, afirma:

Em Portugal, no séc. XIV, a festa do Divino já se encontrava incorporada à Igreja como festividade religiosa, segundo reza um velho pergaminho franciscano depositado na Câmara Velha de Alenquer. A responsável por essa institucionalização da festa em solo português foi a rainha Santa Isabel, esposa do Rei D. Diniz (1.279 - 1.325), que mandou construir a Igreja do Espírito Santo, em Alenquer. A primeira celebração do Império do Divino Espírito Santo, provavelmente influenciada pelos franciscanos, teria mesmo ocorrido em Alenquer, pois foi aqui que os mesmos fundaram o primeiro convento franciscano em Portugal. A partir dali o culto expandiu-se, primeiro por Portugal (Aldeia Galega, na época Montes de Alenquer, Sintra, Tomar, Lisboa) e depois acompanhou os portugueses nos descobrimentos, nomeadamente, no Brasil e nos Açores onde ainda permanece com todo o vigor, principalmente na ilha Terceira. Há 200 anos que as festas do Divino Espírito Santo foram interrompidas em Alenquer, e retomadas, apenas uma única vez, em 1945.⁷

⁶ Arquivo dos Açores. <http://www.uac.pt/arquivoacores>. Consulta 07/07/2008.

⁷ Jornal de Alenquer, <http://alenquer-tradepatri.blogspot.com/2007/05/divino-espirito-santo-o-retomar-do-seu.html>. Consulta 07/08/2008.

Estas historiografias confirmam a tese de Motinha (2003) de que a festa do Espírito Santo, tal qual conhecemos, acontece pelo menos desde 1279, em razão do dia de Pentecostes, confirmando o que Hobsbaw chamou de “tradições inventadas”, pois “muitas ‘tradições’ que parecem ou são consideradas antigas, são bastante recentes, quando não são inventadas” (apud MOTINHA, 2003).

Para o Hobsbaw, o termo “tradição inventada”,

(...) é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo (...) (HOBSEAWN e RANGER, 1997:9)

Desta forma, não podemos localizar, no tempo, o surgimento da festa do Divino Espírito Santo. Os estudos aqui apresentados apontam para sua existência, antes mesmo de sua institucionalização pela rainha Isabel Dinis, que a transformou em tradição. Como afirma Gandra:

Não será excessivo recordar que também Mário Martins põe “sérias dúvidas” à invenção “da solenidade do Império”, pela Rainha Santa e por Dom Dinis, opinião igualmente partilhada pelo investigador francês Daniel-Francis Laurentiaux. De facto, foram autores eclesiásticos seiscentistas, como Dom Rodrigo da Cunha, Frei Manuel da Esperança ou o padre jesuíta Manuel, os primeiros a reivindicar a invenção do Império para a já então canonizada (desde o ano de 1625) Rainha Santa, enquanto as raras fontes documentais conhecidas anteriores a seiscentos, tão só registram o contributo de D. Isabel no que concerne à introdução dos festejos em Alenquer. Em suma, duas coisas muito distintas: muitos exegetas têm feito uma insustentável, sendo indiscutível que D. Isabel foi a fundadora da Irmandade do Espírito Santo de Alenquer, carece já de qualquer fundamento documental, coevo plausível (porquanto a ideia é posterior à canonização da rainha, em 1625!) a sua creditação como introdutora da devoção do Império em Portugal!⁸

Neste texto, o autor reafirma a teoria de Cortesão de que os eclesiásticos seiscentistas atribuem a fundação da festa do Divino à rainha Isabel de D. Dinis,

⁸ Gandra, Manuel J. A Jerusalém celeste como paradigma dos impérios ou teatros do Divino, <http://www.cesdies.net/dfiles/des/fsp>. Consulta em 10/ 05/ 2009.

embora, as fontes documentais afirmem seu contributo apenas em Alenquer, e reitera as teorias de Moisés do Espírito Santo e Rui Azevedo de que a devoção ao Espírito Santo é anterior a referida rainha.

Entretanto, nosso intuito é ressaltar a transformação da doutrina sobre a Idade do Espírito Santo de Joaquim de Flora, em ritos e tradições, conforme apontou FRANCO e MOURÃO (2005), assim como a forma como ela foi recriada ao longo do tempo pelos portugueses, influenciando os descobrimentos e transplantando estes ritos e tradições para o Brasil.

Não ignoramos outras versões ou fatos relevantes como a visão de Motinha (2003), que analisa o caráter da festa ao Divino Espírito Santo e sua institucionalização como um discurso ideológico do poder utilizado pela monarquia absolutista. Temos que levar em conta a ideia de Cortesão (apud Franco e Mourão, 2005) de que a corte aragonesa, de onde provinha a rainha Isabel e D. Diniz, vinha de uma linhagem de reis que enfrentaram a autoridade papal, além do fato de terem acolhido os adeptos e mentores do franciscanismo espiritual, o mais heterodoxo movimento reformista do Cristianismo.

Agostinho da Silva, um dos pensadores portugueses, radicado no Brasil em função da ditadura de Salazar, reformulou o significado da Terceira Idade do Espírito Santo numa perspectiva político-filosófica, atribuindo à monarquia medieval de Portugal, um caráter democrático e popular marcado pela presença do espiritualismo franciscano, pela religiosidade do Espírito Santo e pela convivência entre mouros, judeus e cristãos.

Este Portugal, segundo o referido autor (apud PINHO, 2007:36), desapareceu no final do séc. XV e começo do XVI, quando do início do capitalismo comercial, do absolutismo real e da instauração do catolicismo ortodoxo de Trento⁹.

Inferimos, então, que as manifestações ao culto do Divino Espírito Santo foram transformando-se, ao longo do tempo, em forma de devoção, de folias, de festas e dos chamados impérios, sendo impossível determinar o momento exato em que a festa surgiu como manifestação antes de tornar-se tradição.

⁹ O Concílio de Trento, realizado de 1545 a 1563, foi o 19º concílio ecuménico. É considerado um dos três concílios fundamentais na Igreja Católica. Foi convocado pelo Papa Paulo III para assegurar a unidade da fé (sagrada escritura histórica) e a disciplina eclesiástica, no contexto da reacção da Igreja Católica à divisão então vivida na Europa quanto à apreciação da Reforma Protestante, razão pela qual é denominado como Concílio da [Contra-Reforma](#).

Cabe ressaltar aqui, a ideia que fundamenta a festa do Divino Espírito Santo em Portugal, de onde herdamos a tradição. Esta tem origem na doutrina de Joaquim de Fiore.

1.2. O pensamento mítico de Joaquim de Fiore e seus desdobramentos

Joaquim de Fiore¹⁰ teria sido o primeiro a formular uma filosofia da História, por volta do século XII, na qual a humanidade passaria por três etapas, evoluindo em maturidade espiritual, e em direção ao último estágio, que seria o da “liberdade por excelência”¹¹:

O primeiro estado foi o da ciência; o segundo o da sabedoria; o terceiro será o da plenitude da inteligência. O primeiro, o da servidão dos escravos; o segundo, o da dependência filial; o terceiro será o da liberdade. O primeiro desenrolou-se sob o chicote; o segundo, sob o signo da ação; o terceiro decorrerá sob o signo da contemplação. O temor caracterizou o primeiro; a fé, o segundo; a caridade marcará o terceiro. O primeiro era o tempo dos escravos; o segundo é o tempo dos homens livres; o terceiro será o tempo dos amigos. O primeiro era o tempo dos velhos; o segundo é o dos jovens; o terceiro será o das crianças. O primeiro estava sob a luz estelar; o segundo é o momento da aurora; o terceiro será o pleno dia. O primeiro era o Inverno; o segundo a Primavera; o terceiro será o Verão. O primeiro deu urtigas; o segundo dá rosa; o terceiro dará lírios. O primeiro produziu ervas; o segundo produz espigas; o terceiro fornecerá trigo. O primeiro é comparável à água; o segundo, ao vinho; o terceiro será comparável ao azeite. (FLORA apud FRANCO, 2002:78)

O mundo seria explicado a partir de uma sucessão progressiva para uma “planificação cada vez maior”¹², que se cumpriria com a ação do Espírito Santo, diretamente nos homens. Segundo Quadros:

(...) é a primeira grande interpretação da História, a teoria das Três idades, a visão do Evangelho Eterno (...) pelo caráter cronológico que atribuía à interferência do sagrado no profano: três ciclos

¹⁰ Joaquim de Fiore (c. 1132 — 1202), também conhecido por Gioacchino da Fiore, Joaquim de Fiori, Joaquim abade de Fiore ou Joaquim de Flora; foi um abade cisterciense e filósofo místico, defensor do milenarismo e do advento da idade do Espírito Santo.

¹¹ Expressão utilizada por Antonio Quadros.

¹² Expressão utilizada por Antonio Quadros.

sucedendo-se no tempo, o do Pai, o do Filho, o do Espírito – uma História que se desenrola e, mais importante de tudo, que se cumpre no mundo. (QUADROS, 197?: 133)

Desta teoria, teria sucedido diversas interpretações e releituras controversas que, segundo alguns autores, influenciaram Marx, Hitler, o anarquismo e crenças consideradas heréticas na Idade Média. Foi considerada inovadora na época. Como conclui Baltazar¹³, “Joaquim de Flora, era uma figura enigmática e controversa, mas, ao mesmo tempo, capaz de influenciar pessoas e movimentos de inspirações antagônicas, tal a riqueza da sua vida e obra”. Assim,

O joaquimismo estará subjacente a grupos e a movimentos mais alargados defensores da emancipação da mulher, à sua valorização e equiparação com o homem; iluminará os pugnadores contra a desigualdade e o hierarquismo social, os mentores das afirmações do laicado contra a hegemonia clerical, os militantes da luta pela justiça, contra o miserabilismo e a resignação, em favor da vivência e materialização efectiva da terra. (FRANCO E MOURÃO, 2005: 77-78)

Concordando com o referido autor, reafirma Cohn, (1981, apud DELUMEAU, 1970:89), que os três ciclos representariam as três idades, pelas quais a humanidade caminharia em evolução:

Se a primeira fora uma idade de terror e servidão e a segunda uma idade de fé e submissão filial, a terceira seria uma idade de amor, de alegria e de liberdade, em que o conhecimento de Deus seria revelado diretamente nos corações de todos os homens.

Desta forma, o Espírito Santo agindo diretamente nos homens lhes traria conhecimento e sabedoria, tornando-os dignos do paraíso terrestre.

A ideia de “de uma *Civitas* Terrena metamorfoseada em *Civitas Dei*” (Quadros, *Ibidem*), ou seja, de que o Paraíso se realizaria na Terra, foi criticada pela

¹³ Crítica de Isabel Baltazar ao livro Joaquim de Flora e sua influência na Cultura Portuguesa de Eduardo franco in <http://www.triplov.com/boletimnch/2006/Baltazar.htm>. Consulta em 15/10/2008.

hierarquia da Igreja Católica que vinha se consolidando desde o século IV. Da mesma forma, para os primeiros cristãos, a ideia de um reino “puramente espiritual” estava longe de ser aceita.

O ideário joaquimita, apropriado e reelaborado no século XIII pela corrente espiritualista da ordem franciscana, passa a ser uma ameaça a instituição católica de Roma, pois propõe uma igreja espiritual contra uma igreja como instituição disciplinadora da fé, baseada diretamente na inspiração divina.

Na obra *Expositio in Apocalysim*, de acordo com Franco e Mourão (2005), Joaquim de Flora faz uma citação, na qual podemos perceber uma crítica direta à Igreja, senão, ao menos, observar como os clérigos ainda estariam agindo segundo seus interesses, e não pela ação do Espírito Santo:

A vida dos clérigos, desses homens que tinham o costume de espalhar os raios da sua luz sobre o povo, ó dor! Nós vemo-la soçobrar na carne e no sangue. Nada nela surge como espiritual, nada surge voltado como outrora para o céu. Mas quase tudo se tornou lúbrico, carnal, carne e sangue, enfraquecimento do espírito. Onde se encontram hoje os litígios? Onde se encontram os escândalos? Onde estão as rixas? Onde está a inveja? Onde estão as rivalidades senão na Igreja dos clérigos? Onde senão entre aqueles cujo dever consistia em dispensarem aos povos, reunidos sob a sua direcção, a claridade dos seus exemplos? Numa palavra, vemos numerosas estrelas do céu caírem sobre a Terra, seja pela queda da depravação herética, seja – e é a maioria – por essa queda profunda que é o pecado da carne. (apud FRANCO e MOURÃO, 2005:78)

Apesar da crítica de Joaquim de Flora à igreja da época, tão bem enunciada, nesta citação, para Cohn, ele não tinha a intenção de se opor a igreja e nem imaginava que seus estudos dariam margem a tantas outras interpretações:

Joaquim não tinha consciência de ser heterodoxo nem qualquer desejo de subverter a Igreja. Foi encorajado por nada menos que por três papas a escrever as revelações com que havia sido favorecido. E, todavia, o seu pensamento tinha implicações que eram perigosas para a estrutura da teologia medieval ortodoxa. A sua ideia da terceira idade não se poderia reconciliar com a visão agostiniana de que o Reino de Deus já tinha sido realizado, na medida em que podia ser realizado sobre a Terra no momento em que a Igreja nasceu, e que não se deveria esperar outro milênio além deste. Por mais

respeito que Joaquim tivesse às doutrinas, exigências e interesses da Igreja, o que ele propusera era, na verdade, um novo tipo de milenarismo – e, aliás, um tipo que as gerações futuras haveriam de elaborar, primeiro, num sentido antieclesiástico e, depois, num sentido abertamente secular. (FRANCO e MOURÃO: *Ibidem*)

Joaquim de Flora, segundo os autores, não foi rechaçado pela igreja em sua época. Não se percebia como heterodoxo, apenas elaborou sua própria teoria.

Só depois de sua morte, seu pensamento vai ser desenvolvido, pelos franciscanos e dominicanos, impulsionando um movimento teológico-espiritual com um ideário altamente renovador da Igreja e da sociedade, levando a perspectiva utópica de Flora a ser marginalizada pela Igreja.

Tanto é que as ideias de Flora, que por sua vez, foram o cerne da festa do divino Espírito Santo em Portugal, vão ser consideradas junto a outras como heresias, levando a festa do Divino a ser avaliada como o erro do “espírito de liberdade” por impulsionar as camadas populares. Como afirma Ribeiro: “este espírito de liberdade, de inspiração joaquimita, era o erro considerado mais comum que tinha fascinado e mobilizado mais camadas da população” (apud FRANCO, 2002: 79).

Em Portugal, a festa foi praticamente extinta, sendo, em Alenquer, interrompida depois de 500 anos de celebração, por volta 1701, e, em 1945, foi retomada apenas uma única vez, sendo recuperada, no ano de 2007, sob o lema “O Espírito Santo sopra onde quer”.

Sobre as proibições, Silva¹⁴ diz em entrevista concedida no ano de 2002:

Porque é que a Igreja foi contra essa Teologia? Era uma Teologia do Inesperado. Daquilo que parece ser a Liberdade Pura e não o Destino (...). Naquele momento, em que o Joaquim de Fiori proclamou aquela coisa, em Itália, e em que os portugueses aceitaram com uma alegria e um grande júbilo, o que acontecia é que se entrava numa época em que era preciso ver a continuidade das coisas e não adorar o inesperado e então, a Igreja percebeu esse momento da História e impôs em Portugal aquilo que achava que era o entendimento, aquilo que tinha que ser a Doutrina, não era a supremacia do Espírito Santo, era o conjunto do Deus-Pai, Deus-Filho e Espírito Santo.

¹⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=Yvb1Ho3xKUc> Agostinho da Silva - Políticos, Escravidão e Joaquim de Fiori in Conversas Vaidas, 2002. Consulta em 10/08/2008.

Ou seja, a Igreja Católica não poderia adotar a ideia da supremacia da Idade do Espírito Santo, pois esta preconizava a ação direta do Espírito Santo nos corações dos homens, num momento que a doutrina católica vinha se fortalecendo.

Gandra¹⁵, em sua *Coletânea das principais Censuras e Interditos visando os Impérios do Divino Espírito Santo, elenca* proibições que vão de 1500 a 2003. Segundo ele:

O esgotamento da segunda Idade ou do Filho prenunciaria o início do Tempo do Divino Paracleto, era da confraternização universal de cujo advento os portugueses se fizeram arautos, disseminando pelas novas latitudes tais expectativas milenaristas, porém nem sempre da forma mais ortodoxa e conforme os dogmas romanos. Esse o móbil da perseguição de que os festejos passaram a ser alvo a partir do século XVI, nunca o caráter pagão então invocado pela hierarquia eclesiástica e, mais tarde, pela etnografia arregimentada para mascarar os autênticos motivos. Cada um desses períodos históricos encarnando personalidade própria estaria na origem de diferentes formas religiosas, manifestadas sucessivamente de Oriente para Ocidente.

Para este autor, a ideia eclesiástica e universal da fraternidade entre cristãos, judeus e mulçumanos, inerente à festa, foram os autênticos motivos das proibições e não o “caráter pagão”. A ideia de pluralidade de religiões que era uma ameaça ao poder e à supremacia da Igreja de Roma.

Tanto que em Portugal, segundo Silva (2005:27), a festa foi incorporada à ortodoxia católica, desde metade do séc. XV, e, praticamente, desapareceu. Nos Açores¹⁶, como em Tomar¹⁷ e Sintra¹⁸, as festas tornaram-se um festejo de caráter turístico com a total exclusão do império do Divino.

Desta forma, se não obstante, a instituição promovida pela rainha Isabel e D. Dinis fortaleceu a monarquia como quer alguns autores, por outro lado, fomentou um ideal que se baseou no espírito de liberdade e na popularização deste.

¹⁵<http://www.cesdies.net/dfiles/des/fsp>. Consulta em 05/04/2009.

¹⁶ Açores – arquipélago com nove ilhas a oeste de Portugal Continental.

¹⁷ Tomar- cidade portuguesa pertencente ao distrito de Santarém, região central de Portugal.

¹⁸ Sintra é uma vila portuguesa localizada no distrito de Lisboa.

Mesmo que os ritos e tradições da festa já ocorressem, por ação dos devotos e dos espirituais franciscanos, a popularização da festa do Divino vai contribuir, sobretudo, para fundar uma ideia que vai permear todo imaginário e ideário português, conformando, assim, uma mentalidade.

A Festa do Divino, ainda que estivesse imbuída de um “caráter encantatório”, sob uma “brecha de liberdade ainda que transitória”, como quer Àvilla (2003: 237), se constituiu no germe de uma cultura, baseada em uma crença que se desdobrou em várias versões do advento da Terceira Idade, revividas no decorrer da história: no mito do Quinto Império, do Sebastianismo, no mito do Encoberto e nos Descobrimentos.

Assim, a questão aqui passou a residir não propriamente na origem do culto ao Divino Espírito Santo, tampouco se havia ou não interesse no fortalecimento da monarquia, mas, sim, na fundação de uma cultura, que se formaria, em finais da Idade Média e início da Idade Moderna, em meio a contradições e interesses que se situam entre fatos e ficções.

Há que se considerar a ficção ou o imaginário como parte de uma realidade; esta construída por ações humanas, impulsionadas por fatos, e, também, por sonhos que vão se refletir e se propagar na esperança de um mundo novo: a América - Paraíso Terrestre, sonhado e encontrado; a América, destruída e reinventada.

Versões que se chocam e se contradizem, de cada uma, fica uma história. Dessas histórias, construímos nosso conhecimento, como tão bem salientou d’Oreyien (1995:9): “nosso conhecimento consiste da construção de versões de mundos”.

Com a expansão marítima do século XVI e a transmigração da cultura portuguesa e espanhola para as colônias americanas, o modelo festivo do mundo ibérico foi transplantado para as colônias americanas, por um lado celebrando o domínio instituído e o triunfo da igreja católica e do poder monárquico, por outro, germinando as idéias joaquimitas e cristãs.

Dentre as festas instituídas nas Américas, a festa do Divino Espírito Santo Divino foi introduzida no Brasil, Estados Unidos e Canadá.

O modelo ibérico da festa, em sua estrutura, foi estabelecido e conservado até os dias de hoje, afora as peculiaridades regionais em algumas festas. Modelo este formado pela presença do Império do Divino (seu imperador e seu séqüito), as folias, os cortejos dos devotos com as bandeiras, o levantamento dos mastros votivos e o vermelho, o branco e dourado das bandeiras. Em sua essência, migrou a utopia do “Quinto Império”¹⁹, “da liberdade espiritual e da criatividade sem limites, porque aberta à força inspiradora do paráclito” (FRANCO, 2002:92).

No Brasil, a festa do Divino chegou pelas mãos dos portugueses açorianos por volta do séc. XVI (CASCUDO, 2002), sendo que no séc. XVII, já se alastrava por todo território, libertando presos em algumas regiões, com folias, procissões, o imperador menino, cavalhadas, leilão de prendas e autos tradicionais.

No século XIX, a repercussão da festa era tão grande, que na cidade do Rio de Janeiro foi sugerido, por intelectuais, sua escolha como símbolo nacional (ABREU apud GONÇALVES, 2008).

Não por acaso, até hoje, a devoção ao Divino Espírito Santo constitui-se em um dos fortes núcleos das devoções populares em todo Brasil.

¹⁹ Segundo Franco e Mourão (2005: 233), alguns autores atribuem à mística do paracletianismo a força mobilizadora dos Descobrimentos para implantar uma nova idade na terra. Um destes autores é Antonio Quadros que o denomina “projeto áureo do Quinto Império”, expressos na obra de poetas e pensadores tais como Jaime Cortesão, Fernando Pessoa em *Mensagem*, Padre António Vieira na *História do Futuro*, Luís de Camões, na *Ilha dos Amores*, Álvaro Ribeiro e Agostinho da Silva. De acordo com este último, seria dado a Portugal em aliança com o Brasil, o protagonismo da Idade do Espírito Santo que consubstanciado na religião universalista fornecerá o lastro para a implantação do Quinto Império. Assim, “As culturas luso-brasileiras, marcadas historicamente pelo sentido de acolhimento de todos os povos, culturas e raças, é aquela que está mais apta para realizar o ideal ecumênico da idade milenar de comunhão entre os povos, que será marcada pela miscigenação sem limites rácicos. (...). O Quinto Império assim concebido será a superação dos excessos e das imperfeições dos impérios antecessores”.

2- O DIVINO NO BRASIL – PARAÍSO TERRESTRE

Para Silva (2005: 26), a difusão da festa do Divino pelo Atlântico teria ocorrido em três etapas. A primeira, no Brasil quinhentista, junto aos primeiros estabelecimentos da costa e daí para o interior. A segunda, decorrente da imigração de casais açorianos para o Maranhão, em 1619, e para Santa Catarina, entre 1748 e 1756. A terceira etapa, com a imigração individual ou de pequenos grupos de origem açoriana, que se deu até o século XX, principalmente no Rio de Janeiro e Niterói.

Via Atlântico, direta ou indiretamente, conforme reitera o autor, a partir do Continente ou das Ilhas, o culto ao Divino Espírito Santo migrou para o Brasil marcado pela razão e imaginação do Descobrimento do Novo Mundo.

O sonho do Novo Mundo - lócus do advento da Terceira Idade - o Quinto Império, o desejo de paz universal somado ao intuito de expansão econômica, conformou um país cuja cultura é resultado deste paradoxo entre sonho e realidade que foi a descoberta:

(...) Descoberta, conquista, colonização, aculturação da América... Complexo e ambíguo processo. Em igual medida guerra santa e espoliação, salvação cristã das almas de milhões de gentios e genocídio sem comparação com qualquer invasão territorial moderna. Princípio de um poder arcaico, definido pela sua crueldade e despotismo, e também ponto de partida da formulação de uma ética cristã da liberdade e do direito internacional de pessoas que antecipou os ideários modernos... A descoberta, um empreendimento ambíguo (...). (SUBIRATS, E. 1992:399)

Nessa dialética da colonização, entre a “Missão” e a conquista, entre o cristianismo e a imposição do catolicismo, em meio a um processo de destruição e liberdade, espoliação e construção do que se chamou civilização, a festa ao Divino

Espírito Santo foi reelaborada, mantendo a utopia e refletindo o “empreendimento ambíguo”, que fala Subirats.

Segundo Silva (PINHO, 2007), a festa ao Divino Espírito Santo teria chegado por meio dos portugueses, que não compactuavam com os rumos políticos e ideológicos de Portugal, do absolutismo real, do capitalismo comercial e da Contra-Reforma, trazendo o melhor espírito de Portugal:

Espírito presente, por exemplo, no fenômeno paradigmático do culto popular do Divino Espírito Santo, perseguido e proibido pela Inquisição e, por extensão, banido para as ilhas atlânticas e para o Brasil, aonde veio a se tornar, no caso das extensas e não facilmente fiscalizáveis terras brasileiras, o cerne de um catolicismo popular exuberante, colorido, festivo e profundamente mestiço, profundamente entrecruzado pelos legados culturais, africano e ameríndio. (PINHO, 2007:36)

Este espírito – espírito de liberdade - foi a marca da utopia do Quinto Império, reelaborada no decorrer dos séculos, preservando, assim, as ideias centrais que fundavam o mito de um paraíso, pautado em valores ecumênicos e universalistas, com a união de religiões e etnias, o espírito da fraternidade, da justiça e da esperança que, no Brasil, tornaram-se manifestos, ao mesmo tempo produtos e produtores de um catolicismo popular.

De acordo com Hoornaert, a formação do catolicismo no Brasil deu-se diante do clima de medo criado pelas instituições do Santo Ofício, sobretudo, nos séculos XVI e XVII, levando à valorização do aspecto formal do catolicismo em detrimento de seu conteúdo. Assim, afirma o autor:

(...) quanto ao conteúdo dado às formas, este escapou – ao que parece - ao olhar do Santo Ofício. Este condicionamento facilitou a formação de numerosos sincretismos dentro do quadro geral das fórmulas católicas (...). Um caso muito bem conhecido neste contexto é o da preservação dos cultos africanos no Brasil: estes cultos sobreviveram à repressão, graças ao bom senso dos funcionários da colônia conjugado com a astúcia dos negros: os funcionários tratavam os cultos afro-brasileiros dentro de uma estratégia bem colonialista – como danças e músicas profanas, informando aos deputados do Santo Ofício que se tratava de folclore (como os “fados” em Portugal), enquanto os africanos continuavam a adorar seus orixás sob invocações imagens católicas. (HOORNAERT, 1978:15)

Conforme a citação, era preciso manter, sob as aparências, todo o ritual católico tal qual vigente em Portugal, camuflando as manifestações afro-brasileiras às vistas do tribunal do Santo Ofício, pois, as festas religiosas e cívicas introduzidas no Brasil colonial foram institucionalizadas para o "exercício e cultivo das tradições religiosas do colonizador" (ÁVILA, 1993:238).

Entretanto, no século XVIII, "a festa colonial brasileira ultrapassou um espaço tradicional de discurso de poder, buscando concatenar, em seu lugar, um espaço de discurso de identidade cultural" (*Ibidem*). Isto, porque a festa deu-se num contexto de negociação de valores e de representações culturais entre diferentes componentes étnicos da cultura, como o colono de origem portuguesa, o trabalhador negro, o remanescente indígena e o elemento estrangeiro.

Embora o discurso de identidade cultural tenha servido ao poder, na medida em que inspirava a ideia de que a nação vivia em harmonia, estudiosos das festas religiosas apontam que elas se fundaram mais sob um contexto de constante negociação de valores e de representações culturais entre escravos e seus senhores do que pelo confronto aberto ou pela passividade absoluta.

Ritos das religiões africanas e ritos cristãos se misturaram em nome de uma democracia racial. Mas, "a intolerância sempre foi grande, e os negros a fim de cultuarem seus orixás, acabaram relacionando-os aos santos da igreja católica" (MOURA, 1996: 55).

Como notamos, na figura 4, a santa padroeira dos negros, Nossa Senhora da Aparecida, é colocada na Festa do Divino em Piracicaba em um altar para ser louvada pela Congada do Divino evidenciando o "*hibridismo cultural*"²⁰ entre o catolicismo popular e a religiosidade africana, herança da formação cultural brasileira.

Assim, podemos afirmar que este hibridismo cultural presente na festa do Divino reflete uma estrutura que se delineou no Brasil colônia, onde:

²⁰ Este conceito foi desenvolvido por Peter Burke. Segundo ele, o termo implica em diálogo, negociação e tradução cultural que com o tempo levava a uma hibridização, a uma mistura. Foi utilizado neste trabalho em decorrência das controvérsias existentes sobre o conceito de sincretismo.

(...) fazendo confluír, numa só imagem coletiva, as desinências culturais do sagrado e do profano, escrevia uma primeira metáfora do êxito sociológico da miscigenação e do sincretismo místico que alimentaria, em pujança tropical e dionisíaca, a resistência das classes dominadas contra a coerção de uma estrutura perversa que se consolidaria na sociedade brasileira. (ÁVILA, 1993:261).



Figura 4- Nossa Senhora da Aparecida no altar para dança da Congada, Piracicaba, 2002.

Estas desinências colocadas pelo autor são percebidas até os dias de hoje em alguns rituais da Festa do Divino. Veiculadas como “profano” ou como “grupos de folclore”, atestam a consolidação desta “estrutura perversa” criada no séc. XVI como justificativa de sobrevivência perante o Santo Ofício.

Desta forma, a festa do Divino permanece mantendo algumas manifestações de cunho religioso de origem africana como a Congada, ou, indígena, como o Cururu, à margem da religiosidade.

No entanto, apesar desta estrutura criada entre medo e liberdade, sob desinências estabelecidas, estes rituais passaram a fazer parte da festa do Divino, refletindo uma identidade cultural construída pela convivência entre as diversas

etnias e religiões, assim como, pretendida na celebração da utopia do Quinto Império, aclamada em Portugal e revivida no Brasil:

Quem, que seja português, pode viver a estreiteza de uma só personalidade, de uma só nação, de uma só fé? Que português verdadeiro pode, por exemplo, viver a estreiteza estéril do catolicismo, quando fora dele há que viver todos os paganismos mortos e vivos, fundindo-os portuguesmente no paganismo superior? Não queiramos que fora de nós fique um único Deus! Absorvamos os deuses todos! (...) Queremos assim o Paganismo Superior, o Politeísmo Supremo! Na eterna mentira de todos os deuses, só os deuses todos são verdade! A Fraternidade representa o Espírito Santo!. (PESSOA, 1986 apud FRANCO e MOURÃO, 2005:118-119)

Fernando Pessoa escreve este texto para os portugueses dentro de um ideário joaquimita, reivindicando o Quinto Império para Portugal, em que o cristianismo se sobrepõe ao catolicismo, fundindo todos os povos naquilo que chamou de “paganismo superior” vivenciado na festa do Divino.

Da mesma forma, no terço cantado nos pousos do Divino, é possível ouvir a aclamação de Pessoa quando se diz: “Viva todos os santos e santas de Deus!”.

A idade do Espírito Santo, proclamada no terço e por Fernando Pessoa, entre outros é a idade ecumênica, percebida e vivenciada em quase todos os momentos da festa do divino, reunindo pessoas de diversos estratos sociais, religiões e etnias. Esta simbiose material e cultural, conseqüente do processo de colonização, tornou-se característica desta festa em todo território brasileiro.

A festa do Divino, em sua estrutura simbólica, manteve alguns rituais e incorporou outros de acordo com a região e a cultura de cada lugar. Em sua essência, manteve a marca da utopia do Quinto Império - onde se estabeleceria a providência divina e fundaria o paraíso - preservando os valores ecumênicos e universalistas da fraternidade, da justiça e da esperança.

Dentre as festas do Divino Espírito Santo no Brasil, destacamos algumas a fim de evidenciar, por meio de imagens, a diversidade das expressões desta manifestação de acordo com as regiões e ressaltar a elaboração dos ideais joaquimitas, percebidos no espírito de liberdade presente em gestos, cores, formas e na união de religiões e etnias.

Nas figuras 5 e 6, a festa de Pirenópolis (GO) incorporou o ritual da “Cavalhada”, introduzida no Brasil pelos jesuítas com a função de catequizar índios e escravos, e o ritual dos Mascarados, ou Curucucús:



Figura 5 - Os mascarados na festa do Divino em Pirenópolis - GO



Figura 6- Cavalhada na festa do Divino em Pirenópolis - GO

Em São Luís do Maranhão, a festa é fortemente marcada por rituais afro-maranhenses, como o Tambor de Mina e por rituais católicos, que sobrevivem desde o tempo da escravidão.



Figura 7 - Caixeiras Viajantes.



Figura 8 - Imperador do Divino.

No Rio Grande do Sul, a influência maior é da cultura açoriana e da cultura alemã, devido à colonização da região.



Figura 9- Folia do Divino



Figura 10 - Procissão do Divino.

No
sudeste,

a

Festa de Mogi das Cruzes, acontece, há pelo menos 300 anos. O ápice da festa é a “Entrada dos Palmitos” que relembra a época da fartura do palmito na região.



Figura 11 - Entrada dos Palmitos.



Nas

Figura 12 - Congada do Divino.

figuras demonstradas, notamos a diversidade étnica e o caráter ecumênico da festa

do Divino de acordo com a região. Como culturas populares, percebidas em suas expressões, correspondem à afirmação de Sevcenko sobre as festas populares no Brasil:

(...) observadas a fundo, há camadas subterrâneas da cultura (tradicional popular) brasileira que convergem para visões inspiradas na concórdia, solidariedade e justiça, as quais destoam dramaticamente do destino de desigualdade, violência e obscurantismo que marcam a história do país (...). (SEVCENKO, 2000:17).

Ou seja, apesar do processo de colonização marcado pela violência e desigualdade, no qual a busca dos colonizadores europeus era reproduzir a cenografia européia na América “negando o que pudesse parecer novo, preferindo ver apenas o seu reflexo no espelho da história” (SILVA, 1972), as camadas populares sobreviveram ao futuro mal apregoado neste processo, por meio de suas expressões culturais e de seus desejos de justiça.

No caso das festas do Divino Espírito Santo, toda simbologia converge para os ideais observados por Sevcenko, reivindicado por Pessoa e explicitados por Silva (PINHO, 2007) : ao coroar uma criança ou alguém da comunidade eleger-se a inocência como rainha do mundo. Ao libertar os presos das prisões, libera - se o homem das angústias do poder e da ignorância. Servindo um banquete para a comensalidade, instaura-se a solidariedade e igualdade, comemorando, assim, a imagem do futuro, originária nos ideais do Quinto Império.

De acordo com Amón Pinho (2007), uma imagem do futuro distinta do destino de desigualdade, violência e obscurantismo, que marca a história do país num ato de fé e esperança em que:

(...) o povo em primeiro lugar, e quantos já o viram ou de tal souberam jamais o poderão esquecer, que a figura mais importante no mundo é a de Criança, que do mundo se coroa Imperador (...); é a Criança quem deve mandar em nós todos, primeiro para que nos dê alguma coisa de sua imaginação, de sua inocência, de seu contínuo sonho, de seu esquecer-se de tempo e de espaço, de sua levitante vida, e depois para que dela se desenvolva, sem que nenhuma qualidade se perca e muitas outras se acrescentem, um adulto bem

diferente de nós, que tão brutos somos, em parte por desistências ou covardias nossas, em parte porque a vida ainda é uma violenta luta e algum deleite ainda nós tiramos de nosso triste papel nas referidas lutas. Posta a Criança em primeiro lugar, num penhor de que toda a nossa atividade a ela vai, como devia, ter por centro, para que para sempre desapareçam as crianças famintas, as crianças nuas, as crianças escravas, as crianças mártires (...), volta-se esse povo das ilhas, e de muitos pontos do Brasil, como outrora se voltava o de todo território português, para o que sofrem os adultos no mundo em que vivemos. A grande festa do culto, logo depois de coroados o novo redentor monarca, era e é o banquete geral, todo de comidas oferecidas, gratuitas (...); ninguém haveria com fome naquela idade nova, a do Espírito Santo que começava, todos teriam, por existir, o direito de continuar vivos. (...) ninguém deve haver no mundo passando fome, quer se trate da fome que significa não comer mesmo, quer da fome de carências em proteína, vitamina ou gordura, quer da fome de abrigo, quer da fome de amor; que há para que tal se consiga sistemas econômicos que não se baseiam na concorrência, na exploração dos outros e no lucro individual, duramente, cruelmente conseguido. (1972, SILVA apud PINHO, 2007:37).

Silva, nesta citação, interpreta a simbologia da festa do Divino explicitando seu ideal cristão de um futuro imaginado – a idade do Espírito Santo que teria seu lócus no Brasil protagonizado por Portugal – onde não haveria qualquer espécie de exploração, domínio e fome.

Esta utopia, que sobreviveu em meio ao empreendimento ambíguo colocado por Subirats (1992), que é fruto do processo de colonização realizado entre sonho e realidade, como quer Silva (1992), prevalece ainda em muitas festas do Divino, na busca do Quinto Império:

Quinto Império, promessa da divina justiça,
O justo amanhecer da plebeia esperança,
O desejo mais nobre que a alma atiça,
O tempo dos reis com coração de criança!²¹

3 - O DIVINO EM PIRACICABA

²¹ Medina de Gouveia, Falésias da utopia, Lisboa, Arkê, 2000,p.132 in Franco e Mourão, 2005:143.

O primeiro registro sobre a Festa do Divino em Piracicaba data do ano de 1881, numa chamada do jornal *O Diário de Piracicaba*, anunciando o evento. No entanto, em outro artigo encontrado no mesmo jornal, no ano de 1947, há referência sobre a primeira festa do Divino no ano de 1816, como demonstramos abaixo:

Encontro no rio

O abaixo assignado, encarregado do promover os festejos do—encontro dos bandeirins—que se realiza todos os annos, e querendo abrilhantar mais esta tradicional e popular festa, pelo encrencelamento nos muradores da rua Direita e da Prata o favor do en-fairem os seus frentes e assim os arcos do costume; previno que o encontro terá lugar no dia 7 do corrente as 4 horas da tarde, realisando-se em frente ao—sobradinho.

Desde já anticipa-se agradecido ao pedido que faz nos seus coincida-dões.

Piracicaba, 2 de Junho de 1881.
Honorio José Liborio.

DIVINO

A primeira surgiu em 1816, na septuagésima da Pascoela. É que as Follas do Divino são móveis. ligam-se ao calendário catómano e, especificamente, à Hagiologia.

Em Piracicaba não se inscriu na aquavia do rio. Era uma Folia escoteira, um precatório, pedinte, que esmolava e pe-nida e Pouso.

Pouso é, então, uma consequência da esta armava-se do Alferes da Bandeira, João (o violeiro), do recorrequista, do es-do triangullista.

Folião era mestre e muitas vezes o ca-Seguiam os rumos e caminhos rurais (rurbanos).

A cidade havia o bandeireiro-esmoler, sem nimento musical. Só com a bandeira e o sa-

Toda a Folia era portadora de Bandeira Folia de Reis, 8 de janeiro, Epifania); Folia de São Benedito (6 ou 8 de abril), etc.

Essa era, pois, a organicidade da Folia do Divino de Piracicaba, seguindo-se-lhe, pois, o Pouso, evidentemente o seu segundo aspecto.

O bando precatório cumpria os ex-votos das regiões ribeirinhas do Piracicaba, do Capão do Bonocaba, no século XIX eram áreas rapidamente endêmicas. Dava maleita em cerca de guarantã, a qual fechava o resto, esta é, a cidadela fortificada e protegida pelo capião do mato, que aqui havia um peção dades.

A Bandeira do Alferes, a palheta do Folião recebiam os ex-votos (as promessas), através de fitas, toucas, cédulas que se amarravam nas mesmas, pedidos escritos, etc.

O notável é que a cor não tem significação cromática, mas o é tipicamente ritual. E por isso que em uma Bandeira da Folia há alguns milhares delas. Das mais variiegadas cores, no fundo ritos.

A jovem que laça uma fita amarela na Bandeira, ela põe u'a medida de seu desespero. E promete fazê-lo durante 20 anos. E em cada uma que comparece frente à mesma dá um nó, num modo de marcar quantas vezes já cumpriu o ex-voto e quantos anos, ainda, falta-lhe completá-lo.

As Follas da Capela de São João, de Itapua, de Anhembi, de Tietê tiveram esse mesmo procedimento. As Festanças do Médio Tietê eram muito semelhantes, parecidas.

Oficialmente, foi adotado o ano de 1826, como sendo a data da primeira festa do Divino, em virtude do *Encontro das Bandeiras*²², que passou a ser realizado no rio de Piracicaba para pedir a cura das doenças que assolavam os habitantes ribeirinhos da cidade, antiga Vila Nova da Constituição.

Assim como em Portugal, considera-se o início da festa pela instituição de D. Isabel de Dinis, em Piracicaba, sua origem é atribuída ao primeiro *Encontro das bandeiras*, promovido Viégas Muniz, povoador da cidade por ele.

Pelos registros demonstrados, concluímos que a festa, mesmo que não acontecesse no mesmo formato de hoje ou de 1826, já acontecia como manifestação cultural e religiosa pelo menos desde 1816.

Em 1926, a festa era organizada pela “Comissão da Igreja” e tinha um caráter estritamente rural decorrente do povoado formado pela população ribeirinha. A festa reunia os festeiros, seus auxiliares, o ‘alferes da bandeira’²³ e os ‘mordomos’²⁴, de acordo com catálogo impresso pela Prefeitura, no ano de 1981. Em 1929, a comissão passou a se chamar “Festeiros do Divino”, que organizou a festa até o ano de 1964.

A festa era, primeiramente, realizada em dezembro seguindo o ciclo agrícola, à época da colheita. Depois, passou para outubro, e a partir de 1964, entrou para o calendário da Igreja, sempre nas duas primeiras semanas do mês de julho, 50 dias após a Páscoa.

De acordo com o catálogo impresso pela prefeitura no ano de 2001: “(...) os jornais da terra publicavam as Pastorais – a última com alteração – transferindo toda a festa do Divino para a Igreja (...) eliminando-se assim, todos os resíduos profanos”.

No referido catálogo, não há explicação sobre o que seriam os “resíduos profanos”.

²² Encontro das Bandeiras – ponto máximo da festa, onde a bandeira do Divino é levada ao encontro de Nossa Senhora pelos barcos. Sua origem deve-se há um dia em que, os irmãos do rio acima saíram para levar mantimentos para os irmãos do rio-abaixo, que vinham subindo pelo rio para pedir ajuda e no caminho, se encontraram. Desse encontro, nasceu, também, a distribuição do sal para a população, realizada até os dias de hoje. É o sal do Divino, abençoado e sagrado.

²³ Alferes da bandeira – que abre a procissão levando a bandeira.

²⁴ Mordomos: Rita Amaral em sua tese, cita 5 tipos de mordomo: da novena, da vela, do mastro da fogueira. São encargos que cada pessoa deverá se responsabilizar na festa. Essas nomenclaturas, embora utilizadas no Catálogo da prefeitura de Piracicaba de 1981, não são usuais. Nas entrevistas, foi constatado o desconhecimento por esses nomes.

De 1966 a 1970, a festa foi proibida por ordem da Pastoral do bispo D. Aniger. Considerada profana, segundo entrevista com um ‘*marinheiro*’²⁵ (e também um dos fundadores da *Congada do Divino*), foi retomada depois, por movimentos realizados pelos devotos e festeiros da cidade que criaram a Irmandade do Divino, em 1972, após vários atritos com a igreja católica.

De acordo com entrevista realizada, em 2008, com o diácono da paróquia do Divino Espírito Santo de Piracicaba, a proibição se deu por “motivos políticos”.

Na festa de 1972, a presença do padre foi substituída pelo capelão-leigo da Irmandade do Divino de Anhembi, Venâncio Teixeira da Cruz, apontando para uma relação com as Irmandades da região, conhecida como Médio - Tietê. Segundo Carradore (1981): “foi graças à sua capelaria, que a festa do Divino pôde ser mantida separada da Igreja”, muito embora, atualmente, seja evidente a presença da igreja e a ausência dos capelões²⁶.

É certo que o período de proibição, somado ao avanço tecnológico e o crescimento da cidade, trouxe mudanças econômicas e sociais que fizeram com que algumas práticas se perdessem, tais como os pousos, a dança da umbigada considerada “erótica”, a distribuição da carne e, mais recentemente, o leilão de gado extinto nas festas de 2008 e 2009.

Em 1955, Mayanard escreve:

Bons tempos aqueles, quando no último pouso a gente passava a noite, ferrado no cururu! Pela manhãzinha os “agradecimentos de pouso”. A folia com o ‘alferes da bandeira’, o caixa, o triângulo e eu na viola cantávamos o “Deus le pague a boa esmola, dado de bão coração, no reino do céu se veja o sinhô e sua geração”. “Bons tempos...” (MAYANARD apud CARRRADORE, 1981, cat. 214 aniversário a cidade).

Nesta citação, há referência sobre a realização de pousos na festa tradicional da cidade tais quais existem hoje nos bairros e arredores de Piracicaba, ligados à Irmandade de Laras. Os pousos são oferecidos pelos festeiros com farta distribuição

²⁵ O marinheiro é uma personagem central na festa do Divino em Piracicaba por conduzir os barcos com as bandeiras. Conduzem a procissão e levantam o mastro com seus remos. Este grupo consiste de voluntários, devotos e membros da Irmandade do Divino.

²⁶ Capelão é um ministro religioso autorizado a prestar assistência religiosa e a realizar cultos religiosos em comunidades religiosas, conventos, colégios, universidades, hospitais, presídios, corporações militares e outras organizações. Ao longo da história, muitas cortes e famílias nobres tinham o seu capelão.

de alimentos servidos em jantares, cafés da manhã, almoço e em cafés da tarde. São os “pousos do Divino” que acontecem paralelamente à festa do tradicional da cidade.

Na figura 13, o jantar oferecido por seu José, que há mais de trinta anos, realiza o pouso para pagar promessa pela cura da doença da filha. Costuma receber por volta de duas mil pessoas, todo ano, no barracão construído especialmente, para realização deste ritual. Dizem que “quem come a comida do Divino é abençoado o ano todo”.



Figura 13 - Jantar servido no pouso da Paulicéia, Piracicaba, 2008.



Em Piracicaba, são sete pousos, recebem os irmãos de Laras e realizam a festa pelo menos há 30 anos. Eles são ligados à Irmandade do Divino do

Figura 14- Jantar oferecido no pouso de Da. Maria atualmente, que Madalena, Piracicaba, 2009.

distrito de Laras, ou Capela de São Sebastião, no município de Laranjal Paulista, cidade situada a 30 km de Piracicaba. São realizados nas casas de devotos, moradores em Piracicaba, que receberam uma graça e, em agradecimento, fazem o “pouso”, recebendo a irmandade de Lara, composta por romeiros - os irmãos do Divino - que viajam por rio e terra, muitas vezes a pé, por 24 dias, passando por cidades que permeiam o rio Tietê até Laranjal Paulista, caminho antes feito pelo rio.

Os romeiros trazem a bandeira do Divino para abençoar as casas e fazer os pedidos, rezam o “*terço cantado*”,²⁷ e em alguns pousos fazem uma pequena procissão, onde acontece o encontro da Nossa Senhora com a bandeira do Divino e o ritual da mortalha. Há, entre eles, a presença de meninos – os foliões²⁸ - que fazem a cantoria, tocando triângulo e caixa enquanto um irmão toca o violão. Este ritual é feito em todas as refeições. Dentre eles, há também os trabuqueiros²⁹, que soltam os fogos ao final de cada um dos *cinco mistérios*³⁰ do terço rezado.

A comunidade desses bairros participa na doação de produtos para as refeições servidas por devotos do Divino, que ajudam na preparação e realização do pouso que é, eminentemente, organizado pela comunidade, sem a presença de autoridades políticas e religiosas, ao contrário da festa “tradicional” da cidade.

Para as pessoas que compartilham dos pousos, estes não têm nenhuma relação com a festa tradicional da cidade. É unânime, entre elas, a ideia de que aquela festa tem um caráter comercial e não religioso como podemos perceber na fala de uma devota do divino, presente num café da tarde de um pouso: “a festa tradicional da cidade se divide em: recreativa, social e religiosa com muito interesse econômico”.

A festa do Divino em Piracicaba completou 183 anos de tradição em 2009. Muitas vezes, é veiculada como a mais antiga da região, muito embora a de Laranjal Paulista que mantém os pousos em Piracicaba registre o início da festa em 1810.

Não se sabe por que a festa do Divino em Piracicaba não tem nenhuma relação com os pousos que acontecem na cidade. Só recentemente, os pousos têm

²⁷ Reza cantada feita uma ladainha.

²⁸ Em alguns locais são conhecidos como canturiões.

²⁹ Trabuqueiros – irmãos que atiram com o trabuco ou bacamarte, cujo tiro é ensurdecedor. O tiro do trabuco serve para anunciar a chegada da Irmandade; comunicar o final de cada mistério do terço (são cinco mistérios) e para indicar a despedida dos irmãos. Antigamente, o tiro ainda servia para espantar animais ferozes que, eventualmente, pudessem surgir ao longo das margens do rio ou pelas capoeiras, matas e florestas percorridas pelos peregrinos.

³⁰ Cada mistério é composto de um Pai-nosso e dez Ave-Marias.

sido veiculados pelos jornais, mas ainda são desconhecidos para maior parte da população da cidade.

Nota-se, também, que o surgimento desses pousos deu-se a mesma época em que a festa de Piracicaba foi proibida. Aqui, podemos levantar uma hipótese: de que os pousos tenham se constituído em um espaço para celebração do Divino à margem de qualquer autoridade, a despeito de toda proibição.

No entanto, ignoramos os motivos que levaram a festa de Piracicaba a se desligar dos pousos e das Irmandades da região, tais como as de Anhembi, Conchas, Tietê e Laranjal, que já organizaram encontros do Divino entre elas e parecem manter um diálogo constante.

Em entrevista com um devoto da Irmandade de Piracicaba, um dos motivos da falta de diálogo entre a Irmandade do Divino de Piracicaba e as Irmandades da região, deu-se por divergências na forma de pensar a organização da festa.

De fato, a *Irmandade do Divino de Piracicaba* congrega pessoas católicas, organizadores e voluntários, pois segundo o diácono da capela do Divino, “ser católico é uma condição”. Tem um forte apoio da Igreja Católica e da Prefeitura da cidade, é formada por uma diretoria que, entre outras ações, elege o “festeiro” do ano, administra o dinheiro arrecadado nas festas e é responsável por obras de sócio-caridade. Além disso, a festa em Piracicaba vem adquirindo, cada vez mais, uma característica urbana diferentemente das outras da região em que predomina o caráter rural.

Até o ano de 2001, eram escolhidos dois festeiros: um da comunidade e um político da cidade, que muitas vezes era o prefeito. A partir de 2002, foi estabelecido pela Irmandade que o festeiro seria: o prefeito no último ano de seu mandato, no outro ano, uma pessoa da comunidade urbana, depois, alguém da comunidade rural e por último, um membro da *Irmandade*.

A festa divide-se em programação festiva e programação religiosa.

A Igreja tem forte papel na festa, presente na figura do padre ou do diácono, na “programação religiosa” que compreende a benção e derrubada dos barcos, as visitas às casas dos moradores da Rua do Porto, as missas, as procissões, a mortalha, o encontro das bandeiras e o levantamento do mastro.

A “programação festiva” diz respeito aos jantares, ao leilão, à banda musical, à salva de morteiros, e às “festanças folclóricas”, que se referem à apresentação do grupo Congada do Divino e do Cururu.

A divisão da festa em “programação religiosa” e “programação festiva” é fortemente veiculada em material impresso para anunciar a festa.

Muito embora a Congada do Divino e o Cururu sejam expressões de louvor e devoção a Nossa Senhora da Aparecida e ao Divino Espírito Santo, são apresentados como “festanças folclóricas” e/ou “festividades”.



Figura 15– Congada do Divino em Piracicaba, 2008.

Na figura 15, dançarina ao lado da bandeira do Divino e de Nossa Senhora da Aparecida, na apresentação da Congada na festa do Divino de Piracicaba, do ano de 2008.

Na figura 16, a apresentação do Cururu, sempre realizado nas noites da festa no salão da capela do Divino, localizado no Largo dos Pescadores. Como cenário para a cantoria, o painel do Divino com os sete dons do Espírito Santo, colocado em pano anexado a parede com a pomba ao meio e a bandeira do divino ao lado.



Figura16- Apresentação do Cururu, 2008.

Atualmente, a festa começa no primeiro domingo de julho com a benção dos barcos – evento denominado *Derrubada e benção dos barcos no rio Piracicaba* - e das bandeiras do Divino.



O **Figura17 - Barcos em frente à capela do Divino recebendo a benção para a** do por cerca de 40 m **derrubada dos barcos.**sempenham esta função em agradecimento por uma graça alcançada ou algum pedido. Os barcos permanecem no mesmo local até o sábado da semana seguinte para o *Encontro das bandeiras* e o *levantamento do mastro*.

Durante a semana, acontecem as missas - o Tríduo - na Capela do Divino Espírito Santo, e a benção, nas casas da Rua do Porto, realizada por um padre, o festeiro e um membro da Irmandade.

Na quinta-feira desta mesma semana, tem início a “programação festiva”, anunciada na “grande queima de fogos”, reunindo o maior número de pessoas, turistas e devotos de outras cidades da redondeza que seguem a festa até o domingo. Neste ínterim, a “programação festiva” mistura-se e intercala-se com a “programação religiosa”, em uma série de eventos e rituais.

O público divide-se entre os que podem participar do jantar feito pela Irmandade e os que passeiam na Rua do Porto entre as barracas de doces, jogos de azar, produtos de fácil consumo, medalhas do divino, broches entre outros. Tudo isso vivenciado ao som da Banda União Operária, que tem como repertório o Hino Nacional Brasileiro, o Hino de Piracicaba, marchinhas e músicas ao Divino. Este cenário repete-se até o domingo à noite.

Na sexta-feira e no sábado à noite, soma-se a tudo isso, apresentação dos cururueiros no salão da Capela do Divino, após o jantar. O cururu foi introduzido na festa, em 1933, e reúne cururueiros de toda região do médio Tietê.

No sábado, a Congada do Divino apresenta-se, logo após o almoço, no Largo dos Pescadores. Em seguida, os devotos saem em procissão, conduzida pelos marinheiros que levam a bandeira, os andores com a Nossa senhora da Aparecida e a pomba do Divino para o barco que sairá ao Encontro das Bandeiras.

No percurso, há o pagamento de promessas realizado no ritual dos a “amortalhados”, onde os devotos deitam-se no chão enrolados num lençol branco – “enrolados no Espírito Santo”. Diz-se do ritual, que é o “deitar para o Divino”,

realiza uma. A procissão do Divino, o festeiro



Figura 18 - Ritual dos amortalhados na festado Divino em Piracicaba, 2008.

Depois do ritual dos amortalhados, a procissão caminha para o *Encontro das Bandeiras*, que é o ponto máximo da festa.

O encontro se dá entre dois barcos, que hoje substituem os antigos batelões³¹. São eles constituídos por uma balsa armada sobre tambores, motorizada e dotada de salva-vidas.

Um dos barcos leva os irmãos do rio-abaixo, vestidos de marinheiro, trazendo a Nossa Senhora da Aparecida ao encontro do grande barco que sai do rio-acima, onde estão o festeiro do ano, o padre, representantes políticos e os marinheiros que levam a bandeira do Divino ao encontro de Nossa Senhora.



Figura 19 - Encontro dos barcos. Festa do Divino, Piracicaba, 2008.

Outros pequenos barcos fazem ondas no rio para que o grande barco caminhe. Perguntando para um devoto que assistia ao encontro ele me disse: “os barquinhos provocam o movimento nas águas para a balsa caminhar... é o tempo das águas... o tempo do Espírito Santo”.

As balsas são motorizadas, mas para os devotos, a simbologia do movimento das águas como “tempo do Espírito Santo” é o imaginário construído. São, talvez, reminiscências da memória em que: “(...) o espírito de Deus movia-se sobre as águas” (Gênesis, 1:2).

De acordo com Maynard (1955), no passado, os marinheiros do Divino navegavam descalços, praticava-se a soltura de pombos, e a execução do Hino Nacional Brasileiro, havia a presença de trabuqueiros e de meninos vestidos de branco pagando promessa.

Atualmente, os marinheiros vestem tênis, as pombas foram substituídas por balões brancos e vermelhos e o trabuco, substituído por fogos de artifício.

A despeito de tudo isso, a população assiste ao encontro das bandeiras nas margens do rio, aplaudindo a coreografia dos marinheiros com seus remos, saudando a magia do encontro, e clamando o Espírito Santo: “Viva o Divino! Viva o Divino Espírito Santo!”.

A festa é finalizada com uma missa campal, na qual o festeiro passa a bandeira para o próximo festeiro. Logo depois, há a queima das fitas da bandeira, os ex-votos. Pode-se dizer que é nesse momento que se inicia a festa, já que ela segue um calendário anual.

No ano de 2008, percebeu-se uma ênfase na divisão da festa em “festiva” e “religiosa” tanto no cartaz de divulgação como na fala de alguns entrevistados. Este binômio, repetido de outra forma, não é, senão, a reiteração da divisão entre sagrado e profano. Esta divisão é tão evidenciada, que um dos Irmãos do Divino, em

entrevista, relatava o interesse de alguns membros da Irmandade do Divino em transferir a parte festiva para o outro lado do rio, no Engenho Central.

Brandão (1973:74), em sua pesquisa sobre as Cavalhadas de Pirenópolis divide a festa do Divino Espírito Santo em três dimensões para melhor entender como os diversos rituais da festa se articulam no tempo e no espaço. A estas dimensões ele denominou “eventos”: religiosos, profanos³² e marginais.

Transportando o esquema de Brandão para pensar a divisão da festa em Piracicaba, podemos dizer que os “eventos religiosos” em Pirenópolis corresponderiam à “programação religiosa”. Os “eventos profanos” seriam as “festividades” (denominada “festanças folclóricas”) somadas aos “eventos marginais”: o “comércio” e as “diversões da festa”, que são as barracas de comércio transitório e local postas nas ruas, jogos de azar, shows pirotécnicos entre outros.

Assim, a “programação festiva” do Divino, em Piracicaba, engloba, no esquema de Brandão, tanto os “eventos profanos” como os “eventos marginais”. Ou seja, a Congada do Divino e o Cururu ocupam o mesmo lugar do comércio e “diversões da festa”.

Este mesmo lugar ditado ofusca as diferenças e apaga os significados, quando não os esvazia, além de reforçar um padrão de pensamento anacrônico, pautado na divisão do mundo e dos homens em “sagrados” e “profanos”.

Não sabemos até que ponto a ênfase nesses valores surge como uma resistência a um mundo contemporâneo marcado cada vez mais pelo reconhecimento do hibridismo, da mistura ou por interesses diversos.

Se por um lado, a mistura sempre foi marca da sociedade brasileira construída por uma cultura plural, por outro, a necessidade em afirmar padrões de comportamentos diferenciados e separatistas sempre existiu.

Na festa, os conceitos de ‘sagrado’ e ‘profano’, ‘religioso’ e ‘festivo’, veiculados como antítese, perdem força na medida em que são vivenciados num único tempo sob uma mesma denominação: *a festa*.

Essa vivência de (dis) cursos possibilita a integração das partes e fomenta um diálogo polifônico entre homem - natureza e religião. Um diálogo entre o sagrado e o profano, entre o bem e o mal, entre o céu e a terra.

³² Brandão (p. 74) utilizou o termo “profano” porque se referia a eventos assim denominados pelos organizadores da festa.

A possibilidade de integração segue, assim, uma lógica da utopia que norteou a história para construção de novos mundos sempre ameaçadores do tempo presente por questionar o futuro.

A festa, com todo aparato comercial e político, com toda ideologia e espetáculo, na prática, propõe uma vivência contra todo o tempo presente, reivindicando um tempo futuro, expressos nos ex-votos, na mortalha, nas prendas doadas e na procissão.

Se para alguns, ela não passa de um espetáculo a ser fotografado, ou um espetáculo a ser vendido, para os devotos do Divino é um espetáculo a ser vivenciado e a fotografia, a possibilidade de rever o fato. Se o seu sentido continua a ser ameaçado e ameaçador, por outro, persiste negociado.

Com toda a tentativa de apropriação da festa, percebida pela a escolha do prefeito para imperador da festa, o jantar vendido e não distribuído, rituais proibidos e tradições apagadas, a idade do Espírito Santo continua sendo evocada pelos fiéis quando reclamam pela tradição e desafiam a instauração do espetáculo tal como ouvimos, na voz, de um “marinheiro do Divino”:

“Eles querem que a procissão seja toda organizada, certinha. Aí, chega ao meio do quarteirão, o povo se mistura, vira aquela confusão. É o Espírito Santo agindo, ele que está fazendo isso. É o que ele quer: essa mistura. Não é um show, um espetáculo”.

Seguem, assim, os fiéis do Divino, conhecendo sem conhecer, o pensamento mítico de Joaquim de Fiore, celebrando uma utopia que, não obstante, é espetacular - atrai a vista e cria uma perspectiva: de luta por “outra experiência do tempo que não a do consumismo cultural, e sim de uma luta contra a indiferença e a entropia³³. E, ao lutar, afirma que a mera sucessão dos instantes não garante a passagem do inferior ao superior, mas a torna possível” (Bosi, 1992:26).

Esta possibilidade, dada pela lógica da festa, que se faz sob outro tempo, no qual há uma recriação do espaço que se torna o local da festa, onde a pessoas e tudo mais, se transformam em “vivas representações”, como diz Octavio Paz:

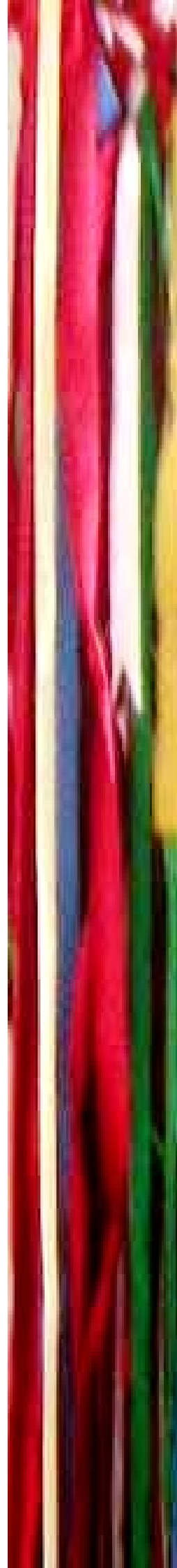
Inscrita da órbita do sagrado, a festa é antes de tudo o advento do insólito. Regem-na regras especiais, privativas, que a isolam e fazem dela um dia de execução. Com ela introduz uma lógica, uma moral, e

³³ Função do estado termodinâmico dos sistemas; essa função representa uma medida do grau em que a energia de um sistema é inaproveitável.

até uma economia, que frequentemente contradizem as de todos os dias. Tudo acontece num mundo encantado: o tempo é outro tempo (...); o espaço em que ocorre muda de aspecto desliga-se do resto da terra, enfeita-se e transforma num “local de festa” (...); os personagens que intervêm abandonam sua classe humana ou social e se transforma em vivas, embora efêmeras, representações. (PAZ, 1984:48)

Assim, a transformação dos espaços físicos e sociais permite a vivência de outro tempo e, a representação, a possibilidade de outro espaço.

Desta forma, as representações criadas para a celebração da utopia do Divino realizam-se por meio de símbolos. Cabe-nos analisá-los como foram reordenados no decorrer da História, e como eles nos se apresentam, para consagrar um lugar que não existe, mas que pode vir a existir e, sobretudo, começar agora.



Capítulo 2:

Da simbólica

1 - O DIVINO E SEUS SEMÍÓFOROS

As coisas não têm significação: tem existência.

As coisas são o único sentido das coisas.

O Divino, como aquilo que é respeitante ou pertencente a Deus, é tema de inquietação e de representação desde o princípio da história da humanidade. O sobrenatural, o Espírito, o que está além, sempre foi motivo de organização, ordem, desordem e guerra. Os homens sempre se nortearam pela idéia de deificação.

Da mesma forma, desde sempre, “as coisas de valor artístico sempre foram direta ou indiretamente associadas àqueles que a sociedade considerava os valores supremos: o culto do divino, a memória dos mortos, a autoridade do Estado, a História” (ARGAN e FAGIOLO, 1994: 14).

Neste sentido, podemos dizer que a festa do Divino possui, em si, um valor artístico, na medida em que se constitui, enquanto festa, como uma “verdadeira” *recreação*³⁴ humana para o culto ao Divino. Pretendemos, assim, tratá-la como uma manifestação cultural de valor artístico, que surge no século XIII, carregada de significação simbólica que nos se apresenta por meio de semióforos. Assim:

(...) um *semióforo* é um acontecimento, um animal, um objeto, uma pessoa ou uma instituição retirados do circuito do usual sem utilidade direta e imediata na vida cotidiana porque são coisas providas de significação ou valor simbólico, capazes de relacionar o visível e o invisível, seja no espaço, seja no tempo, pois o invisível pode ser o sagrado (um espaço além de todo tempo ou eternidade), e exposto à visibilidade, pois é nessa exposição que realizam sua significação e sua existência. (CHAUÍ, 2001:13)

Como algo precursor, fecundo ou carregado de presságios, o semióforo remete à comunicação com o invisível:

Um signo vindo do passado com consequências presentes e futuras para os homens. Com esse sentido, o semióforo é um signo trazido á frente ou empenhado para indicar algo que significa alguma outra coisa e cujo valor não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica. (CHAUÍ, 2001:12)

³⁴ Conceito de festa utilizado por Octavio Paz, “como fonte de energia e criação, *recreação*”(1984:50).

A escolha deste conceito deve-se ao sentido de apresentação que ele enseja e ao objetivo deste trabalho de propor uma exposição.

O conceito de semióforo é utilizado em museologia para os objetos que, em um ambiente expositivo, devem, em tese, nos apresentar o invisível: o que está além da sua materialidade e de sua representação. Propomo-nos a analisar os semióforos do Divino no intuito de entender a simbólica da festa – o que está além de sua materialidade.

A Festa do Divino é, tal como a conhecemos, uma das representações sobre a ideia de deidade surgida com o cristianismo que, com seu advento, obrigou a sociedade a criar um sistema de símbolos que identificasse e afirmasse uma nova crença, uma nova concepção de mundo.

Assim, os semióforos do Divino fazem parte de um sistema de símbolos que surgiu para reafirmar a mitologia cristã, elaborada por volta do séc. XIII pelo '*pensamento joaquimita*'³⁵ bem como estabelecer o cotejamento entre os vários eventos da festa, atribuindo-lhe um sentido.

Até o século XIII, predominava, nas representações, a mitologia greco-romana. Neste período, deu-se o nome às produções artísticas de arte bizantina. Do séc. XIII até o séc. XVI houve um afastamento da "*maneira bizantina*", e as representações artísticas atingiram ao final da Idade Média, com o Renascimento e, depois, com o Maneirismo, um estilo próprio, que, muito embora buscassem os padrões clássicos greco-romanos, serviam à ordem da Igreja adaptados à nova realidade moderna da época.

Por volta do séc. XVI começa na Europa, o movimento cultural Barroco que ganha vulto com a Contra – Reforma. A Igreja Católica passa a ter uma nova visão artística, na qual a arte barroca vai procurar comover intensamente o espectador. Nesse sentido, a Igreja converte-se numa espécie de espaço cênico, num *teatrum sacrum* onde são encenados os dramas.

A necessidade de reafirmar a doutrina e a Igreja Católica, bem como o Estado Nacional Absolutista, fez retomar a temática religiosa, os temas mitológicos e a pintura que exaltava o direito divino dos reis, porém, dentro dos limites da ortodoxia.

³⁵ Conforme explicitado no capítulo 1, pg.14.

Desta forma, todas as manifestações religiosas ou de caráter litúrgico, entre elas a festa do Divino, tiveram que se adaptar à ortodoxia católica estabelecida pelo Concílio de Trento.

A narrativa simbólica da festa do Divino, que simbolizava a exaltação dos humildes e o abatimento dos poderosos por meio da celebração da ideia de igualdade e de fraternidade, reivindicava uma nova ordem, expressa no ritual “(...) da coroação através da imposição de três coroas – uma imperial e duas reais – em três crianças ou em três homens do povo, pertencentes á Irmandade do Espírito Santo, que eram servidos por membros de outros extratos sociais, inclusive por nobres” (FRANCO e MOURÃO, 2005:103).

Este gesto ritual, em sua estética, desafiava a autoridade papal e o Estado. A festa foi obrigada, quando não, extinta, a construir uma narrativa que acordasse com o discurso vigente, “despindo-se de todo caráter considerado pagão e herético” (SILVA, P., 2003:28).

As proibições como já apontamos, no primeiro capítulo, ocorreram até o início do sec. XXI, sendo que inúmeras alterações se seguiram com explosão do capitalismo e o início da modernidade, principalmente com a urbanização das cidades e a formação de uma nova mentalidade.

Em Portugal continental, a festa foi altamente coibida resultando no seu desaparecimento.

Nos Açores a festa do Império ou Teatro³⁶ do Divino, do século XV, sofre intervenções do clero que exigiu, sobretudo, mudanças no seu núcleo imperial.

Houve, então, a incorporação de novos significantes ao ritual, principalmente no que diz respeito ao núcleo central da festa – a coroação - com a “romanização do império”, assim denominada por Silva (2003).

Às alterações ocorridas nas festas com a incorporação de novos significantes tanto em Portugal como nos Açores e no Brasil, Silva chamou de “variante” (SILVA, 2003:28).

Para Silva (2003: 27), no Brasil, da mesma forma, “onde quer que tenha chegado a presença e influência clerical” houve a “romanização do Império”, muitas vezes substituindo o Divino pela Santíssima Trindade e a introdução de variantes.

³⁶ O vocábulo Império teria se tornado sinônimo de Teatro do Divino, expressão que designava o palco onde, anualmente, se encenava o Auto do Império.

Por exemplo, em Florianópolis, o núcleo imperial foi substituído pela Santíssima Trindade sem a coroação do imperador e a introdução de uma variante, a festa da Laranja, em que se coroa uma rainha.

Conforme Silva (2003:29), “boa parte dos Impérios brasileiros – senão todos – estão hoje³⁷ submetidos à autoridade e influência do clero, com exceção possível daqueles de origem açoriana recente. Isto é, dos mantidos por emigrantes ou por sua imediata descendência”.

Entretanto, o autor considera que a Festa do Divino é capaz de incorporar “variantes discretas” ao núcleo central, o Império, que permitam a interpretação do ritual. Assim,

Se por trás daquele núcleo existe (...), todo um pensar mítico apoiado na doutrina joaquimita; e se esse pensar é capaz de incorporar outros significantes, mantendo-lhes, ou mais provavelmente, alterando-lhes os significados pré-existentes, é então de esperar que, dado o conjunto estruturado de uma variante discreta pertencente a este campo ritual, seja possível decodificar a rito – especialmente se forem também conhecidos os significados anteriores a seus significantes apropriados por essa bricolagem. (SILVA, 2003:33)

Ou seja, a variante incorporada à festa pode permitir a compreensão da doutrina joaquimita se ela pertencer ao campo ritual da mesma.

Por exemplo, em Piracicaba, os rituais como a Congada ou o Cururu seriam “variantes discretas”, incorporadas à festa do Divino, que permitem a interpretação do ritual, pois não interferem na estrutura interna do rito. Se analisados, complementam ou mantêm o pensamento mítico joaquimita pelo significado que carregam. Constituem, assim, um conjunto estruturado pertencente ao campo do ritual.

Por outro lado, o império, núcleo central da festa, incorporou outras variantes ‘não discretas’ como o jantar servido, que passou a ser comercializado, e a eleição

³⁷ O texto foi escrito no ano de 2007.

do prefeito da cidade como imperador da festa, que consistem em significantes que alteram o significado anterior do rito.

Sahlins (1999:10) analisa a estrutura dos signos dentro de um sistema, dizendo que “o sentido do signo é definido por suas relações de contraste com outros signos do sistema. Portanto, ele só é completo e sistemático como um todo”.

Desta forma, podemos afirmar que se uma variante altera o significado do rito é porque ela não tem relação com os outros signos do sistema, interferindo, assim, na estrutura do conjunto.

Já a Congada e o Cururu, embora o núcleo imperial tenha sido alterado, eles mantêm um significado complementar ao significado anterior do núcleo imperial.

No entanto, para muitos devotos, a incorporação de variantes “não discretas” não altera o sentido da festa e não é possível decodificar “a rito”,³⁸ dado o desconhecimento que se tem do significado anterior do ritual antes da apropriação dos novos significantes.

O mesmo acontece com a Congada e o Cururu no que diz respeito à interpretação de seus significados. Se perguntarmos para a comunidade que assiste à festa, estes rituais são vistos de forma estanques, quando, não, como profanos. Não são apreendidos como parte de um conjunto ritual, pois seus significados não são conhecidos, embora o germe do pensamento joaquimita permaneça no compartilhar da fé e na esperança, expressas nesse gesto ritual. Como aponta Silva:

(...) embora as ideias de Joaquim de Fiore expressas sob forma de rituais, careçam do discurso teleológico na consciência verbalizada de seus praticantes, podemos notar a manifestação do pensamento mítico de Fiori por meio da linguagem comportamental dos ritos. (SILVA, 2003: 22).

Há aqui um problema que enseja uma contradição: ainda que os fiéis não decodifiquem o significado alterado pelas variantes incorporadas ao núcleo central da festa ou na introdução de novos significantes, das “variantes discretas” ao próprio núcleo, o sentido da festa para os fiéis permanece.

³⁸ Expressão utilizada por Pedro Agostinho da Silva, significando ritual, cerimônia.

Percebe-se uma discrepância entre sentido e significado que é dado pela fé. Alterando ou não o significado pela incorporação de novos significantes, o sentido para muitos, se mantém.

Paz (1976:46) aponta que “quando percebemos um objeto qualquer, este se nos apresenta como uma pluralidade de qualidades, sensações e significados. Esta pluralidade se unifica, instantaneamente, no momento da percepção. O elemento unificador de todo este conjunto de qualidades e de formas é o sentido”.

Desta forma, podemos nos perguntar por que para alguns fiéis o sentido se mantém e para outros não? Inferimos que o problema reside na percepção e recepção da pluralidade de signos.

De acordo com Octavio Paz, se o sentido da imagem é a própria imagem, o sentido da festa é a festa como ela se nos apresenta aos nossos olhos; é a própria festa. E, a percepção da pluralidade de qualidades, sensações e significados, supõe-se, vai depender do *capital cultural*³⁹ do indivíduo, que permite perceber de uma maneira ou de outra, o sentido da festa.

Assim, a festa é percebida por meio de semióforos que nos se apresentam por representações como a congada, o cururru, a procissão, a mortalha, a pomba, a bandeira, o mastro, a banda de música, a quermesse que repletos de significados evocam um sentido. Analisaremos alguns deles, comuns em todas as festas e, portanto, componentes do conjunto estrutural do rito, tais como: a festa, a pomba, a bandeira, a procissão e o império.

2- Os SEMIÓFOROS E SUAS REPRESENTAÇÕES

2.1 - A Festa do Divino

A Festa do Divino significa para os cristãos, segundo o Centro Ernesto Soares de Iconografia e Simbólica de Portugal:

³⁹ Conjunto dos instrumentos de apropriação dos bens simbólicos, conceito elaborado por Pierre Bourdieu.

(...) a representação simbólica do advento da Terceira Idade do mundo, numa espécie de Pentecostes Nacional, de acordo com a consabida tese que se pode buscar no cisterciense Joaquim de Fiore e nos meios joaquimitas e segundo a qual a história da humanidade percorreria desde a Criação até ao Fim do Mundo três Tempos, vividos cada um sob a influência de uma das três pessoas da Trindade. Assim, a lei mosaica foi própria da Idade do Pai, a lei evangélica da do Filho e a futura lei do Evangelho Eterno sê-lo-á da do Espírito Santo.⁴⁰

Na interpretação de Agostinho da Silva: “na primeira idade, a idade do pai, tratou-se de ordenar o mundo; na segunda idade, a do filho, eliminar o que tinha de duro e violento e na terceira idade, os homens seriam plenamente humanos, ao mesmo tempo avançando para o Divino, para o imprevisível”.⁴¹

Esta é uma das interpretações da teologia da História resultante do pensamento joaquimita, no qual a humanidade passaria por três etapas: a Idade do Pai corresponde ao Antigo Testamento (1260 anos); a Idade do Filho (1260 anos) obedece ao Novo Testamento e a Idade do Espírito Santo, é a do Evangelho Eterno.

De acordo com Fernando Pessoa, nesta teologia da História:

Os mestres representam o Padre, e suas fórmulas são essencialmente do Velho Testamento, do Talmude e da Cabala, o que tem induzido muitos a supor nelas e através delas uma ação judaica, o que é verdade, pois o íntimo sentido do emprego desses elementos está acima de qualquer raça e religião. O concílio representa o Filho, ou o verbo e, como a Igreja Católica, que governa exclui todos os elementos hebreus do Cristianismo. A fraternidade representa o Espírito Santo. (PESSOA apud FRANCO e MOURÃO, 2005: 121)

A festa do Divino seria, então, a celebração da Idade do Espírito Santo, do Evangelho Eterno, da fraternidade absoluta, “(...) a última idade do mundo (...) com os homens vivendo na sua integridade uma inteira vida; não despedaçados na

⁴⁰ Centro Ernesto Soares de Iconografia e Simbólica.
www.emporugal.com/in/icone/primeira/html. Consulta em 07/2007.

⁴¹ DVD Conversas vadias. Entrevista de Herman José com Agostinho da Silva. Consulta em 11/10/2008.

angústia, econômica e noutras, só farrapos de vida” (SILVA, 1990, apud FRANCO e MOURÃO, 2005: 123).

Para Eduardo Etzel, a festa do divino,

(...) é um eco das remotas festividades das colheitas. Foi nossa única comemoração anual com ênfase na comilança e na alegria, desenvolvida no Brasil provinciano e rural. É a expressão do sentimento inconsciente do povo simples, por isso mesmo ligado a idéia de afugentar a fome. Não se trata propriamente de festa de um dia, mas de um longo ritual com as folias pedintes para o grande período de festa. (ETZEL, 1995:35).

Para o referido autor, o sentido da festa está ligado, ao menos no Brasil, às condições sociais e econômicas de um povo que comemora o dia vindouro, configurado na festa, à época da colheita, em que não há fome. Também, diz respeito às três festas israelitas: da Páscoa, da Colheita (que passou a ser chamada de Pentecostes após o domínio grego) e a festa dos Tabernáculos⁴², descrita no Antigo Testamento no livro de Êxodo.

A festa da Páscoa e da Colheita foram adotadas pelo cristianismo e no decorrer da História passaram a fazer parte do calendário litúrgico que as inseriu e as denominou como festa da Colheita de Pentecostes⁴³.

Na arte, podemos supor que uma das primeiras representações do dia de Pentecostes, data do começo do séc. XIV, de um mosaico situado na *Opera del Duomo*, em Florença. O ícone de Mosaico, com 28 cm de altura, ilustra as doze festas da igreja, consideradas as principais, segundo o professor de Arte e Arqueologia da *Sorbonne*, Jean Lassus. Entre elas está a Festa de Pentecostes, apresentada na figura 20:



⁴² Festa do
passagem
folhagem, c

⁴³ Pentecos
Pentecoste
ocasião est

emorava a grande
tendas cobertas de

Páscoa. A festa de
s a Páscoa. Nessa

Figura 20: A festa de Pentecostes e o Sono da Virgem.

Os mosaicos eram utilizados para propagar o cristianismo e serviam, também, à decoração das igrejas orientais durante dez séculos, em função do período iconoclasta.

O dia de Pentecostes, na festa do Divino, a partir do cristianismo, é o motivo de celebração na forma de representação do Império que, por sua vez, marca o tempo e espaço do evento - a descida do Espírito Santo à Terra.

Este fato é representado na passagem Bíblica descrita no Novo Testamento, provavelmente uma das primeiras representações, considerando que os fatos descritos eram passados oralmente, escritos depois em pergaminho, só obtendo publicação no séc. XV:

Ao cumprir-se o dia de Pentecostes, estavam todos reunidos no mesmo lugar; de repente, veio do céu um som, como de um vento impetuoso, e encheu toda a casa onde estavam assentados. E apareceram distribuídas entre eles, línguas, como de fogo, e pousou uma sobre cada um deles. Todos ficaram cheios do Espírito Santo e passaram a falar em outras línguas, segundo o Espírito lhes concedia que falassem. (Conforme o livro Atos dos apóstolos, capítulo 2, versículos 1 - 4)

O Espírito Santo é descrito como aquele que guia os homens para o caminho da verdade influenciando-os através dos dons que oferece aos que nele crêem: "(...) o fruto do Espírito é: amor, alegria, paz, longanimidade, benignidade, bondade,

fidelidade, mansidão, domínio próprio. Contra estas cousas não há lei” (Livro de Gálatas, capítulo 5, versículos 22 e 23).

Desta passagem, surge toda simbologia da festa: o vermelho, predominante na festa tanto nas bandeiras como nas roupas, representa o fogo que nos apresenta o Espírito Santo.

Já a alusão a “outras línguas”, pode ser relacionada ao desejo de paz universal, união de todos os povos e ao respeito às diferenças, ou seja, o caráter ecumênico e plural da festa interpretado por Agostinho da Silva e Fernando Pessoa.

O Espírito Santo agindo nos corações dos homens, lhes proporcionaria à fraternidade, a liberdade, a igualdade e a solidariedade universal que corresponderia a Idade do Evangelho Eterno anunciado por um dos anjos do Apocalipse, livro em que são baseados os estudos de Joaquim de Fiore:

Então vi voando a meia altura, um anjo trazendo o Evangelho Eterno a fim de proclamá-lo aos que habitam a terra, a toda nação e tribo, em todas as línguas, para todos os povos. (Evangelho de São João apud Franco e Mourão, 2005:153)

O Evangelho Eterno, de acordo com Gandra (1999:16 apud FRANCO e MOURÃO, 2005:62), “não é um novo livro, mas apenas, a inteligência espiritual dos dois Testamentos - a união do Velho e do Novo”. Esta união que significaria o fim último profetizado por Fiore é, senão, o início de uma nova era.

Assim, se por um lado, a festa do Espírito Santo volta-se para um passado mítico cristão expresso numa narrativa, por outro, rompe esta narrativa na prefiguração de um futuro em que, o que está em jogo é o presente e não o futuro.

O que se comemora não é o fim de um tempo, nem um passado, mas o começo de outro tempo que se faz no presente, no qual a esperança marca um “empenho criativo na preparação do que há de vir” (ABREU apud FRANCO e MOURÃO, 2005: 13). Este “empenho criativo” tem início na preparação da festa, em que:

(...) coloca dentro de um sistema de ações de trocas e serviços, pessoas socialmente diferenciadas em posições também diversas e muitas vezes interdependentes. Pode-se mesmo dizer que é sobre estas trocas simbólicas de modos de participação que se constitui, na prática, a Festa do Divino. Ela instaura uma transformação não

apenas na vida da sociedade local como também na vida pessoal dos participantes (...).⁴⁴

Desta forma, “(...) todos fazem parte da festa, todos se dissolvem no seu torvelinho. (...) Qualquer que seja sua índole, o seu caráter, o seu significado, a festa é participação”, diz Paz (1984:50).

Assim, empenhando-se na recriação da festa, o tempo é abolido: comemora-se no presente, o futuro prefigurado e sonhado, um novo tempo que tem início no dia da festa em que governam a criança, a liberdade e a fartura. Pois, “o futuro não é tempo do amor: o que o homem quer de verdade, ele quer agora” (PAZ, 1984: 236).

2.2 - A pomba

Uma das primeiras referências à pomba, como sinal de novos tempos, é encontrada na Bíblia, no Velho Testamento, no livro de Gênesis, capítulo 8, versículos de 8 a 12:

Depois, soltou uma pomba para ver se as águas teriam já minguado da superfície da terra; (...) À tarde ela voltou a ele; trazia no bico uma folha nova de oliveira; assim entendeu Noé que as águas tinham minguado sobre a terra.

A pomba leva o ramo de oliveira, na arca, para Noé, simbolizando a paz, a harmonia, a esperança, a felicidade recuperada e a esperança de um novo tempo.

No Novo Testamento, a pomba vai apresentar o Espírito Santo, em várias passagens, entre elas, quando Maria recebe a notícia que está grávida de Jesus - evento que tem uma grande iconografia na História da Arte sob o nome de

⁴⁴ Amaral, Rita. Festa à Brasileira: sentidos do festejar no país que "não é sério
<http://www.aguaforte.com/antropologia/festaabrasileira/festa.html>
Capturado em (10/10/2009).

"Anunciação" - e, também, no batizado de Jesus Cristo, assim descrito no testemunho do apóstolo João (livro de João, capítulo 1 versículos 31 e 32): "Vi o Espírito descer do céu como pomba e pousar sobre ele". Ou no livro de Lucas, capítulo 3 versículo 22, enfatizando a materialização da pomba: "e o Espírito Santo desceu sobre ele em forma corpórea como pomba, e ouviu-se uma voz do céu: Tu és o meu filho amado em ti me comprazo".

Uma das primeiras iconografias referentes a esta passagem remonta ao séc. V: a imagem faz parte do mosaico da abóbada do Batistério dos Ortodoxos, em Ravena: Segundo Lassus (apud PEILIKAN, 2000: 48) é a parte central de um mosaico da abóbada que mostra o batismo de Cristo no centro do medalhão, circundado por uma procissão de apóstolos. O frontalidade dos rostos contradiz os movimentos das vestes e a colocação dos pés dos apóstolos. O autor diz respeito às primeiras representações do cristianismo, quando ainda misturavam - se os estilos "à maneira bizantina".



Figura 21– O batismo de Cristo.
um semióforo, é encarregada,

A pomba, como

(...) de simbolizar o invisível espacial ou temporal e de celebrar a unidade indivisa dos que compartilham uma crença comum ou um passado comum, é também posse e propriedade daqueles que detém o poder para produzir ou conservar um sistema de crenças ou de instituições que lhes permite dominar um meio social. (CHAUI, 2001:12)

Ela foi um símbolo sagrado entre os assírios, egípcios e hebreus. Na Síria era venerada e não podia ser tocada. No budismo é associada ao fogo. Na China simboliza a fidelidade conjugal. Na Índia é considerado o pássaro da alma. Entre os Alquimistas a pomba branca é o símbolo da limpeza da matéria prima a caminho da transformação. Na História do Ocidente, símbolo de paz, esperança de um novo tempo, anúncio de uma nova geração, ou como elo entre o céu e a Terra, Deus e o homem por meio do Espírito Santo.

Na Igreja Católica, o símbolo tornou-se tradicional, reproduzido por meio dos séculos até os dias de hoje:

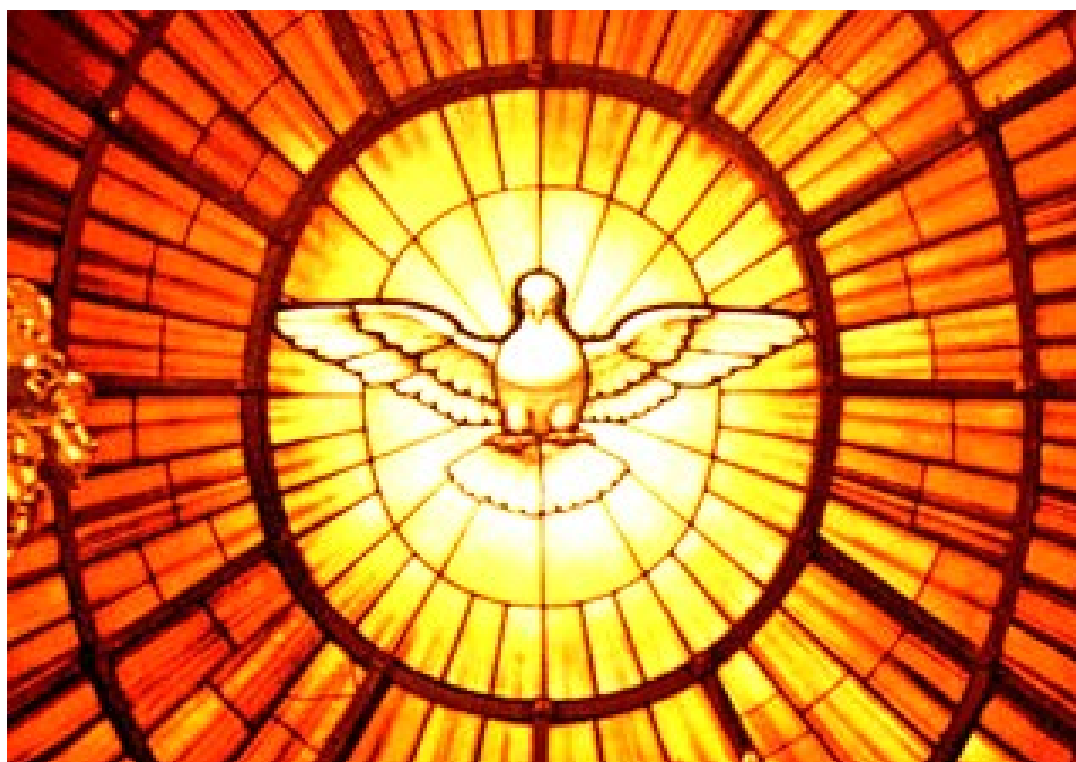


Figura 22 – Cátedra da basílica de São Pedro, Roma, séc. XV.



Figura 23. Mosaico da capela do Divino, Piracicaba, sec. XX.

Em Piracicaba, na década de 1970, era comum a soltura de pombos-correio na festa do Divino, que voavam, durante algumas horas, e depois voltavam para os seus viveiros. Em 1975 foram oferecidos para a festa 40 pombos-correio.

Há registros de que havia, pelo menos, até a década de 1970, a soltura de



Figura 24- Matéria o jornal de Piracicaba, 1975.

pombos-correios na festa, conforme observamos na figura abaixo:



Figura 25 - Pomba na festa do Divino. Impresso, 1982.

A presença da pomba “viva” é expressão máxima de materialização do Espírito Santo adorado que vem do céu e ao céu retorna. De acordo com Chevalier (1982: 728), “é fundamentalmente um símbolo de pureza, de simplicidade”.

Segundo Franco e Mourão (2005), uma das versões sobre a introdução da pomba como símbolo na festa do Divino remonta aos templários, onde seus representantes tinham a pomba nas vestes. Uma das hipóteses é que tenha sido introduzida, na festa, pela rainha Isabel que tinha fortes ligações com eles, tendo ordenado a escrita do livro “A demanda do Graal”.

Quanto ao uso da palavra pomba no gênero feminino, os mesmos autores apontam para uma nova corrente teológica que afirma ser o Espírito Santo feminino. Uma de suas maiores representantes é Natália Correia. Sua tese se baseia na origem da palavra Espírito dada pelos hebreus - *Ruha Kadesh* ou *SheKinah* como : “aspecto feminino de Deus, fonte da vida que os incubou nas águas antes da criação, representada na pomba, já venerada pelos fenícios, que é o símbolo de Israel” (FRANCO e MOURÃO, 2005:203).

Natália Correia faz um estudo sobre a Idade do Espírito Santo dizendo que as características atribuídas a ele, tais como a solidariedade, a serenidade, a sensibilidade, a ternura, o valor das pequenas coisas, a conciliação, o cuidado da terra e do ser humano e até a contemplação, são mais pertinentes ao universo feminino, daí sua interpretação da Idade feminina do Espírito Santo.

A referida autora apóia seus estudos na sociedade açoriana que, segundo ela, não se intimidou frente às imposições do clero de proibir a presença de crianças imperatrizes na festa do Divino, perpetuando, assim, o gesto ritual de coroação das

mesmas, em que a coroa figurava a mandorla⁴⁵, “um símbolo da sacralidade vulvária” (FRANCO e MOURÃO, 2005:223).

De acordo com Franco e Mourão, sobre a interpretação da idade feminina do Espírito Santo por Natália Correia:

Trata-se de alastrar o ideal feminino da harmonia do lar, da intimidade maternal, da ternura feminina ao universo que passará a ser uma verdadeira “ecúmena”, a casa de todos e para todos reunidos num banho universal de fraternidade. (FRANCO e MOURÃO, 2005: 128)

Todos os significados atribuídos à pomba, por Natália Correia, são sintetizados no universo feminino e em sua elaboração da Terceira Idade de Fiore.

Segundo Franco e Mourão há referências que fundamentam a pesquisa da referida autora, como a poesia cantada na festa do Divino dos Açores, no século XVII, em que a pomba é o “símbolo de Deus verdadeiro” e representa a comunhão universal.

Estas mesmas ideias estão presentes, até os dias de hoje, na representação do Divino em Piracicaba - a pomba em cima de uma bola azul -, conforme mostra a figura 26:

**Olhai a Pomba, vinde vê-la
Não temais muita demora,
Como uma brilhante estrêla
Mais bela do que a aurora.
Olhai que tendes em casa
O símbolo do Deus verdadeiro.
Que com seu amor abrasa**

⁴⁵ Mandorla é uma palavra de origem italiana que significa amêndoas. É um antigo símbolo de dois círculos se unindo, se sobrepõem uns aos outros para formar uma forma de amêndoa no meio. Simboliza as interações e interdependência de mundos e forças opostas. Embora o símbolo tenha origem antes da era cristã, os primeiros cristãos usaram – no como um método para descrever a união do céu e da terra, entre o divino e o humano.

O universo inteiro.⁴⁶



Figura 26. Uma das mais antigas representações da Pomba do Divino em Piracicaba.

Assim, Franco e Mourão (2005:227) retomam a Idade feminina do Espírito Santo nos perguntando: “Não será esse o reino da Mãe Misericórdia abrangendo todos os seus filhos no amplexo da comunhão universal?”

⁴⁶ Poesia encontrada no site do Arquivo dos Açores, séc. XVII, autor desconhecido.



Figura 27: Capa de um folder da Festa do Divino de Piracicaba, ano de 2002.

2.3- O Império

Para Manuel J. Gandra⁴⁷, o vocábulo *império* teria se tornado sinônimo de Teatro do Divino, expressão que designava o palco onde, anualmente, se encenava

⁴⁷ Gandra, M. A Jerusalém celeste como paradigma dos Impérios e ou Teatros do Divino. Consulta, 23/07/2009.

o Auto do Império, “como prelúdio da Nova Ordem Mundial, cujo advento na Terra se antevia como prefiguração de uma hierofania⁴⁸ de âmbito cósmico”:

Durante o trajecto até ao Teatro a folia à frente, a uma certa distância, canta a sua cantilena, o clero e os músicos cantam o Te-Deum e a filarmónica o Hino do Espírito Santo. Noutros tempos, quando os costumes o toleravam, um grupo especial de cantadores cantava a alvorada dirigida por um trovador com acompanhamento de violas e rabeça. Era um conjunto de vozes e sons característicos. Chegado o cortejo ao Teatro, sobe o menino acompanhado do Trinchante, e, voltado aquele para o público, de coroa na cabeça, é entoado pelos cantores o Te - ergo e levantado pelos foliões um viva ao Espírito Santo, acompanhado pelo tambor e que é entusiasticamente correspondido pelo povo. A coroa é posta sobre a mesa e o pároco acompanhado do seu ajudante sobe para benzer o provimento da mesa grande pão, chamado pão da mesa, de um alqueire, ou mais, de uma rosca de três quartos, de uma bandeja de pequeníssimos pães, chamados brindeiros bentos e de um frasco de vinho. Quase sempre o primeiro provimento da mesa é conduzido ao Teatro pelo Imperador e pessoas de sua família, outras vezes por pessoas estranhas que os oferecem em cumprimento de promessas. A massa deste pão é mal temperada, no geral, e só se aproveita bem em torra. Começa agora o trinchante a sua árdua e honrosa tarefa da distribuição das Flores do Espírito Santo [pedaço de pão ou rosca] com que vai entretendo o povo em volta do Teatro. [...] Logo que o Trinchante começa a distribuição, aglomera-se o povo em volta do Teatro, especialmente a rapaziada que grita de mão no ar: Senhor Trinchante um bocadinho de pão de mesa. [...]. E assim continua até ao fim do dia. Todo o movimento do Império está no Teatro na copeira.⁴⁹

“O movimento do Império está no Teatro e na copeira”, descrito na citação significa que toda encenação está na entronização, na coroação do imperador e na fartura de alimentação para comunidade. Assim, relata o padre Alberto Pereira Rei:

A principal cerimônia da Função, Folia ou Império, consistia, salvo ligeiras variantes regionais, na coroação com três coroas, uma imperial e duas reais, do Menino Imperador assessorada por dois Reis - um homem jovem e outro idoso -, respectivamente na razão das idades do Espírito Santo, do Filho e do Pai. O Menino, símbolo da humanidade espiritualmente renovada e religada às verdades

⁴⁸ Hierofania etimologicamente significa algo de sagrado se nos mostra.

⁴⁹ Cabral apud Gandra in A Jerusalém celeste como paradigma dos Impérios e ou Teatros do Divino. www.cesdie.net. Consulta, 23/07/2009.

fundamentais da pobreza evangélica e do amor fraterno, empunhava o ceptro, com que tocando a frente se significava a benção do divino, e após ter recebido as homenagens do povo e das autoridades civis, militares e religiosas procedia à libertação dos presos, concluindo os festejos com um bode servido a todos independentemente da sua condição social e constituído por um repasto confeccionado com a carne dos bois previamente corridos, pão, vinho e arroz doce.⁵⁰

O Império seria a representação máxima da festa, em forma de teatro, do advento da terceira idade – a Idade do Espírito Santo, que desafiava o dogma católico, a política da Contra - Reforma e a monarquia absolutista - por reivindicar uma nova estrutura social e religiosa, um novo império: de união entre os povos e da distribuição da riqueza, expressos principalmente na coroação da criança.

A religião deste império, expresso na coroação da criança, seria “a religião das crianças”, porque “a religião do Espírito Santo faz os homens voltarem a ser como os pequeninos do Evangelho – meta da perfeição cristã” (FRANCO e MOURÃO, 2005: 122).

As crianças, na festa do Divino em Piracicaba, são vestidas de anjo ou de marinheiro do Divino e, normalmente, saem à frente da procissão.



Figura 28: Crianças na procissão do Divino em Piracicaba, 2008



Figura 29 - Criança vestida de marinheira na festa do Divino em Piracicaba, 2008.

No entanto, apenas uma vez, em 1940, houve duas crianças imperadoras na festa do Divino em Piracicaba, assim documentado no catálogo impresso pela prefeitura no ano de 1981, e de acordo com Dona Flor, devota do divino e uma das organizadoras da festa, desde o ano de 1972.



Figura 30. Crianças como imperadores da Festa do Divino, Piracicaba, 1940.

O império o Divino em Piracicaba, substituiu a coroa pela bandeira do Divino e a figura do imperador pela do festeiro. Os festeiros são os imperadores da festa coroados com a bandeira.

Não se sabe em que momento houve esta substituição e/ou como foi elaborada esta representação.

De acordo com Franco e Mourão (2005: 225), no ato da coroação se configura “o simbolismo da realeza espiritual no temporal do eu coletivo”.

Eu coletivo expresso na participação da sociedade na festa, nas trocas simbólicas de participação, assim descrito por Vitorino Nemésio, poeta açoriano: “põe em realce, na comparsaria dos foliões, pagens, alferes e vereadores que fazem

o Império ou o teatro do Divino, que ali decorre o caráter comunitário no que expõe a mística social de estirpe joaquimita” (FRANCO e MOURÃO, 2005: 227).

Os semióforos (a coroa, o mastro, a bandeira, o imperador e a imperatriz) da festa foram utilizados como uma alusão ao império que se tinha na época de sua origem, como podemos perceber nas figuras 31 e 32.

A figura 31 representa uma procissão triunfal de Justiniano acompanhado de dignitários eclesiásticos, altos oficiais e guardas levando presentes a Igreja.

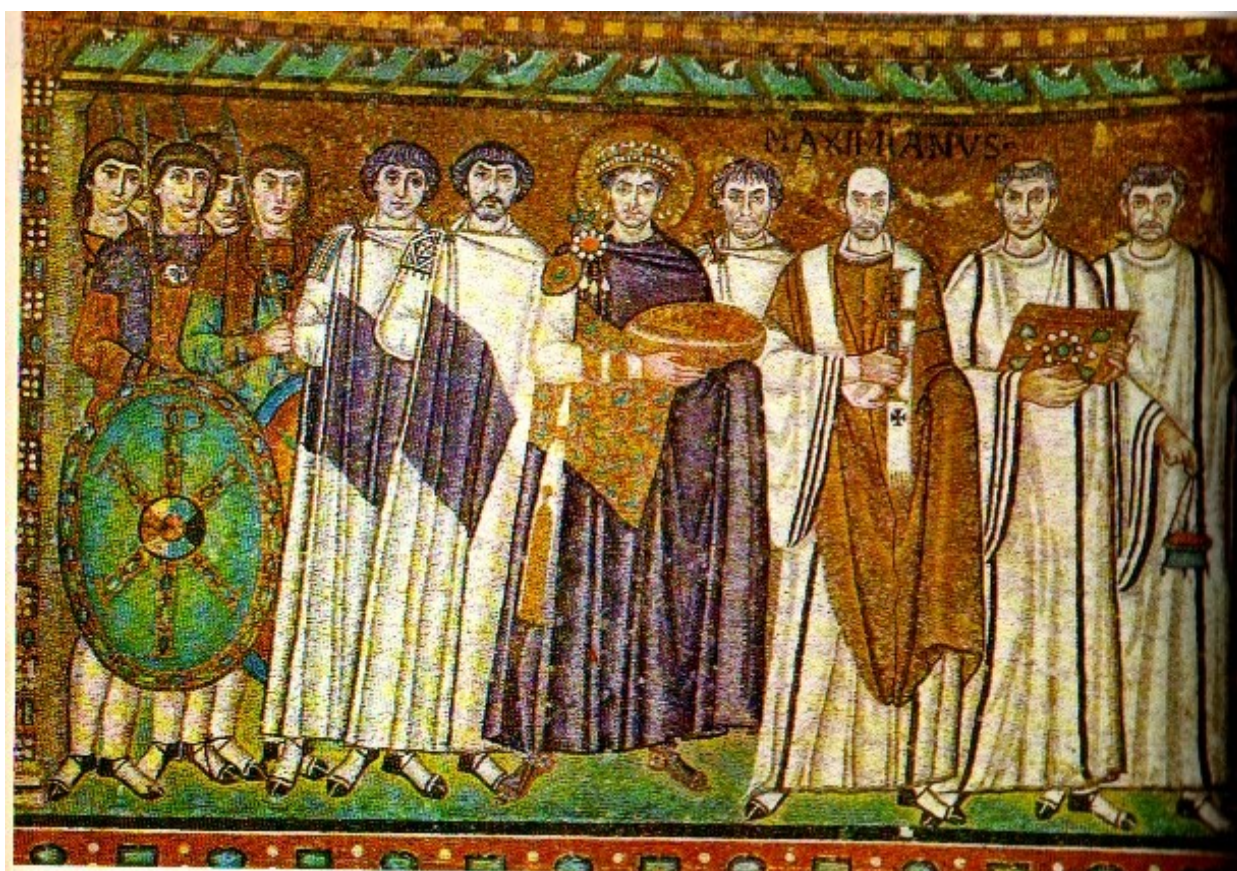


Figura 31 - O imperador Justiniano e sua comitiva do séc. VI feita em mosaico na parede do presbitério de S. Vitale / Ravena.

Já na figura 32, é a procissão conduzida pela “imperatriz e seu séquito” levando o mastro com a cruz, a coroa e a bandeira do Divino até a Igreja.



Figura 32– Procissão. Festa do Divino, 2002.

Há certa semelhança entre as duas figuras na representação. No entanto, embora a referência e os significantes sejam os mesmos, o significado é outro. Há uma inversão do sentido. Enquanto no primeiro, o nobre é o imperador, no segundo, é o povo. Um traz a procissão militar e o outro a procissão triunfal ou religiosa.

Desta forma, há uma inversão de valores na festa do Divino. Os significados dados ao império, ou aos conceitos que o envolve, são reelaborados de outras formas pelas pessoas envolvidas com a festa, pois, de acordo com Sahlins (1999: 8), “os significados são reavaliados (...) nas ações criativas dos sujeitos históricos”; e, “sabe-se que os homens criativamente repensam os esquemas convencionais”.

Esta lógica permeia toda simbologia da festa. Seus significantes e significados são ordenados de acordo com os interesses de cada tempo e lugar. Como em Piracicaba, a partir de um determinado momento na História, optou-se por eleger, como imperador da festa, o prefeito da cidade, mantendo a referência, mas mudando o significante e alterando o significado.

Conforme Sahlins (199:11), “os significados são, em última instância, submetidos a riscos subjetivos, quando as pessoas, à medida que se tornam socialmente capazes, deixam de ser escravos de seus conceitos para serem seus senhores”.

Ou seja, os indivíduos envolvidos tomam para si os referentes da época lhes dando outro significado, tornando-se assim, sujeitos do próprio discurso, portanto, da própria história.

Paz (1984) coloca que as festas são tentativas de reordenar a sociedade, são rupturas violentas com o antigo ou com o estabelecido.

Neste sentido, podemos inferir que o império do Divino ou teatro do Divino, núcleo central da festa, tal como se originou – na coroação dos humildes ou da criança - se constitui em uma ação criadora dos homens, em que sua narrativa inscreve outra ordem social, pois transforma, na representação, a ordem existente.

Da mesma forma, a alteração do núcleo, pelas variantes incorporadas como chamou Pedro Silva, quer pelo poder político ou religioso, é a apropriação de uma narrativa para a imposição de outro discurso, de uma nova ordem.

2.4 - A bandeira

A bandeira do Divino é um dos fortes símbolos utilizados em todas as festas, um símbolo universal. Tradicionalmente é vermelha, com a pomba branca ao meio e, na maioria das vezes acompanha a coroa, representando de uma só vez - o Império do Espírito Santo.



Figura 33- Bandeira do Divino – Sintra, Portugal.

A bandeira tem origem na Idade Média com os exércitos, que a utilizavam para identificar o batalhão. Também, nas lutas entre cristãos e mouros, além da cavalaria, a bandeira era um emblema, signo de luta e fé por uma ideia.



Figura 34: Procissão na festa do Divino em Mogi das Cruzes.

Classicamente é definida como:

(...) sendo o símbolo representativo de um estado soberano, ou país, município, intendência, província, organizações, sociedades, clãs, coroas, reinos, em fim todo ente constituído desde uma nação com seu povo, até mesmo uma família tradicional, desde que reconhecidos pelos entes sociais locais e entre si. Representam também a soberania nacional ou mesmo o ato de divulgar algo em prol de um todo. (CHEVALIER, 1982: 118 -119)

No plano cristão, simboliza a vitória de Cristo ressuscitado e glorioso. “Representa um símbolo de proteção, concedida ou implorada. De certo modo, lança um apelo ao céu, cria um elo entre o alto e o baixo, entre o celeste e o terreno” (CHEVALIER, *Ibidem*).

A bandeira é levantada para contemplar os bens celestes. “Estar suspenso acima da terra é ser iniciado nos segredos divinos (...) a bandeira oferece a proteção da pessoa, moral ou física, de quem ela é a insígnia” (CHEVALIER, *Ibidem*).

Em Piracicaba, os festeiros eleitos – sempre um casal - recebem uma bandeira - a oficial do divino - que fica em seu poder, durante um ano, até a outra festa, quando será passada para outro casal.

A bandeira tem a pomba branca, de ferro fundido no meio de um círculo, coberto com flores na ponta de um mastro, que leva a bandeira vermelha com a pomba bordada em dourado. Dela saem muitas fitas coloridas, onde se fazem nós ou penduram-se objetos, cartas, fotos para pedir ou agradecer uma graça ao Divino.



Figura 35. Festeiros do Divino. Piracicaba, 2008.



à Figura 36 – Senhora fazendo pedidos. Piracicaba2008.

disposição da comunidade que, muitas vezes, a empresta com o compromisso de

devolver aos festeiros. As cores das fitas - azuis, prata, verde vermelho, amarelo, azul escuro e roxo - representam os dons do Espírito Santo: sabedoria, entendimento, conselho, fortaleza, ciência, piedade e temor a Deus.

Há várias explicações para as cores das fitas. Uma delas é que a cor da fita, de acordo com Carradore (1998:89): “pode definir o sexo, a idade e o estado civil do devoto. Nesta simbologia, incorpora-se também a cor marrom. E assim definem: para senhoras casadas, a fita deve ser vermelha, para os homens, fitas marrom, já as moças solteiras devem usar as fitas azul claro, os jovens, fitas verde e as crianças, fitas na cor branca.”

Afora a bandeira oficial, em Piracicaba, são confeccionados outros tipos de bandeiras, como as bandeirolas distribuídas à população, colocadas nas ruas, nas janelas e nas casas da Rua do Porto, fazendo erigir um cenário colorido que tem como ator principal, o Espírito Santo que age sobre devotos.



Figura 37: Casa na Rua do Porto, enfeitada para o Divino, Piracicaba, 2002.

A bandeira, também, é hasteada com um mastro em quase todas as festas. O ritual do mastro é um dos momentos culminantes da festa. Ele é atracado à terra, remetendo à ideia de local de domínio e proteção do Divino.

O mastro permanece no local até no ano seguinte, quando é derrubado no primeiro dia de festa e hasteado no dia do encontro das bandeiras.

O ritual de levantamento do mastro é conduzido pelos marinheiros com seus remos. Diz a tradição, que o mastro não pode ser tocado com as mãos. De acordo com o relato de um médico e pesquisador da festa em Anhembi, uma senhora lhe disse que o mastro é como a cruz de Cristo, que por ser tão sagrada, não se deve colocar as mãos.



Fig.38. Levantamento do mastro, s/d. Piracicaba.



Fig.39. Mastro levantado, Piracicaba, 2008.

Jasroslav Pelikan salienta que o teólogo cristão grego, Clemente de Alexandria, fez o uso da imagem do mastro como cruz, como uma prefiguração de Jesus: "Atado à madeira (da cruz), ficarás liberto da destruição. O *logos* de Deus será teu piloto e o Espírito Santo, te dará a Âncora no porto do céu".

O mastro simboliza a ligação entre o Céu e a Terra, significando também proteção e tempo de se fazer na Terra, o Céu. “Estar suspenso acima da terra é ser iniciado nos segredos divinos” (*Ibidem*).

Sobre o símbolo da cruz como mastro, Jasroslav Pelikan em seu livro *A imagem de Jesus ao longo dos séculos*, revela:

Na fonte primeira da literatura clássica, havia um protótipo da cruz que correspondia à vara como que Moisés levantara a serpente de bronze: a história de Odisseu amarrado ao mastro na Odisséia. Ele diz aos companheiros: "Deveis atar-me com laços fortes para que eu fique em posição ereta junto ao mastro. (PELIKAN, 2000: 43)

O autor coloca que "muitos comentadores bizantinos de Homero se valeram desta imagem, e assim, contribuíram para proteger os clássicos antigos do excessivo zelo da intolerância religiosa" (*Ibidem*), o que leva concluir que o uso do mastro como cruz é um signo carregado de poder e, também, uma referência dos tempos da Antigüidade clássica, implicando, além da ligação entre o Céu e a Terra, uma ideia de proteção.

2.5- A procissão

A palavra procissão tem origem no latim, *processione*, e significa “marchar para frente”. “Designa um ritual religioso, em que sacerdotes, irmandades e

seguidores de um culto caminham, geralmente em filas, entoando ou recitando preces, levando expostas as imagens ou relíquias veneradas”.⁵¹

A procissão, tal como a conhecemos, é uma celebração que rememora a entrada triunfal de Jesus em Jerusalém, sentado em um burrinho, seguida de seus discípulos e prenunciada no livro de Zacarias, capítulo 9, versículos 9 e 10:

Alegra-te muito, ó filha de Sião; exulta, ó filha de Jerusalém; eis que vem a ti o teu rei; ele é justo e traz a salvação; ele é humilde e vem montado sobre um jumento, sobre um jumentinho, filho de jumenta. De Efraim exterminarei os carros, e de Jerusalém os cavalos, e o arco de guerra será destruído, e ele anunciará paz às nações; e o seu domínio se estenderá de mar a mar, e desde o rio até as extremidades da terra.

A procissão intitulada triunfal, de Jesus, se contrapunha a procissão militar, na qual Pilatus personificava o poder imperial e teleológico de Roma, além do Filho de Deus.

Assim,

De um lado estava o poder de Roma a compactuar com as elites religiosas e intelectuais de Jerusalém, em um relacionamento espiritualmente adúltero. Do outro lado estava Jesus e seus discípulos, a proclamar de forma não-violenta o ideal utópico do Reino de Deus e sua justiça.⁵²

A procissão triunfal ironizava a procissão militar, propondo valores sociais e políticos totalmente antagônicos. Esta ironia é revivida na festa do Divino, por meio dos mesmos referenciais: da procissão, do império e da coroação. São reminiscências do ideal utópico do Reino de Deus, prefigurado na Idade do Espírito Santo de Joaquim de Flora.

Uma das primeiras imagens sobre o tema procissão na História da Arte é: “A procissão dos mártires”, séculos V e VI. Um mosaico de S. “Apollinare Nuovo – Ravena significa a procissão dos mártires levando ao Cristo entronizado” (LASSUS, J. 1979: 51).

⁵¹ Fundação Joaquim Nabuco - www.fundaj.gov.br. Consulta 13/06/2009.

⁵² *Ibidem*.

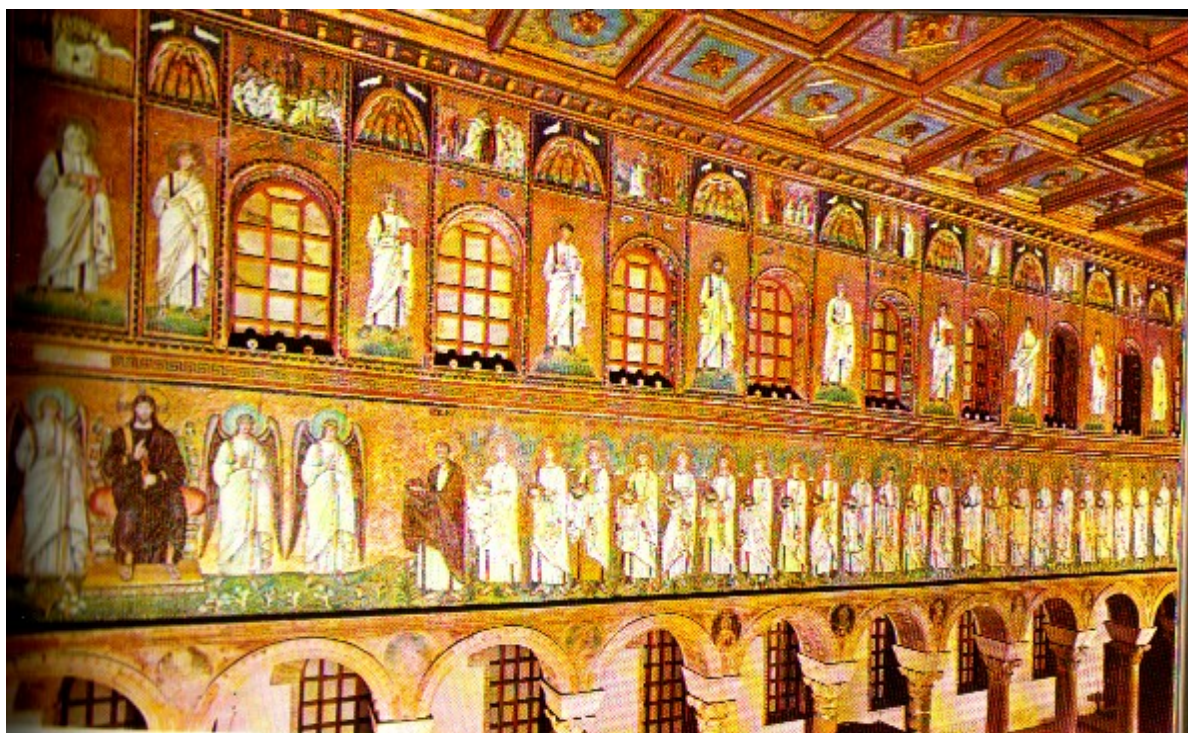


Figura 40 - A “procissão dos mártires”, séculos V e VI. Um mosaico de S. “Apollinare Nuovo - Ravenna significa a procissão dos mártires levando ao Cristo entronizado”.

Em Piracicaba, a procissão do Divino sai aos sábados e domingos à tarde, sempre depois da apresentação da Congada do Divino, percorrendo o espaço que compreende: sair da capela do Divino, contornar o quarteirão até entrar na Rua do Porto. No primeiro dia, em direção ao “Encontro das bandeiras”, no segundo, para terminar na “missa campal”.

A procissão é conduzida pelos marinheiros e festeiros. As crianças sempre à frente. Muitos devotos levam suas bandeiras com a pomba alada. Marinheiros e dançarinos da congada levam os andores com a pomba e a Virgem Maria. O padre faz um sermão inicial. Atrás, segue a Banda Operária Municipal tocando o hino da cidade, marchinhas, a música popular “Bandeira do Divino” do compositor Ivan Lins que é repetida inúmeras vezes.



Figura 41 - Procissão do Divino em Piracicaba, 2008.

A Rua do Porto e seu entorno, por onde passa a procissão, torna-se o lugar da experiência do sagrado. Assim,

Ao estabelecer a demarcação de tempos e lugares sagrados ou diferenciados é que se exerce a capacidade de simbolização e se recria o mundo, ultrapassando a fronteira da natureza, para penetrar no espaço da cultura, em que o homem é enredado numa teia de significados que ele mesmo tece. Dar sentido aos tempos e lugares é, segundo o autor, um ato de criação e de exercício da humanidade, transcendendo todas as divisões e diferenças. (1996, DAMATTA apud MARTINS e LEITE, 2006: 11)

Ou seja, é na delimitação de tempos e lugares sagrados inscritos no cotidiano, que se cria um “território de passagem, algo como uma superfície sensível de que aquilo que acontece, afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, alguns vestígios, alguns efeitos” (MARTINS e LEITE, 2006: 11).

Segundo Brandão (1989), fazendo circular o sagrado pelo o espaço da vida cotidiana, não só este espaço é rompido em busca de um lugar mágico que proporcionará a segurança tão desejada



Mesmo com a chuva, devotos participaram da procissão

Fig. 42. Procissão do Divino. Piracicaba, 2009.

pelo indivíduo, mas também, o tempo e o espaço dos devotos que, como sujeitos da experiência, se permitem à própria transformação e produção da cultura.

Os devotos passam a ser “sujeito da experiência”, “um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar. (...) o sujeito da experiência é, sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos” (BONDÍA, J.L., 2002:19).

Na caminhada, “o corpo deixa de operar como instrumento de simples prazer para se colocar a serviço exclusivo do sagrado” (1996, Damatta apud Martins e Leite, 2006: 118) em busca de uma transformação, vivida no tempo do ritual, por meio do sacrifício e da festa.

Em meio ao sol, chuva, noite ou dia, para os fieis o importante é vivenciar o sagrado, pois é esta experiência que possibilita que algo lhes aconteça, lhes transforme. A procissão torna-se, assim, um ritual de passagem.



3

Figura 43: Devotos em procissão na chuva em um dos pousos do Divino, 2009.

-

OS SEMIÓFOROS E A HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL

Àvilla (1993) afirma sobre as festas do período barroco no Brasil, (e considerando a festa do Divino como uma delas), deixaram de atuar como mero

instrumento ideológico para significar, mais vincadamente, uma saída antropológica no terreno da interação entre diferentes componentes étnicos de cultura e atitude existencial rumo à construção de uma identidade nacional.

Sobre isto, acreditava também Mário de Andrade (apud JARDIM: 1999:11), que "a coisa folclórica" era portadora da identidade nacional e que "o levantamento e o estudo das manifestações folclóricas, concebidas como depositárias de uma identidade social, desempenharam papel central na formulação de arte social."

Segundo Etzel (1995: 33), Mário de Andrade teceu o seguinte comentário sobre a festa do Divino em Mogi das Cruzes: "Rito europeu da árvore de maio, força benéfica e simbólica da fertilidade".

Embora esta afirmação tenha sido interpretada pelo autor como uma metáfora psicanalítica, podemos inferir dada a visão sobre arte e produção cultural de Mário de Andrade, que ele queria dizer com "fertilidade" a sementeira de uma identidade nacional, percebida pela carga simbólica da festa, repleta de semióforos – em que, *semeion* - "signo" e *phoros* - trazer prá frente, brotar. Podemos, assim, ver por meio da arte, a construção social desta identidade.

Na História da arte (oficial) do Brasil, um dos primeiros artistas, segundo Mário de Andrade (1965), que desenvolveu um "estilo genuinamente brasileiro", no século XVIII, foi Antonio Francisco Lisboa (MG, 1730- 1814), considerado o mais importante artista do período colonial.

É dele a primeira representação do Espírito Santo - uma pomba entalhada em madeira policromada, 38 x 60 x 20 cm - encontrada em Belo Horizonte, Minas Gerais, como mostramos na figura 44:



Figura 44 - Pomba de Antonio Francisco Lisboa, entalhado em madeira policromada, 38x60x20cm. MG. Séc. XVIII.

Outro pintor da mesma época considerado pelo referido autor como tendo trabalhado de "maneira inovadora" ²⁰ a tradição artística portuguesa na metade do século XVIII, foi Leandro Joaquim (RJ, 1738- 1798), pintor, cenógrafo e arquiteto.

Na pintura do painel oval, intitulado "Procissão ou Romaria Marítima ao Hospital dos Lázaros", uma das naus leva a bandeira do Divino Espírito Santo. A tela pertence ao acervo do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro.



Figura 45: Procissão ou Romaria Marítima ao Hospital dos Lázaros .Lázaros”,

No século XIX, destacamos:

²⁰ - Enciclopédia de Artes Visuais do Itaú Cultural - www.itaucultural.org.br. Data da consulta: 10/09/2006.

Miguelzinho Dutra (Itu 1812 - 1875) artista autodidata que tem sua produção considerada como uma das mais importantes fontes de documentação iconográfica do Estado de São Paulo do século XIX, e Firmino Monteiro (1885-1888), paisagista, aluno da Academia Imperial de Belas Artes, RJ.



Figura 46: A festa do Divino Espírito Santo, s.d. aquarela sobre papel.



Figura 47: Bandeira do Divino, óleo sobre tela, 1884.

No século XX, com a idéia de uma arte nova e brasileira que rompesse com o academicismo, notamos uma forte produção artística, na qual encontramos pinturas sobre os vários temas como a Congada, as Fitas, a Procissão, as Bandeiras.

Um deles é Emídio de Souza (1868 - 1949) - paulista, nascido em Itanhaém. Segundo Araci Amaral, "foi um artista que não fazia 'Arte Primitiva', mas um pintor popular que pintava sua gente e seus costumes, assim era Emídio de Souza (...). Daí porque os tipos populares são retratados com tanta acuidade pelo artista que desenha com a cor, apesar da 'mancha' hábil do pincel, e consegue, assim, fixar também com fidelidade a acolhedora atitude de respeito dos moradores da casa visitada pela Bandeira."²¹



Figura 48: A Bandeira do Divino, 1940.

Na década de 1950 – 60, ressaltamos a artista Djanira da Motta e Silva (Avaré SP 1914 - Rio de Janeiro RJ 1979). Como afirma Gullar:

²¹Amaral, Aracy in Enciclopédia de Artes Visuais do Itaú Cultural - www.itaucultural.org.br/
Consulta 10/09/2006.

(...) nascida do povo, manteve-se uma mulher do povo, uma artista do povo identificada com ele em seus sofrimentos e em suas lutas. (...) Essa identificação com seu povo e sua terra, essa generosidade de sentimentos teriam, inevitavelmente, que se refletir na obra da pintora, onde a paisagem e os homens brasileiros ocupam o primeiro plano. Esses elementos - como outros também ligados a eles - constituem o seu universo, o mundo que ela necessitava organizar, transfigurar, salvar da morte.²²



Figura 49: Festa do Divino em Parati, 1969, óleo sobre tela.



²²- G
Cons

www.itaucultural.org.br/

cv

Figura 50: Folia do Divino, 1959, óleo sobre tela.

Outro artista, Alfredo Volpi (Itália, 1896 - São Paulo SP 1988), desenvolveu vários estilos até chegar ao concretismo, sendo considerado por Mário Pedrosa como "o mestre brasileiro da sua época".²³ Em 1940, encanta-se com a arte colonial, voltando-se para temas populares e religiosos.

Na figura 51, a representação da Congada, incorporada pela Festa do Divino e em outras manifestações religiosas, símbolo de luta dos escravos. Ao centro, a imperatriz e, no fundo, a Igreja e o mastro, também, elementos da festa do Divino.

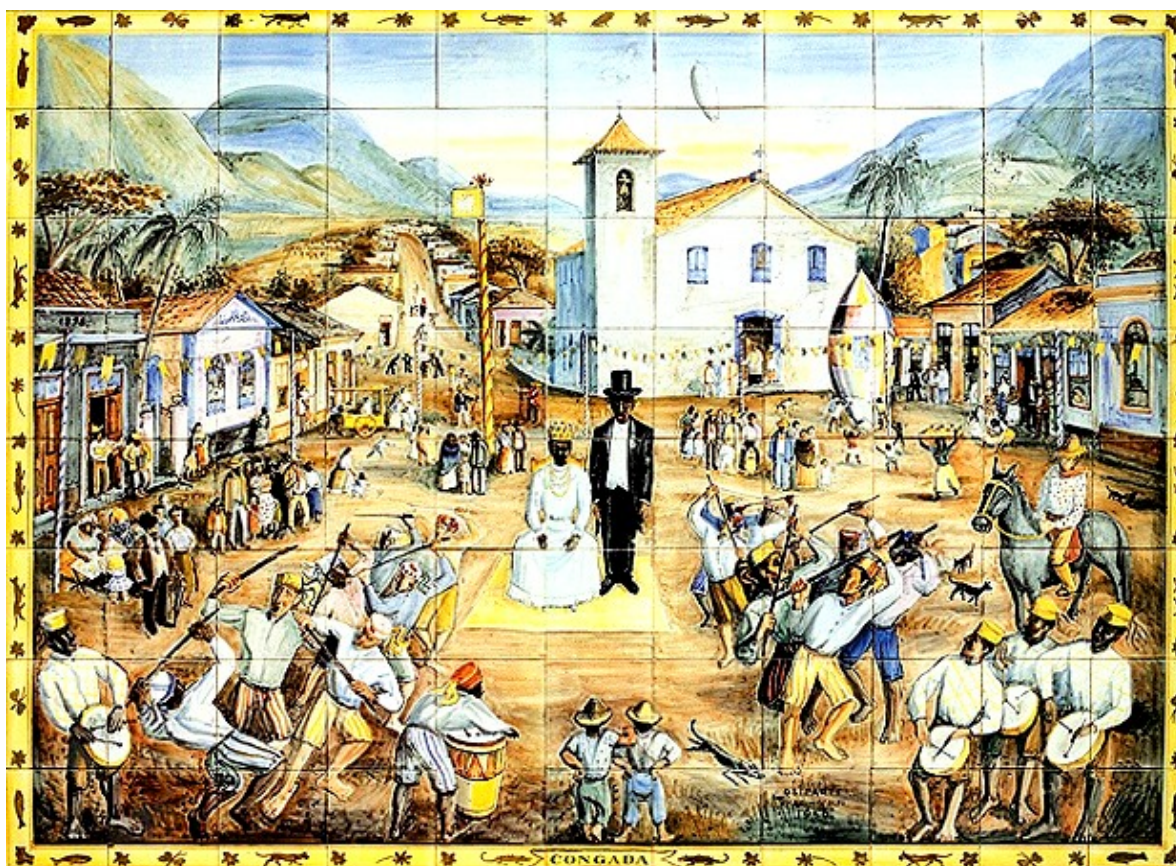


Figura 51: Congada. Composição com 80 azulejos.

A partir da década de 1950, suas composições se aproximam do Concretismo, recebendo em 1953, o prêmio de melhor pintor nacional da [Bienal Internacional de São Paulo](#), dividido com [Di Cavalcanti \(1897-1976\)](#). Em 1958, o

²³- Pedrosa, Mario *in* Enciclopedia de Artes Visuais do Itau Cultural. www.itaucultural.org.br
Consulta 10/09/2006

Prêmio *Guggenheim*, e, em 1962 e 1966, o de melhor pintor brasileiro pela crítica de arte do Rio de Janeiro, entre outros.²⁵



Figura 52: Fitas vermelhas



Figura 53: bandeiras e Mastro

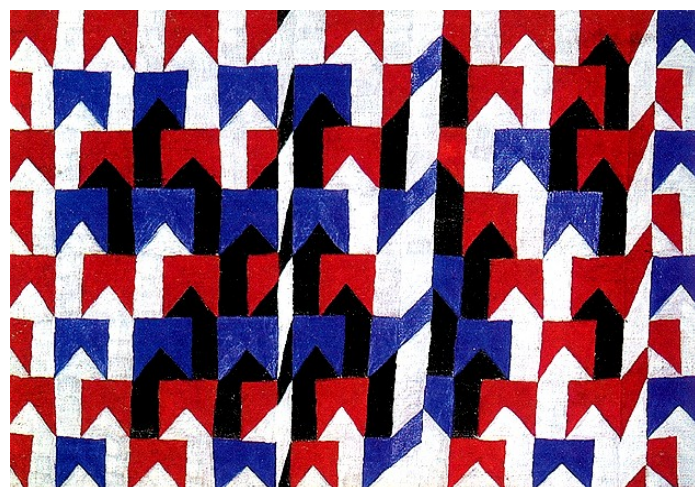


Figura 54: Bandeirinhas

Observarmos nestas obras: Fitas Vermelhas, Bandeirinhas, Bandeiras e Mastros – Têmpera s/ tela, todas da década de 1960, que fitas vermelhas,

²⁵- Enciclopédia de Artes Visuais. www.itaucultural.org.br Data da consulta 10/09/2006.

bandeiras na cor azul, vermelho e branco e, o mastro, motivos atribuídos à festa junina, também são utilizados na Festa do Divino.

As fitas vermelhas são colocadas em pombas, bandeiras e fachadas das casas, assim como as bandeiras colocadas em cordéis pelas ruas e na quermesse, durante a festa do Divino.

As fitas representam os dons do Espírito Santo, sendo que a cor vermelha significa Fortaleza. As cores prata, verde, amarelo, azul escuro e roxo, representam, cada uma, um dom do Espírito Santo. Respectivamente, entendimento, conselho, ciência, piedade, temor a Deus.

Fato relevante é a capela de São Pedro, situada a poucos Km de Piracicaba, no bairro de Monte Alegre, foi decorada por Alfredo Volpi nos anos 30 e filmada, em 2002, por Ugo Giorgetti num documentário que se chamou *Uma História Toscana*, em que aparecem afrescos contendo a Festa do Divino Espírito Santo.

Na Arte Contemporânea assistimos a uma preocupação com temas relativos à identidade, questões de gênero, a relação entre o público e privado, o sentido de pertencimento histórico, bem como a busca e o lugar do sagrado. Ao contrário do século XX, marcado praticamente pelo avant-garde, o “novo” e a resistência, no século XXI, os avanços tecnológicos esgotam o “novo” e há uma revalorização da herança e do pertencimento histórico.

Dentro desta perspectiva, Rivane Neuenschwander de Belo Horizonte, MG, questiona através de suas produções, o lugar do sagrado, a herança e a história. Dentre elas, destacamos sua obra - *Eu desejo o seu desejo*, 2003 confirmando o comentário do crítico Cao Guimarães²⁶ - de que as obras de Rivane são celebrações, ornamentos para possíveis rituais sagrados.

Ainda, nas palavras de Celso Fioravante ²⁷ - “Rivane trabalha, assim, com resgates de um passado seu e de uma memória coletiva”. São “repetições sem fim, como os pontos de uma costura, que ligam sua vivência pessoal a uma teia maior, feminina e barroca”. Na figura 55: *Eu desejo o seu desejo*:

²⁶ Guimarães, Cao *in* Enciclopédia de Artes Visuais do Itaú Cultural- www.itaucultural.org.br/.

²⁷ Guimarães, Cao *in* Enciclopédia de Artes Visuais do Itaú Cultural- www.itaucultural.org.br/.



Figura 55- Instalação: Eu desejo o seu desejo, 2003.

Nesta instalação, Rivane utiliza fitas do Senhor do Bonfim. Não obstante, as fitas coloridas são utilizadas na maioria das festas religiosas nas cores prata, verde, amarelo, azul escuro e roxo.

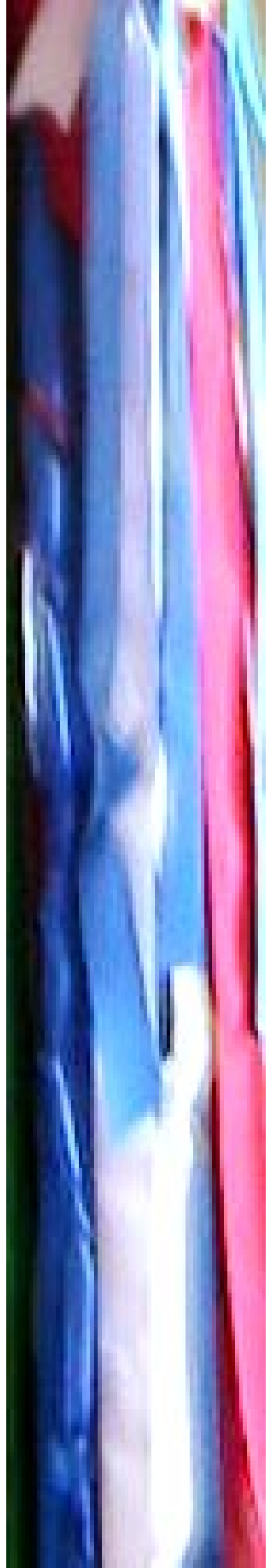
As fitas estão relacionadas ao desejo, pois são amarradas no pulso e nas bandeiras como pagamento de promessas e pedidos aos Santos.

Podemos dizer então que, *Eu desejo o seu desejo* refere-se em última instância, não só à relação com o sagrado, mas com o outro, à alteridade e, assim à memória coletiva.

As fitas na festa e as fitas na instalação são retratos de desejo, e, portanto, de recordação - colocar de novo no coração.

Desta forma, mesmo que não remeta a festa do Divino diretamente, envolve os sentidos da festa e a relação com o sagrado.

Capítulo 3:
Da
apropriação



1 - A APROPRIAÇÃO DOS SEMIÓFOROS

Descrevemos algumas hipóteses sobre a origem dos semióforos da Festa do Divino com o objetivo de explicitar seu sistema simbólico, bem como as fontes extrínsecas de informações implícitas, e como estas são ressignificadas ao longo da História.

A importância deste assunto deve-se não só ao fato de ser a festa uma representação coletiva transmitida por meio de um ritual - portanto da comemoração de um mito - mas também, porque ela implica em conceitos como identidade, memória, história e como estes se articulam com o sagrado ao longo do tempo.

Os semióforos da Festa do Divino surgiram como símbolos sagrados para sintetizar o *ethos* de um povo e sua visão de mundo, conformando, assim, uma cultura:

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

Os semióforos chegaram à América trazendo em si uma perspectiva religiosa, cuja essência dessa ação, segundo Geertz, constituiria em “imbuir certo complexo específico de símbolos de uma autoridade persuasiva que só seria possível através de um ritual” (*Ibidem*).

No entanto, os semióforos da festa foram aqui ressignificados: se em Portugal eles se remetiam ao Império Romano e à adoção do cristianismo, no Brasil eles passaram a significar o processo de colonização e a formação de uma identidade cultural. Se em Portugal implicava na união de judeus, mouros e cristãos, no Brasil reuniria os ameríndios, os africanos e os portugueses. Se a cavalhada como ritual da Festa na Europa se remetia à luta dos cristãos contra os mouros, no Brasil referia-se à catequização dos índios e escravos.

Com o avanço tecnológico do século XX e a globalização, Hall observa que “emerge a questão de uma homogeneização planetária da cultura e uma crise de identidades. Reconhece-se o peso que tem as indústrias culturais neste processo”

(apud Gonçalves 2004 vol. XIII 2, pg 30). Em outras palavras, reconhece-se o peso que o econômico passa a ter sobre a cultura assinalando que: “hoje em dia, o consumo, define o estágio em que a mercadoria é produzida imediatamente como signo, como signo de valor, e em que os signos (cultura), são produzidos como mercadorias” (BAUDRILLARD, 1996: 226).

Desta forma, os semióforos, por serem símbolos de poder e prestígio acabam sendo incorporados por este mercado e transformados em dinheiro, e sua posse disputada pelo poder religioso, político e econômico. Assim,

(...) no mundo da mercadoria, coisas heterogêneas perdem a singularidade e raridade, tornam-se homogêneas porque são trocáveis umas pelas outras e todas elas são trocáveis pelo equivalente universal e homogeneizador universal, o dinheiro. (CHAUÍ, 2001: 13)

Este fato apontado por Chauí é facilmente percebido na festa do Divino de Piracicaba. Um exemplo é a extinção do leilão de gado relatado por um devoto do Divino que era responsável por percorrer a zona rural arrecadando prendas e o gado para o leilão:

(...) Acabaram com o leilão... O boi era alimentado o ano todo para ser doado para o leilão... Aquele boi era para o Divino; agora eles (a Irmandade) querem o dinheiro... Muitas vezes o dinheiro vale até menos que o boi que a pessoa guardou, mas eles querem o dinheiro. Aí a pessoa fica sem entender, para ela o importante era dar o boi, que foi alimentado o ano inteiro para o Divino (...)

Fica claro, neste relato, a importância dada ao dinheiro a despeito do que vale um boi, e como este boi que ocupava, outrora, o lugar do sagrado, não vale sequer como mercadoria, pois o que importa agora é o dinheiro. Além disso, para o devoto do Divino que guardava o boi o ano todo para a festa, sua ação de fé é totalmente desmantelada, desintegrada pela impossibilidade de praticá-la.

Assim, a população rural é excluída aos poucos da festa que para eles já não tem mais sentido.

Outro exemplo, observado nas figuras abaixo, são os semióforos do Divino transformados em mercadoria: uma jóia do Divino comercializada a R\$1200, 00 (mil e duzentos reais) e uma mandala decorativa anunciada pela Revista Veja, à venda em São Paulo:

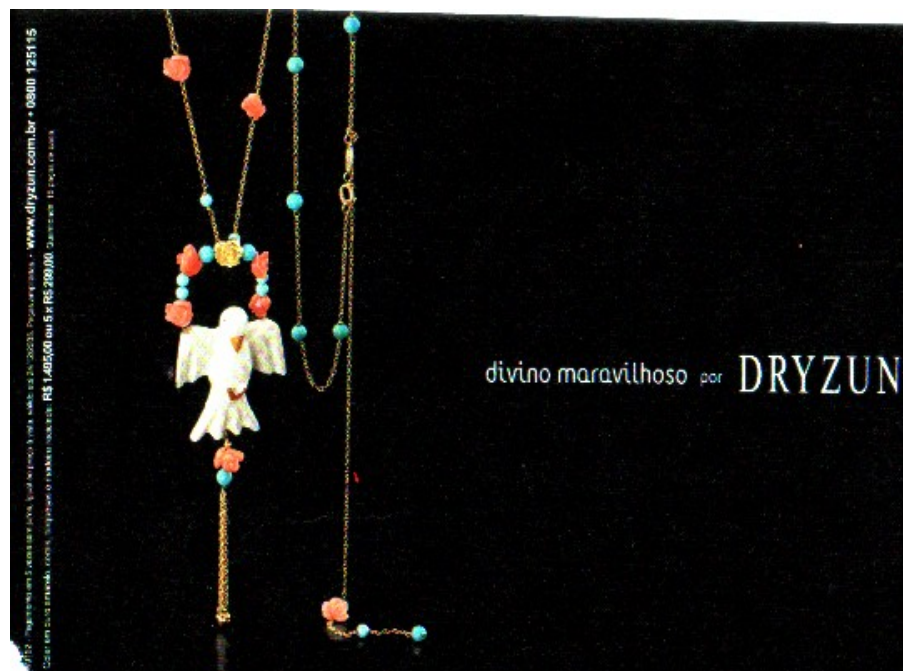


Figura 56 : propaganda da venda da jóia do Divino. Revista Veja 2005.



Figura 57 : Mandala do Divino. Revista Veja 2005.

Portanto, no mundo contemporâneo, os semióforos são novamente ressignificados: se antes proporcionavam um vínculo com o passado e um valor imaterial, agora passam a ter um vínculo com o presente⁵³ e um valor material, de mercado. Em última instância o valor imaterial, o sagrado, passa ter um valor material, o dinheiro.

Transformados em valor rentável, os semióforos da Festa do Divino, vistos como expressões coletivas, são desmantelados, reintegrados e retransmitidos e, em conseqüência, “os grupos sociais produtores dessas expressões são silenciados, pior ainda, são transformados em consumidores seriais - em simulacros de suas próprias expressões” (FOSTER 1996: 222).

Conforme Foster, a indústria cultural de massa apropria-se dos significados coletivos, retransmitindo-os como significantes populares: dividindo, mercantilizando e circulando.

Conclui-se, então, que com a apropriação dos semióforos do Divino, pela indústria cultural, a dimensão do sagrado fica ameaçada, pois se instaura “o caos sobre o qual o homem não pode defrontar-se” (GEERTZ, 1989: 128).

Para Geertz, os símbolos sagrados dizem respeito a uma concepção de vida, uma visão de mundo. O homem, para este autor, precisa de uma concepção para construir algo – uma concepção que ele só pode adquirir de uma fonte simbólica. E, fato é que, os signos das expressões coletivas são transformados em negociação e transação, justamente porque a imposição de um pensamento único dado pela globalização, não consegue reduzir as diferenças culturais. Por isso, “a diversidade pode às vezes se manifestar como antagonismo, mas também como transação e negociação” (CANCLINI, 2007: 172).

Já em 1970, Barthes iniciaria a discussão sobre a globalização e conseqüente mundialização da cultura com o mito da “grande família dos homens” (BARTHES, 1970 apud ORTIZ, 1994:139), na qual “em todos os lugares, o homem nasce, trabalha, ri e morre da mesma forma”. Continuando,

(...) esta postura universalista constitui uma unidade mítica, sendo explorada em larga escala pela publicidade e pelas firmas transnacionais. Dentro desta perspectiva, as necessidades básicas do homem seriam idênticas em todos os lugares, e sua vida cotidiana

⁵³ Tempo presente no sentido do tempo da produção do capital.

se nivelaria às exigências universais de consumo, prontamente preenchidas em suas particularidades. (ORTIZ, 1994:139)

Para que isso ocorresse, todo o referencial cultural deveria ser modificado, as diferenças sucumbidas, a memória apagada, as tradições esquecidas, e o "outro" seria o mesmo.

A esse processo de homogeneização planetária da cultura determinada pela lógica do mercado e da globalização, Santos atribuiu "uma ditadura de um discurso uno". Esta, conseqüente ou em congruência com aquilo que se denominou pós-modernidade. Somam-se a isto, as ideias do fim da História e das ideologias disfarçadas na ideia de pluralismo que não é, senão, formas diversas de um sistema único em que não há crítica e tudo é validado pela lógica do mercado.

Além do mais, cada lugar do globo reage diferentemente ao processo de globalização:

(...) certos pontos dos planetas aparecem como espaços letárgicos vindos de uma lógica pretérita, isto é, lugares que incorporam muito incompletamente a modernização, e, outras áreas passam a dispor do conteúdo técnico, científico-informacional adequado às tarefas do novo regime de acumulação. Criam-se regiões do mandar em oposição às regiões do fazer, em virtude das novas polarizações. (SANTOS e SILVEIRA, No4, vol. 91, 1997:26)

Indo à mesma direção, afirma Canclini:

Apesar da retórica unificadora, as diferenças históricas e locais persistem, sobretudo, porque os poderes globalizadores são insuficientes para abranger a todos, mas também porque seu modo de produção e expansão exige que o centro não esteja em toda a parte, que existam diferenças entre a circulação mundial das mercadorias e a distribuição desigual da capacidade política de utilizá-las. (CANCLINI, 2007:188)

Ou seja, este único modo de imaginar a globalização, pelo mercado comum que quer equalizar a tudo e a todos, não consegue sustentar as diferenças econômicas, sociais, culturais, ao mesmo tempo em que se aproveita delas para

hierarquizar, por meio da indústria cultural, as culturas, a arte, os modos de viver e pensar.

Muito embora se reconheça o peso que as indústrias culturais têm sobre a cultura, observa Canclini depois de ter participado de algumas reuniões intergovernamentais como o (SELA) Sistema Econômico Latino Americano, a UNESCO e o BID, ao longo dos anos 90, para discutir as questões culturais: “do que quase ninguém quer falar é das indústrias culturais” (CANCLINI, 2007:174).

Desta forma, pergunta o referido autor:

Não há a possibilidade de que gigantescos lucros hoje obtidos com os usos industriais da criatividade cultural beneficiem as sociedades geradoras, além de permitir-lhes uma melhor compreensão e fruição de si mesmas, uma comunicação mais diversificada como um maior número de culturas? (CANCLINI, 2007:175)

Assim, ainda que se reconheça a cultura como um bem simbólico não comercializável e que as instituições intergovernamentais se encontrem para discutir tal problema, concluímos que as políticas culturais para salvaguardar o patrimônio cultural, principalmente no que diz respeito à América Latina, são ainda muito incipientes, quando não inexistentes.

Para Canclini, a política cultural está ligada à produção artística, e esta, frente à ditadura do pensamento único “reinstaura o drama social, a tensão entre linguagens, entre formas de viver e pensar, que a mídia tenta reduzir a espetáculo”, propondo assim, outra lógica dada pela criatividade; outras possibilidades de imaginar a vida (CANCLINI, 2007:188).

Barthes, por sua vez, concorda, dizendo que a arte como agente essencial no sistema cultural pode nos oferecer uma perspectiva, “pois procura restaurar o signo original em seu contexto social ou separar o signo abstraído, mítico, e reinscrevê-lo num sistema contra mítico” (1975, apud FOSTER, 1996: 222).

Desta forma, considerando o trabalho de exposição como um trabalho artístico que tem “a função de mostrar objetos em torno dos quais há um consenso quanto a seu patrimônio cultural, que ela não somente se torna visível, mas dá visibilidade ao sujeito que com ela interage” (GONÇALVES, 2004: 16), propomos

uma exposição sobre a Festa do Divino, a fim de ressaltar a importância e o lugar do sagrado, enquanto valor imaterial e patrimônio intangível da memória coletiva, bem como sua importância na construção da identidade do indivíduo, do grupo e da sociedade.

Acreditamos que o trabalho de exposição, como uma produção artística, articula várias linguagens, podendo cumprir com “a função pública de estimular a reflexão sobre o que a economia acelerada e premente das indústrias simbólicas impõe como público, fugaz e desmemoriado”, produzindo outras formas de pensar, existir e imaginar a vida (CANCLINI, 2007: 187).

2 - A EXPOSIÇÃO COMO RESISTÊNCIA CULTURAL

Propor uma exposição acerca da Festa do Divino deve-se à importância e natureza da “festa” - trata-se de uma manifestação cultural histórica que tem referência direta com a construção da identidade cultural e sua relação com o processo de globalização.

Muito embora não cessem as previsões de perda total deste patrimônio ou de sua descaracterização diante da homogeneização determinada pela lógica do mercado e da globalização, não podemos esquecer como afirma Edgar Morin que:

(...) a história foi e continua a ser uma aventura desconhecida (...) é um complexo de ordem desordem e organização. (...) Ela tem sempre duas faces postas: civilização e barbárie, criação e destruição, gênese e morte (...) (MORIN, 2000: 79)

Para reconstituir esta ideia dialética colocada por Morin, de que os homens continuam sendo sujeitos da História, é preciso reconhecer “uma visão de história e práxis que carrega marcas de relações de poder e coloca em relevo o problema do político” (JAMENSON, F. 1995: 14).

Para Jamenson, é preciso “articular um novo sentido de coletividade, uma nova visão de comunidade e de solidariedade capaz de redirecionar um gesto utópico para o futuro” (*Ibidem*, pg. 19).

Nessa perspectiva, podemos ressaltar o diálogo constante entre diversos grupos sociais populares com as inovações tecnológicas da contemporaneidade - sites, blues, eventos culturais, peças de teatro, de dança, exposições - fazendo circular a produção cultural e a informação.

No Brasil, iniciativas como Prêmio Cultura Viva, o I Fórum de Culturas Populares da América do Sul, a criação da Secretaria da Diversidade e Identidade do Ministério da Cultura, o projeto Revelando São Paulo da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e o atual Plano Nacional de Cultura constituem exemplos de políticas de resistência cultural.

No âmbito social, minorias e movimentos culturais se articulam, as diferenças e conflitos culturais se acirram frente à imposição do discurso uno, sucumbindo à globalização imaginada.

Estes movimentos coletivos, bem como essas políticas culturais constituem prova suficiente contra a idéia do fim da História, fim da Geografia e das ideologias que a globalização quer massificar transformando o sentido destas em fetiches e estereótipos a serem consumidos.

Como afirma Canclini, “o último rosto do capitalismo, a globalização, também é questionado pelo descumprimento das suas promessas integradoras, porque agrava assimetrias e desigualdades e gera outras” (CANCLINI, 2007:172). Significam “a renúncia a uma temporalidade linear em proveito dos tempos vividos múltiplos nos níveis em que o individual se enraíza no social e no coletivo” (NORA apud LÊ GOFF, 2003: 467).

Sobre a Festa do Divino, desde que ela existe podemos encontrar produções na poesia, no teatro, na pintura e na literatura.

No âmbito acadêmico, destacamos os trabalhos de Carlos Rodrigues Brandão sobre a Festa em Perinópolis, na década de 70, e, mais recentemente, trabalhos sobre a mesma no Pará e em Mogi das Cruzes.

No campo institucional enfatizamos a inauguração de Museus locais sobre a festa do Divino, como em Alcântara e em Mogi das Cruzes.

Em termos de co-produção artística na área de Artes Plásticas, queremos ressaltar o "Projeto Caligrafias Açorianas" - um projeto binacional, realizado no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, em 2002, e, no Instituto Camões, em 2001, promovido pelo Instituto Camões em parceria com o Consulado Geral de Portugal, no Rio de Janeiro e, a Casa dos Açores em Portugal, com o objetivo de homenagear as Festas do Espírito Santo e reconhecer os valores como a memória e a história.

O projeto compreendeu a realização de cinco exposições - *Espírito nas Ilhas*, fotografias de Valter Vinagre; *Tempo no Tempo*, pinturas de Ferreira Pinto; *As ilhas de Sonho dos Açores*, fotografias de Renata Bernardes; *Acervo religioso das Irmandades do Divino Espírito Santo*, localizadas no Rio de Janeiro; *Instalação da Oficina de Agosto*, realizada por Li Câmara, de Tiradentes, Minas Gerais e a exibição de vídeo *Em nome do Espírito Santo*, de Carlos Brandão Lucas.



Figura 58: Parte da exposição Caligrafias Açorianas. Museu Nacional do Rio de Janeiro, 2002.

Figura 59 - Fotografia da Festa dos Açores de Walter Vinagre. Caligrafias Açorianas, 2002.

Figura 60- Instalação da brasileira Li Câmara. Caligrafias Açorianas, 2002.

De acordo com Gonçalves (2004), as recentes discussões nos fóruns contemporâneos de debates culturais, promovidos pela UNESCO, desde 2001, a respeito do impacto dos processos de comunicação sobre as identidades culturais, potencializados pelas novas tecnologias, vêm contribuindo para o reconhecimento de que a cultura não pode ser considerada apenas como um produto comercial de fácil consumo.

Realizar uma exposição sobre a festa do Divino, entendida como algo que se apresenta aos sentidos dos homens (GONÇALVES, 2004), é criar a possibilidade da construção de uma narrativa de resistência cultural para a proteção do patrimônio imaterial e da diversidade das expressões culturais, pois toda a lógica do mercado está em deter o "monopólio do código" conforme cita Foster:

(...) é no domínio sobre o processo de significação que consiste agora a forma decisiva de controle social, e é a esse aspecto, tanto a qualquer ordem patriarcal, que uma prática de política cultural deve resistir. (FOSTER, 1996: 226)

Dentro desta perspectiva, a montagem da exposição deve ser ponto crucial na construção de uma narrativa, na qual todos os aspectos da exposição têm que dialogar, pois ela é intencionada, ou seja, ela tem o objetivo de influir sobre o receptor, propondo-lhe um conteúdo.

A intenção da exposição sobre a Festa do Divino é mostrar que esta manifestação é uma prática cultural,

(...) que gera e é gerada por um capital cultural feito de múltiplas pessoas e diversas sociabilidades, de objetos funcionais e imaginários, de lugares e tempos, de discursos e ritos, de saberes e representações, de valores e de jogos que devem ser reconhecidos como expressão de identidade cultural. (BOURDIEU apud PRIVAT, 1993: 37).

Mais que isso, é ressignificar essas expressões apropriadas pela lógica do mercado, devolvendo-as em sua origem para aqueles que as produzem, pois segundo Geertz, a representação é fundamental na incorporação da cultura como

sistema de significados; as representações são de origem sociocultural que passam por clivagens dos indivíduos. Para os produtores, suas representações prendem-se ao seu universo cultural, que é ao mesmo tempo, produzido e produtor deste novo espaço social.

Assim, a exposição como um espaço social de contato com um determinado saber, através das representações, cria uma situação de comunicação que se faz sob códigos e valores culturais que, decifrados, determinam uma concepção de mundo, ou seja, valores.

Portanto, trata-se de propor a prática de exposição vista como um instrumento de resistência cultural que, por meio de uma linguagem artística, deve articular o todo com as partes, possibilitando a experiência estética para o indivíduo, entendendo esta como a união da forma materializada, da idéia e do conteúdo (PANOFSKY, 1976).

A prática de exposições sempre esteve atrelada aos Museus; estes como instituições de caráter político e cultural devem produzir conhecimento e incentivar a pesquisa, propiciando por meio da exposição, o espaço para o reconhecimento social que pode ser o próprio Museu, Centros Culturais ou qualquer espaço público que possa viabilizar a exposição, pois “a exposição tem o papel fundamental de legitimar o poder e o imaginário de uma determinada cultura” (GONÇALVES, 2004:22).

Nesse sentido, uma exposição sobre a Festa do Divino visa propor uma ação para manter a coesão da comunidade onde ela se insere, pois “o saber popular não existe fora das pessoas, mas entre elas” (BRANDÃO, 1988, apud ORTIZ, 2006: 134).

Por envolver uma gama de linguagens simbólicas e intertextuais que vão desde a produção de catálogos, livros, sites, oficinas, workshops até seminários, o trabalho de exposição se constitui como amplo instrumento na formação e informação de valores que só podem ser apreendidos pela experiência estética propiciada por todos estes intertextos.

A experiência estética deve ser veiculada por uma produção cultural capaz de propiciar vivências da memória da festa do Divino por meio de representações. De acordo com Renato Ortiz:

A memória popular (seria mais correto colocar no plural) deve, portanto se transformar em vivência, pois somente desta forma fica assegurada a sua permanência através das representações. (ORTIZ, 2006: 134.)

Desta forma, o trabalho de incentivo às memórias coletivas se constitui em resistências contra uma “história imediata em grande parte fabricada pela *media*” (LE GOFF, 2003: 467), gerando, assim, uma história construída “sob pressão dessas memórias coletivas” (Ibidem), de histórias que não se situam sob a ideia de uma história universal da humanidade.

A prática de exposição, que legitima a memória coletiva por meio da arte, deve se inserir na perspectiva, colocada por Canclini, de que a produção cultural precisa ser mediada pelo Estado, repensado dentro de uma concepção de agente de interesses públicos para “defender tudo que na vida simbólica das sociedades não pode ser comercializado: por exemplo: os direitos humanos, as inovações estéticas, a construção coletiva do sentido histórico” (CANCLINI, 2007:181).

Assim, as questões estéticas devem assegurar uma produção cultural que, produzindo sentido, resgataria a dimensão simbólica da política, pois a arte interrompe o processo mercadológico na medida em que devolve às expressões coletivas, o seu sentido. E isto, segundo Barbero (apud CANCLINI, 2007:184) – é “aquilo que o mercado não poder fazer”. Pois,

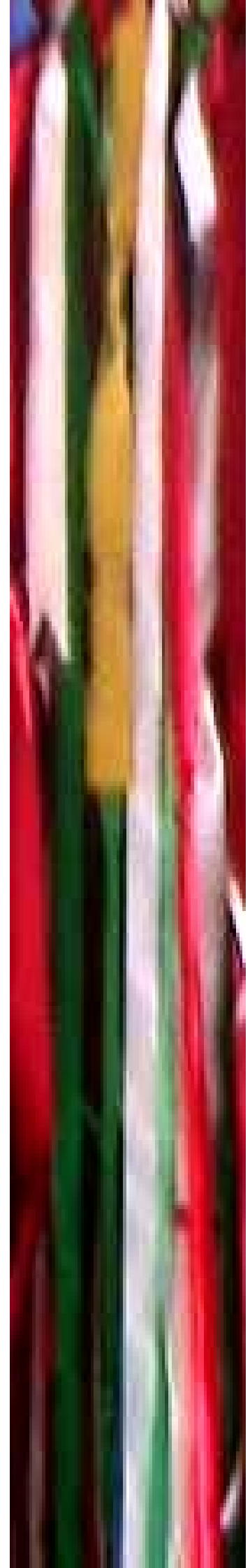
(...) o mercado não pode *sedimentar tradições*, já que tudo o que ele produz se ‘desmancha no ar’, dada sua tendência estrutural para a obsolescência acelerada e generalizada, não só das coisas, mas também das formas e das instituições. O mercado não pode criar *vínculo sociais*, isto é, *entre sujeitos*, pois estes se constituem em processos de comunicação de sentido, e o mercado opera anonimamente mediante lógicas de valor que envolve intercâmbio puramente formais, associações e promessas evanescentes que geram apenas satisfação ou frustração nunca sentida. O mercado não pode gerar inovação social, pois esta pressupõe diferenças e solidariedades não-funcionais, resistências e dissidências, enquanto o mercado trabalha somente com rentabilidades. (Ibidem)

Dado que o mercado não pode trabalhar com o intangível e o imaterial, propor uma curadoria de exposição sobre a festa do Divino em Piracicaba é refletir sobre a

história de uma coletividade, pois, de acordo com Canclini (1991), são os coletivos, os mais ameaçados pela lógica do mercado. Assim, “renunciar a interrogar-se na arte pelo sentido da história coletiva, é ausentar-se dos dramas contemporâneos” (CANCLINI, 1991: 23).

Uma exposição, na qual os critérios não são mais o privilégio da forma sob o conteúdo, da linearidade histórica, da divisão entre as Ciências e as Artes, e sim, de uma narrativa transdisciplinar, de reconhecimento da alteridade, do espaço público e da cidadania, é propor uma ação cultural para a construção de uma história das coletividades.

Capítulo 4: Da exposição



1- DA ETNOGRAFIA A EXPOSIÇÃO

(...) talvez escutando as coisas, os sonhos que as precedem, os delicados mecanismos que as animam, as utopias que elas trazem atrás de si, possamos aproximar-nos ao mesmo tempo dos seres que as produzem, usam e trocam, tecendo assim o coletivo misto, impuro, sujeito-objeto que forma o meio e a condição de possibilidade de toda comunicação e todo pensamento. (LEVY: 1993:40)

As discussões sobre a relação entre Arte e Antropologia têm se concentrado na área de Antropologia Visual restringindo a pesquisa imagética à fotografia e/ou ao filme etnográfico como objeto ou como instrumento de pesquisa. Sendo assim, propomos neste trabalho, a investigação dessa relação no trabalho de pesquisa para curadoria de exposições que, até o momento, é escassa ou inexistente.

O enfoque etnográfico em voga na arte contemporânea tem levantado questões como a autonomia da arte e a genialidade do artista, primados pela História da Arte Ocidental, mas, também, frente às perspectivas de globalização mundial, tem suscitado discussões relativas à memória e à identidade cultural.

As novas correntes da Antropologia contemporânea, incentivadas por antropólogos norte-americanos, sugerem novos paradigmas e metodologias para pensar a produção e a representação dos significados da cultura, atitude esta que parece não ser diferente no campo da Arte.

Essas correntes, tanto no campo da Arte como no da Antropologia, segundo Foster (1996:176), enfrentam um perigo: repetir o paradigma do “autor como produtor”, levantado por Benjamin em 1934, no qual o artista acabava por assumir uma postura de benfeitor ou de um mecenas ideológico na medida em que “colocava o trabalhador na posição de um outro passivo”.

Para Benjamin, diz Foster (*Ibidem*): “o que contava era a solidariedade na prática material, não unicamente no tema artístico”. Para Foster, este modelo é repetido estruturalmente, a partir dos anos oitenta, num paradigma semelhante: o artista como etnógrafo. Neste novo modelo:

(...) é o outro cultural e/ ou étnico em cujo nome o artista comprometido luta, sem nunca se perceber como social e/ou culturalmente outro. (...) no modelo do produtor, como o outro social, o proletariado explorado; no modelo do etnógrafo, com o outro cultural, oprimido, poscolonial, subalterno ou subcultural e que está em outra parte, está fora. (FOSTER, 1996:177)

Portanto, diferentemente de algumas abordagens eurocêntricas atuais sobre a relação entre Arte e Antropologia em exposições, nas quais estas encontram - se e são reduzidas no e ao caráter exótico dos objetos demonstrados, proponho, aqui, outro conceito: que por meio de uma exposição se faça um desvelamento do saber antropológico construído a partir de um ver organizado em um texto e, em contrapartida, o desvelamento da exposição a partir de um texto etnográfico organizado em um ver.

Esta idéia fundamenta-se no pensamento de Laplantine (2004:10 e 11), no qual “a descrição etnográfica é, antes de tudo, uma atividade visual, uma atividade decididamente perceptiva”, na qual o antropólogo coloca todo o seu saber adquirido pela interação sujeito-objeto em uma linguagem escrita.

O trabalho de exposição consistiria, assim, em uma narrativa construída para dar visibilidade ao texto etnográfico por meio da ativação dos sentidos: o ouvido, o olfato, a imaginação e o imaginário, a memória, a razão, enfim, o corpo, ou seja, pelo mesmo meio pelo qual foi construída a descrição etnográfica.

Dar a ver a etnografia pela exposição não significa dar à exposição o estatuto de reflexo do conhecimento etnográfico. Antes, pensá-la num jogo de inter-retroações com a etnografia.

Dentro dessa perspectiva, deve-se considerar uma concepção de exposição “dramatizada”, termo cunhado por Davallon (2000) para designar uma tipologia de exposição que, por meio de estratégias de comunicação e da ativação dos sentidos, seja capaz de proporcionar um ambiente utópico, criado pelo diálogo entre o visitante da exposição e a obra.

Assim, propõe-se uma cenografia que utilize a multimídia, pois, segundo Lévy (1993: 40), “a multimídia interativa, graças à sua dimensão reticular ou não linear, favorece uma atitude exploratória, ou mesmo lúdica, face ao material a ser assimilado”.

Este uso justifica-se pela necessidade de propor um espaço de representação, por meio de uma linguagem interativa, que propicie um ritual de reconhecimento cultural vivenciado pela articulação intertextual de tudo que envolve a Festa: o teatro, a dança, a música, o artesanato, as artes plásticas e visuais, proporcionando, assim, um conjunto de vivências produzidas a partir da percepção do etnógrafo-curador.

Trata-se, portanto,

(...) de um evento propositor de situações - um laboratório de experiências, campo de prova visando à ampliação da capacidade perceptiva do homem, exercício continuado de liberdade, pois, a arte deve ser encarada como um instrumento da vida, ajudando o ser humano a se encontrar, produzir-se a si mesmo. O homem é o objetivo. E não a arte. (MORAIS. 1975: 25)

Assim, queremos ressaltar que é no diálogo do homem com a obra de arte, ou seja, no movimento de diálogo do homem com o mundo, nesta experiência, que, na observação de Foucault (apud DELEUZE, 1998. p.141), o sujeito percebe sua essência e constrói a sua subjetividade.

Segundo ele, “a subjetivação é a maneira de constituir o sujeito, é a maneira de buscar um novo estilo de vida, uma nova forma de existir, através de um sentido estético”, que, se supõe, cria procedimentos e pressupostos que fixam a identidade do indivíduo para mantê-lo ou transformá-lo (*ibidem*).

Diante disso, ativar os processos de subjetivação a partir de uma pesquisa que privilegie a apreensão do mundo pela subjetividade, deve ser tarefa do artista-etnógrafo-curador para a formação, também, de identidades.

2 – A CURADORIA

O nome da exposição seria *Festa do Divino em Piracicaba - imagens e discursos redesenhando os espaços*.

Trata-se de uma proposta de curadoria que tem o objetivo de recolher *imagens* – entendendo estas como todo tipo de representação visual; *discursos* – que seriam as representações visuais e todo tipo de prática social, como a fala dos atores e espectadores, os rituais, os sons, as ideologias produzidas - que, organizados num espaço físico sejam capazes de *re-desenhar*, no sentido etimológico da palavra, designar, *espaços* – físicos, individuais e sociais.

A curadoria deve se basear na etnografia aplicada às áreas de Comunicação, Antropologia e Arte, pois um dos papéis do curador é estabelecer critérios para montagem, ou seja, de como a narrativa será contada.

A questão da narrativa é crucial - tudo é informação e todos os aspectos da exposição têm que dialogar. O espaço tem que proporcionar uma narrativa de interlocução entre as obras.

O curador passa a ser um autor, um artista, pois cria um mundo de representação a partir de objetos retirados do mundo real.

Davallon (2000), em seu conceito de exposição dramatizada, define a atividade do curador como um ato, primeiro, de separação, e, depois, de combinação. Ele vai retirar o objeto do mundo e colocar num outro espaço, o da exposição, que, por sua vez, terá outra função, pois não está dentro do seu lugar habitual de utilização.

O objeto deixa de pertencer a um mundo prático para pertencer a um mundo de linguagem. Sua significação será definida pela relação com os outros objetos de exposição, ele passa a ser um objeto da encenação.

O ato de encenação de objetos funciona como materialização do lugar que une os diversos objetos expostos, constituindo um discurso. Assim, a exposição propõe uma situação de comunicação para veiculação de um discurso.

Dentro desta perspectiva, a exposição deverá abordar o paralelo entre a "Festa do Divino" como evento cultural, social e antropológico e seu diálogo com a produção artística. Neste, diversos tipos de materiais podem ser utilizados para análise - marcas, rituais, a dança, o teatro, a produção plástica e visual - assim como os vários contextos que conferem significados à festa como a folia do Divino, a mortalha, a benção dos barcos, o pouso e o leilão, o encontro das bandeiras, as promessas e as rezas de pouso.

Pretendemos com esta articulação entre imagens, discursos e espaços afirmar que a curadoria envolve todo o processo de trabalho de uma exposição, desde a sua concepção, pesquisa, até a forma concreta em que se realiza.

Desta forma, a prática expositiva deve exigir uma situação transdisciplinar; pois a relação do todo com o particular, do universal com o singular, é enunciada através de uma combinação de elementos espaciais, sonoros e visuais, que refletem uma pesquisa fundamentada na interação entre várias áreas do conhecimento.

Com esta proposta, queremos ressaltar a importância da pesquisa social aliada à prática artística de exposição nas pesquisas sobre memória e identidade cultural bem como esta prática pode se constituir em um lugar de produção cultural para a formação e informação de valores.

A construção da narrativa do curador é apenas uma forma de organizar a sua subjetividade, pela qual ele apreendeu o objeto de pesquisa para a exposição.

3 - O ESPAÇO EXPOSITIVO

Para Davallon, há dois mundos diferentes: a exposição e o mundo imaginário. O mundo da exposição é um mundo real, construído no espaço com os objetos que ele denomina de sintético. O mundo imaginário é a construção, que resulta do

agenciamento de significações produzidas no percurso das visitas, realizada por meio da recepção do visitante – é o mundo utópico.

O objeto exposto se encontra na articulação entre o mundo real de onde ele vem, o espaço sintético do qual faz parte e o mundo utópico sobre o qual ele opera – o simbólico.

O espaço sintético e o percurso sensível são duas enunciações diferentes. Duas produções de linguagem – uma, do curador, e a outra, do visitante.

O espaço criado pelo curador conduz o visitante a participar fisicamente da mediação e a construir um mundo de significações que o leva ao mundo utópico.

O visitante recebe a enunciação do curador e a desenvolve atribuindo significações a objetos e/ ou a encenação.

A visita a uma exposição é uma visita a um espaço construído, que vai propor uma interpretação sempre parcial e subjetiva fortemente ligada ao espaço sintético.

O mundo utópico será o resultado do encontro entre o visitante e o mundo sintético, é a recepção da exposição. Também, é o meio de encontro do visitante e dos objetos, fazendo com que ela se torne um fato de linguagem, que traz em sua apresentação, um discurso subjacente e uma intenção do curador de que o visitante receba o mundo simbólico.

Assim, conclui Davallon (2000: 32): “a prática de exposição é uma escritura que se prende à realidade e ao mesmo tempo ela é uma realidade que se pretende tornar-se uma escritura”. E, é nessa escritura construída sob a associação de vários (inter) textos, que é possível organizar um mundo valorativo, o qual se semeará no tempo de duração e permanecerá no espaço de duração.

Como afirma Bachelard (1988:51), “nenhuma imagem surge sem razão, sem associação de ideias, ou seja, sem que ali estejam presentes as estruturas espaços-temporais por meio das quais a memória se configura como um ato de duração”.

Por este motivo, o local escolhido para a exposição é o Engenho Central de Piracicaba, pois como um elemento importante do cenário, é, também, um patrimônio histórico datado da mesma época da origem da Festa do Divino em Piracicaba, e que tem um valor simbólico cultural como lócus de miscigenação, assim como a festa. Situado às margens do Rio Piracicaba com imponentes construções, foi palco de moendas e caldeiras para a produção de açúcar.

O espaço compõe o sítio histórico mais significativo da evolução urbana do município de Piracicaba, tombado como patrimônio histórico, cultural e ambiental pelo CODEPAC - Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Piracicaba, em 11 de agosto de 1989.

Sua preservação significa o registro histórico e sua própria continuidade, onde os vazios de tempo e memória poderão ser contemplados e resgatados pelas próximas gerações.



Figura 61: Foto do Engenho Central de Piracicaba. Beto Bruzantin, 1997.

Outro motivo é o fato da Festa do Divino realizar-se nas margens opostas do rio Piracicaba que passa em frente ao Engenho.

Assim, a exposição funcionaria como um espelho da festa que, desconstruída em uma margem, seria reconstruída em outra.

Concluimos então, que o Engenho como espaço expositivo seria o mais adequado para uma proposta de curadoria dramatizada, portanto, contemporânea, dada a familiaridade de sua arquitetura com a obra - a exposição sobre a Festa do Divino - e por ser parte integrante do patrimônio cultural da cidade assim como a festa.

O Engenho, o rio e a festa fazem parte de um cenário que diz respeito à formação da cidade, tanto em seu aspecto político e social quanto cultural.

Este conjunto de patrimônios material, imaterial e natural é o patrimônio espiritual da cidade, definido por LeGoff (2003), como aquilo que faz um povo ser o que é.

Desta forma, o engenho como cenário para exposição pode propiciar a ideia de que a arte está em plena integração com a vida, por meio da percepção de que a festa do Divino é parte integrante do patrimônio da cidade e que seu sentido só se realiza neste conjunto espiritual.



Figura 62: Engenho central de Piracicaba, s/data.

4 - PESQUISAS DE CAMPO / CRITÉRIOS CURATORIAIS

A partir das pesquisas de campo realizadas nos anos de 2001, 2008 e 2009, foi possível fazer um levantamento preliminar dos registros e representações da festa do divino em Piracicaba desde o ano 1881, incluindo todo tipo de material: discursos dos festeiros, organizadores, participantes e espectadores de todas as idades, fotografias, gravações em áudios-vídeo, fita-cassete, adereços, pinturas, artesanato, danças, teatro, músicas e rituais para servir de material para a curadoria.

Com este material, projetamos uma exposição de tipologia “dramatizada”, imaginando espaços possíveis para a prospecção de sujeitos.

A primeira pesquisa, no ano de 2001, foi realizada com financiamento da Secretaria de Ação Cultural de Piracicaba. Embora a verba tenha sido ínfima, gravamos algumas entrevistas em fitas de vídeo, fitas cassete, produzimos fotos e estabelecemos contatos com os festeiros, artistas e participantes da festa.

A segunda pesquisa, realizada entre os anos de 2007 e 2009, teve financiamento da FAPESP (Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo). Com um subsídio teórico e financeiro maior, foi possível sistematizar a pesquisa para melhor investigar a festa e recolher uma amostra mais significativa de material.

Esta pesquisa levou-nos a vislumbrar a grande quantidade de material disperso sobre a festa, pertencente a pessoas da comunidade do Divino e instituições, como à Secretaria do Turismo.

Triste é constatar que nenhum órgão, público ou privado, se interesse em abrigar um acervo sobre a mais importante festa da cidade, que a faz conhecida e se reconhece nela, tal como notamos na fala de uma das entrevistadas, Marta Mesquita, participante do grupo Congada do Divino desde o ano de 2000: “... não tem como você pensar em Piracicaba, sem pensar na Festa do Divino”.

Apresento aqui, uma amostra do material pesquisado e onde encontrá-lo, que pode servir de orientação para uma proposta de curadoria, bem como para constituir um acervo.

A - Imprensa escrita

- Irmandade do Divino.
- Dilmar Rochele - possui um arquivo de recortes, folders, catálogo e programações da festa do Divino desde 1881.
 - Secretaria Municipal de Turismo .
 - Arquivo - recortes do Jornal de Piracicaba, do Diário de Piracicaba, da Tribuna Operária partir do ano de 1971.
 - Catálogo do ano de 1997 com histórico e fotografias da Festa do Divino. Folder do ano de 2001.
- Biblioteca Pública “Ricardo Ferraz de Arruda Pinto”
 - Microfilme de números do jornal Gazeta Mercantil, a partir do ano de 1881, onde já encontramos referências a Festa do Divino, com microfilmes do Diário de Piracicaba e do Jornal de Piracicaba.

B – Slides

- Secretaria Municipal de Turismo:
 - Slides da festa do Divino nos anos de 1976 / 78 / 79 / 80 / 81/ e 85.

C- Vídeos

- Institucional:
 - TV Guion
 - Departamento de Comunicação da UNIMEP
 - Secretaria Municipal de Ação Cultural

D – Fotografias

- Artística - Beth Betting / Éssio Pallone / Beto Bruzantin
- Documentais
 - Irmandade do Divino

- Cecílio Elias Neto - jornalista e escritor da cidade, possui um arquivo de fotos doado pela família do fotógrafo João Cozo (fotógrafo do ano 1960, já falecido).
- Estúdio Nelt - produz as fotografias e álbuns dos festeiros do Divino desde 1992.
- Sonia Regina Honorato Toledo - possui fotos antigas e carterinha dos marinheiros de 20 anos atrás.
- Secretaria do Turismo

E – Entrevistas

- Sr. Toti (falecido), organizador da Congada durante muitos anos
Fita cassete gravada em 1997.
- Sr. Pedro Chiquito (falecido), um dos maiores cururueiros do Brasil.
Fita cassete gravada em 1997.
- Sr. Elias Rocha, conhecido como “Elias dos bonecos”.
Fita cassete gravada em 1997.
- Sonia Regina Honoreto Toledo.
- Sra. Marta Mesquita. Entrevista gravada em vídeo.
 - Sr. Luís (responsável pelo resgate da Festa do Divino, nos anos 70, quando ela foi proibida pelo bispo da região). Entrevista gravada em vídeo.
 - Sr. Esmeraldo (marinheiro há mais de 50 anos). Entrevista gravada em vídeo e fita cassete.
 - Sr. Durvalino Congo - festeiro de 1997, participa da Festa do Divino há mais 50 anos. Entrevista gravada em vídeo.
 - Seu Nico - (019) 433 10 70 - leiloeiro há mais de 40 anos. Entrevista gravada em vídeo e o leilão gravado em fita cassete e vídeo.

F – Historiadores e jornalistas

- Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba.
- Hugo Carradore - “Retrato das tradições Piracicabanas”. Ed. IHGP, 1998.
- Cecílio Elias Netto Almanaque 2000: Memorial de Piracicaba, século XX.
- GUERRINI, Leandro. História de Piracicaba em Quadrinhos. Piracicaba: IHGP, 1970.
- João Chiarinni – Acervo Biblioteca da UNIMEP (Universidade Metodista de Piracicaba).

G – Cinema

Maritê (Maria Teresa) - fez um documentário.

G- Teatro

- Cia.Andaime - UNIMEP
- Tragatralha Cia.
- CETA (Companhia Estável de teatro Amador)

H- Exposições/ Curadorias

- Marilú Trevisan (artista plástica) - possuiu ateliê no Largo dos Pescadores. Todo ano realiza uma exposição sobre a Festa do Divino, no mês de julho, quando acontece a festa.

- Suzete Gutierrez (artista plástica) - realizou uma Exposição de fotografias em 1998, sobre a Festa do Divino, no Clube Cristóvão Colombo, onde reuniu todos os festeiros.

I - Artistas Plásticos

- Elias Rocha - Seu Elias “dos bonecos” (falecido).
- Natal Gonçalves - vários trabalhos sobre o Divino.
- Clemência Pizigatti - mural e mosaico do salão e da Capela do Divino Espírito Santo
- Carmela Pereira - artesã, vários trabalhos sobre o Divino.
- Wilma Herling - trabalhos em papel machê.
- Osvaldo Peron - vários trabalhos em madeira.
- Ciro de Oliveira (falecido) - pintura naif.
- Marilú Trevisan - trabalhos em xilogravura, acrílicos etc.
- Gilmar Godoy - Engenho Central
- Thayo - trabalhos em marchetaria
- Noediy Percim - artesão de oratórios.
- Eduardo Grosso - pintura a óleo.
- Mirtha Guglielmo - trabalhos em E.V.A.
- Adalgiza Vaz Rímoli
- Miguel Santos
- Palmiro Romani
- Morelato - trabalhos em madeira
- Nancy Carlini
- Dorca - bonequeira

J- Andor, Mastro do Divino, Painéis e Tochas

- Irmandade do Divino

L - Bandeiras

Irmandade do Divino

Sr. Mario.

- Da. Rosalina

5- O CONTEÚDO DA EXPOSIÇÃO

Tendo como base a pesquisa iconográfica, videográfica, fonográfica e impressa, apresento uma relação de objetos já identificados para o conteúdo da exposição:

- Personagens reais – entrevistas com festeiros, divineiros, padrinhos políticos, leiloeiros, marinheiros, cozinheiras, músicos e dançarinos responsáveis pelas manifestações folclóricas (cururu, roda de viola, cateretê, congada, caninha-verde e a dança dos tangarás), organizadores da festa, fiéis e devotos.
- Materiais de arquivo - material de arquivo (iconográfico e fonográfico) institucional e pessoal, tais como: fotografias, vídeos, áudios, fitas cassetes, slides e todo tipo de impresso: jornais, catálogos, cartazes etc.
- Produção artística e cultural - entrevista com historiadores, escritores e estudiosos do tema, grupos de teatro, curadorias, cineastas, artistas e artesãos que têm uma produção artística expressiva acerca do tema do Divino além de fotografias e filmes de suas respectivas obras.
- Objetos de culto: ornamentos, vestuário, bandeiras, mastros, coroas, adereços, bonecos.

Toda essa produção se insere em formas de apresentar a memória do Divino por meio de representações para a fruição estética.

Começamos apresentando as bandeiras do Divino, exemplos de objetos de culto, alguns artistas da cidade que possuem uma produção expressiva sobre o Divino, a Congada do Divino e o Cururu. São apenas alguns exemplos de material para uma curadoria. Sem esquecer que há um material enorme disperso entre devotos, instituições, escritores, intelectuais e artistas, que poderiam se constituir em um grande acervo para a memória do Divino.

5.1. Bandeiras



Figura 63 S. Durvalino Congo com a Bandeira que todo festeiro recebe no último dia da Festa do Divino

O Sr. que segura a bandeira é Durvalino Congo, foi um dos mais antigos devotos da comunidade do Divino, eleito duas vezes festeiro da festa. Gravamos um vídeo com uma conversa que tivemos em sua casa, onde ele conta sua história de vida e fala da importância da festa. Apresento aqui, trechos da conversa:

lara – Como é escolhido o festeiro?

Durvalino – A comunidade faz uma reunião e começa um a tocar para o outro... Aí como eu sou o mais velho que venho acompanhando esta festa acharam melhor eu ser o festeiro.

lara – E o quê o festeiro faz?

Durvalino – Ele pega a bandeira que passa um ano na casa dele, 12 meses, de uma festa para outra. Daí tem uma reunião e você leva a bandeira na casa da pessoa. Todo pedido que tem, você tem que levar a bandeira na casa da pessoa. Essa bandeira oficial você entrega na missa para o próximo festeiro e ganha uma bandeira dessa. E a senhora festeira entrega um vasão bonito de flores para a próxima festeira.

lara - Mudou alguma coisa na festa do Divino desde que o senhor está em Piracicaba?

Durvalino - Antes vinha mais gente humilde, hoje não, a festa tem muita gente, tem muito impulso.

lara – Eu ouvi falar que teve um tempo que a festa foi proibida, é verdade?

Durvalino – Teve. O bispo que estava aí pegou os bezerros e levou tudo para a chácara dele. O bispo tem um casarão que dá até medo. Lá faz reuniões dos padres. Ele levou os bezerros e proibiu a festa.

lara – Por quê?

Durvalino - Não sei. Ficou uns par de ano sem festa. Daí o povo deu de cima, deu de cima e aí voltou. Liberou.

lara – Quando foi isso?

Durvalino – Num me lembro bem. Em 50 ou 60. Aí deram de cima até voltar.

lara – E o que fizeram?

Durvalino - Fizem abaixo-assinado, foram com outro bispo lá, a prefeitura, o Turismo, tudo essas coisas. E acertou de vez.

Iara – O senhor tem medo que acabe a Festa do divino?

Durvalino - Isso num vai acabar nunca... Tem tanta tradição na festa do divino que você não imagina.

Seu Durvalino acompanhou a festa por 50 anos. Na conversa, ele nos contou sua vida, as promessas feitas e graças obtidas, e como se fazia o leilão.

Escolhi esta parte, porque nela aparece um fato importante que pretendemos discutir aqui: a necessidade de uma política de ação pública aliada à ação da comunidade para preservação da festa.

Provavelmente, se não houvesse uma interferência na proibição da Festa por parte da Prefeitura e da Secretaria do Turismo, não teríamos a retomada da festa.

Não se trata de apoiar todas as ações públicas e a Indústria do Turismo, que muitas vezes exploram as manifestações populares, esvaziando seu sentido pela imposição do 'típico' ou do 'espetáculo' a ser consumido, mas, sim, de pensar em políticas sustentáveis para o bem estar da comunidade, que só pode ser encontrado na sua significação.

O relato dos festeiros seria editado para exposição com o objetivo de recordar o núcleo imperial da festa, seu significado e como foi se modificando no decorrer da história da cidade. O recurso do filme, como parte de uma estratégia de comunicação, faz parte da proposta de dramatização.

De acordo com Bachelard (1988: 49), “não se retém senão o que foi dramatizado pela linguagem; (...) sem fixação falada expressa, dramatizada, a recordação não pode relacionar-se à sua localização”.

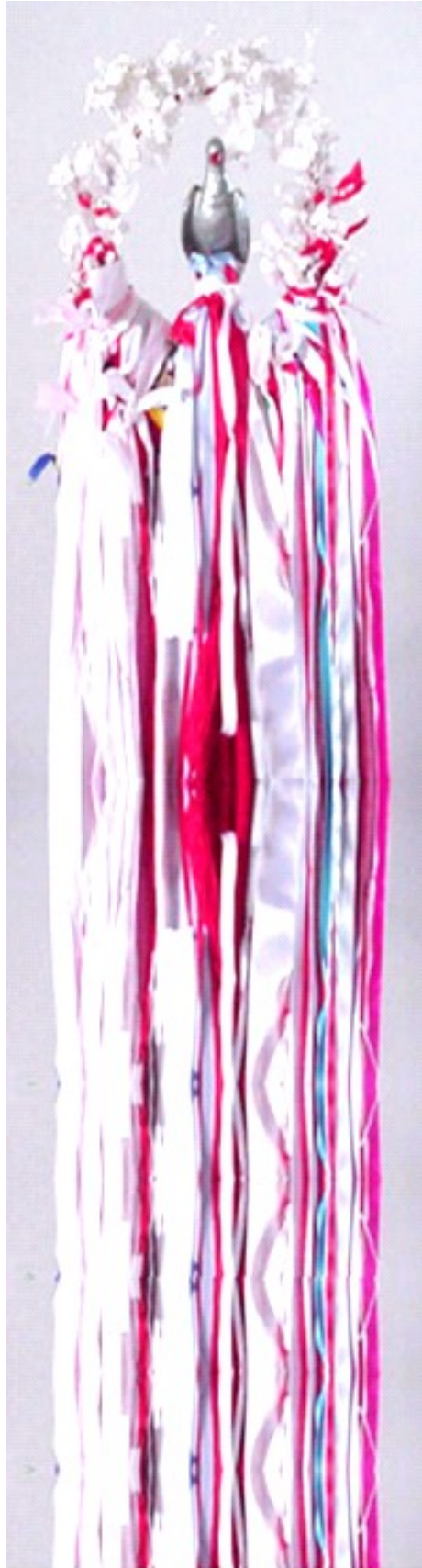


Figura 64: Bandeira oficial do Divino de Piracicaba.



Figura 65: Bandeira de mais de 80 anos, passada de pai para filho. Pertence ao Sr. Mário que a expõe em sua barraca na quermesse.



Figura66: Bandeira de Dona Rosalina colocada na janela de sua casa durante a Festa.



Figura 67: Bandeirinhas utilizadas pelos fiéis na procissão e para enfeitar as ruas e casas.



Figura 68: Bandeiras utilizadas para enfeitar as barracas da quermesse.

5.2. Painéis



Figura 69 - Painel com as dádivas do Divino Espírito Santo



Figura 70: Painel com a pomba do Divino.



Figura 71. Painéis com a pomba e o fogo, símbolos do Divino.



5.3 - Oratórios



Figura72: Artista: Noedy Percim. Doação.



Figura 73 - Oratório doado há mais de 50 anos para

Irmandade do Divino. Artista desconhecido

**Figura 74: Trabalho em madeira
de Osvair Peron.**

5.4 - As Artes plásticas e o Divino de Piracicaba

Existe um número expressivo de artistas reconhecidos e não reconhecidos oficialmente por suas produções sobre o Divino. Encontramos pinturas em parede, trabalhos em madeira, E.V.A., papel, marchetaria, arte naíf, pintura a óleo, bonecos, fotografias, etc...

Começamos destacando o artista Elias Rocha, conhecido como Elias dos Bonecos, que possui um trabalho diferenciado e que tem extrema relação com o Divino.



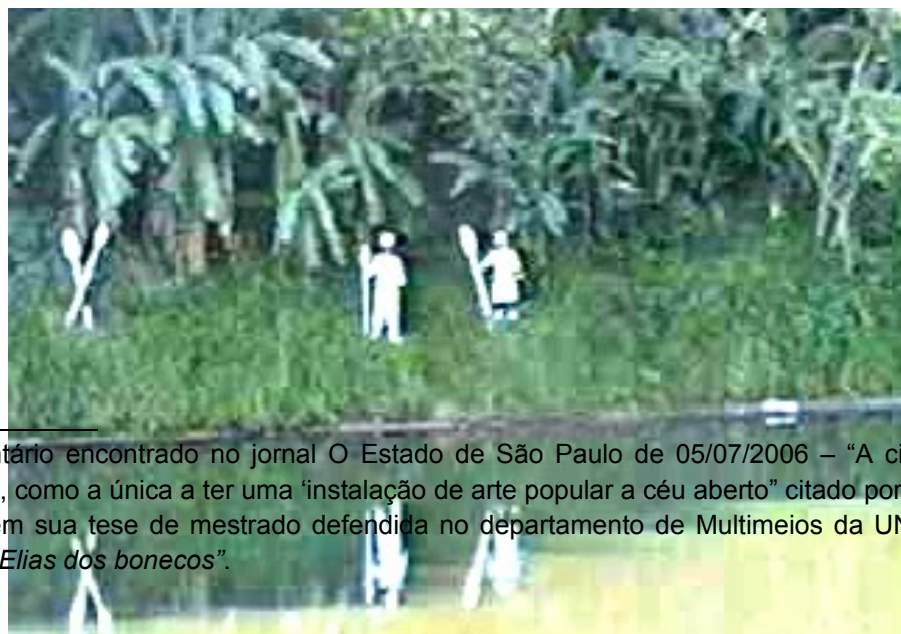
Figura 75: Elias Rocha.

1- Elias dos BONECOS

Uma marca na cidade de Piracicaba são os bonecos do “Seu Elias”.

Elias Rocha (1932- 2008) foi um artista popular, participou de exposições como a intitulada “Caipiras-capias: pau-a-pique”, de curadoria de Lina Bo Bardi, realizada no SESC Pompéia / SP, em 1988; foi responsável pelos adereços da peça de Teatro “Lugar onde o peixe pára” (1999), do grupo de teatro Andaime. Teve um documentário, “Os bonecos do Elias dos Bonecos” (2002), realizado por Nordahl Neptune, como parte da dissertação de mestrado (UNICAMP), intitulada “Elias dos Bonecos”, e, mais recentemente, duas peças lhe foram dedicadas: a do diretor Carlos ABC: “Filho das águas” e a peça e “Beira Rio”, da CETA (Companhia Estável de Teatro da Prefeitura).

Seus bonecos, confeccionados em tamanho natural, feitos a partir de sucata e de roupas doadas por parte da população, eram inseridos nas margens do rio Piracicaba, constituindo-se numa “instalação de arte popular a céu aberto”.⁵⁴



⁵⁴ Comentário encontrado no jornal O Estado de São Paulo de 05/07/2006 – “A cidade de Piracicaba, como a única a ter uma ‘instalação de arte popular a céu aberto’ citado por Nordahl Neptune em sua tese de mestrado defendida no departamento de Multimeios da UNICAMP, intitulada “*Elias dos bonecos*”.

Na
dissertação
mestrado⁵⁵ de Neptune, encontramos relatos de Elias Rocha e sobre ele, que mostram a relação de sua arte com sua crença no Divino Espírito Santo:

Figura 76: Bonecos do Elias nas margens do rio Piracicaba, 2002.

“Enquanto o tempo não me mata e Deus me der saúde, eu vou matando o tempo fazendo bonecos. Meu professor é o Divino”.⁵⁶

“O Elias tem três particularidades: a primeira é que ele é um dos mais antigos marinheiros da Irmandade; a segunda é que ele é que por muitos e muitos anos acorda Piracicaba às 6hs da manhã e no entardecer soltando os morteiros, anunciando durante toda a semana a Festa do Divino. A terceira é ele quem enfeita as margens do rio Piracicaba como esses lindos bonecos”⁵⁷.

“Elias é devoto do rio e do Divino Espírito Santo, é um semeador de sabedoria popular. Primitivo na arte e poeta na alma”.⁵⁸

No documentário⁵⁹, sobre sua arte podemos ouvir:

“É um fenômeno do séc. em Arte em Piracicaba”.

“É uma arte que precisa ser respeitada como arte do povo, arte popular”.

Entre tantas entrevistas, ressaltamos uma, gravada ao vivo na Rádio FM de Piracicaba, no ano de 1998, realizada por Antonio Chapéu, em função da pesquisa sobre a cultura popular de Piracicaba para a montagem da peça “Lugar onde o peixe pára”:

Chapéu – Seu Elias como o senhor começou a fazer bonecos?

⁵⁵ NEPTUNE, Nordhal. - *Elias dos bonecos*. Tese de mestrado defendida no departamento de Multimeios da UNICAMP no ano de 2003.

⁵⁶ Idem. Relato de Elias Rocha.

⁵⁷ Idem. Relato de Marco Antonio, um dos diretores da Irmandade do Divino.

⁵⁸ Idem. Relato de Pedro Hugo Carradore, folclorista, escritor e historiador de Piracicaba.

⁵⁹ NEPTUNE, Nordhal - documentário “*Os bonecos do Elias dos bonecos*”.

Sr. Elias:- A molecada da rua do porto, dia de Juda, né, tempo de Juda, mandava fazer o Juda. Uma menininha chamada Andréa queria um boneco para ela. Então eu fiz. Fiz o boneco e levei no meio do rio, num monte de pedra que tava raso, eu pus o boneco lá. E o vizinho estava com medo do boneco, a mãe do moleque falou para mim: Elias você vai tirar aquele boneco de lá porque o moleque não sai na rua, tá com medo do boneco. Então eu levei na outra margem do rio. Pus lá sentado. Então, parava carro e apostava: é gente ou é boneco é gente ou é boneco? Foi o começo... Dos bonecos...

Chapéu – O senhor se considera um artista, seu Elias?

Elias - Não eu considero carroceiro, sou carroceiro, faço carro, cato papel, carro velho. Eu não me considero artista.

Chapéu - E no caso do trabalho do senhor, ele é reconhecido nacionalmente, muito gente já ouviu falar até de Curitiba, de outros estados do Brasil que conhece os bonecos do Senhor?

Elias – Tem na Bahia, tem no Flamengo no Rio. Tem em Limeira, Rio Claro, São Paulo, Campinas. Tá espalhado por aí.

Chapéu - E aqui em Piracicaba, o pessoal conhece o trabalho do senhor? Como é passado este trabalho?

Elias – Eles gostam cumprimento eu pela rua né. Eles gostam disso daí. Até quando eu fico parado sem fazer boneco, eles falam: Elias, não vai fazer mais? Eu falo na hora que o cavalo tá cansado eu faço boneco. Enquanto o cavalo tá me agüentando eu trabalhar, eu trabalho. Quando o cavalo não agüenta mais, aí eu fico no barranco do rio, fazendo boneco.

Chapéu – O que o senhor pensa quando está fazendo um boneco?

Elias – Ah quando eu estou fazendo boneco não sou eu. É um negócio gostoso, não sei, eu não tenho sede, não tenho fome. Eu tô no céu. Quando eu termino o boneco, que eu alembro: que eu tô com fome, que eu to com sede.

Chapéu – Para quem o Senhor Faz os bonecos?

Elias - P'ro milagroso rio aí. Nossa mãe. Morreu minha mãe ficou ele no lugar. Eu amo isso aí. Minha religião é o rio.

Chapéu – O senhor consegue viver sem o rio. Essa poluição toda parece que está acabando? Toda essa poluição, essa destruição da natureza...

Elias – Sem o rio, eu acho que eu não vivo. Eu sou que nem o sapo tirou do brejo não acostuma em tutor lugar. Não tá sujo o rio. Está limpo. Não tem água, não é época ainda, mais tá limpinha a água do rio, tá gostoso o lambari, o cascudo. Sem o rio eu não vivo. A minha religião é o rio.

Chapéu - Seu Elias, o senhor, lembra uma história engraçada, sobre a rua do porto, sobre o rio, que o Senhor, poderia contar para gente agora?

Elias - Eu tenho bastante, mas não lembro agora. Eu lembro uma assim: quando morre alguém de tarde assim, o velório é uma festa é uma festa. Se tiver um gole de

pinga, um peixinho frito, nós fica a noite inteira. É uma festa quando morre alguém aqui.

Chapéu - O que o senhor gostaria de dizer para a população de Piracicaba sobre o trabalho do Senhor, dos bonecos?

Elias - Fico muito orgulhoso com o povão de Piracicaba, que eles gostam do meu serviço. Todo mundo quando eu atravesso com a carrocinha, seu Elias, Elias... Eu fico orgulhoso. Eles gostam. Sapato velho para mim, roupa velha para eu fazer mais boneco, eu amo o povão inteiro de Piracicaba. Eles ajudam eu, o povão a prefeitura... Um abração para o povão de Piracicaba!

Este relato de Elias Rocha, provavelmente, é um dos últimos, pois depois de dois anos, em decorrência de um câncer na garganta, perdeu a fala e faleceu no ano de 2008. É um registro histórico, dentre muitos, que deve ser devidamente preservado, dado à importância do artista, seu modo particular de ver a arte e seu pensamento estético contemporâneo, no qual a arte está sempre associada à vida, à natureza e ao Divino.

Tamanha é sua relação com a festa do Divino que todo ano, na festa, é montado o “Império do Divino” – uma tenda colocada na Rua do Porto com um boneco vestido de marinheiro e a bandeira do Divino ao lado.

Na figura 78, bonecos representando os ‘*marinheiros*’ da Festa do Divino na Casa do Povoador, no ano de 2002.



Figura 77: Bonecos do Elias – marinheiros do Divino na Casa do Povoador, 2002.

A Casa do Povoador é um equipamento de Cultura, e também patrimônio da cidade, tombado pelo CODEPAC. Lá se encontram alguns bonecos, mais precisamente 23, que compõem o “Acervo Folclórico Elias Rocha”.

Em 2008, alguns artistas da cidade catalogaram os bonecos e com a ajuda de um restaurador, limparam os resíduos (de ratos e baratas) que se encontravam nas roupas dos bonecos.

Esta ação foi intitulada “Congelamento dos Bonecos” e o objetivo era reivindicar uma atitude do poder público para salvaguardar os bonecos que restaram, pois muitos se perderam e outros foram vendidos ao exterior.



F

Figura78 - Bonecos ao sol na Casa do Povoador, antes de serem congelados. Piracicaba, 2008.

Após o “Congelamento dos Bonecos”, a prefeitura contratou um restaurador para continuar tratamento dos bonecos.



Figura. 79- Bonecos “Congelados”, embalados, na Casa do Povoador, Piracicaba, 2008

Inserir os bonecos e os discursos do Elias e sobre ele na exposição é uma forma de mostrar a contemporaneidade de sua arte e como ela reflete o paradigma da complexidade, propondo a integração entre todas as dimensões da vida – a biológica, a cognitiva e a social.

Como artista do Divino de Piracicaba, se constitui em forte elemento de preservação da festa do Divino e sua relação com a natureza. Sua vida e obra deveriam compor uma sala especial em qualquer exposição que diz respeito à Piracicaba. Na exposição aqui proposta, a obra de Elias Rocha, além de legitimar a memória da festado Divino, reivindica o reconhecimento do artista e sua obra.

2. Outros Artistas :

Clemência Pizigatti, artista já falecida, entre outros trabalhos, foi responsável junto com um grupo de alunas, pelas pinturas nas paredes da capela do Divino:



Figura 80: Pintura de Clemência e suas alunas - Capela do Divino em Piracicaba, na década de 80.



Figura 81: Pintura de Clemência e suas alunas. Década de 80. Representa o Encontro das bandeiras.

Figura 82: Pintura de Clemência e suas alunas. Década de 80. Representa o levantamento do mastro.



Figura 83: Pintura de Clemência e suas alunas. Década de 80. Representa a procissão do Divino.

Marilu

Trevisan é

uma artista de renome, além de seus trabalhos em xilogravura, aquarela, madeira,
cliii

entre outros materiais, realiza todo ano, desde 2001, uma exposição sobre a festa do Divino, reunindo artistas da cidade, fomentando o interesse pela memória da festa por meio da fruição da arte.



Figura 84: Xilogravura, 2008.



X Figura 85: Xilogravura, 2008.



Figura 86: Xilogravura, 2008.

Figura 87: Pintura em aquarela, 2002.



Eduardo

Figura 88: Oratório em madeira, 2008.



Grosso.

Figura 89: O cururu.



Carmela

Figura 90. Encontro das bandeiras, Óleo sobre tela, 2009.

Pereira:



Figura 91. Pintura em papelão. Acrílico S/ nome. 2008.

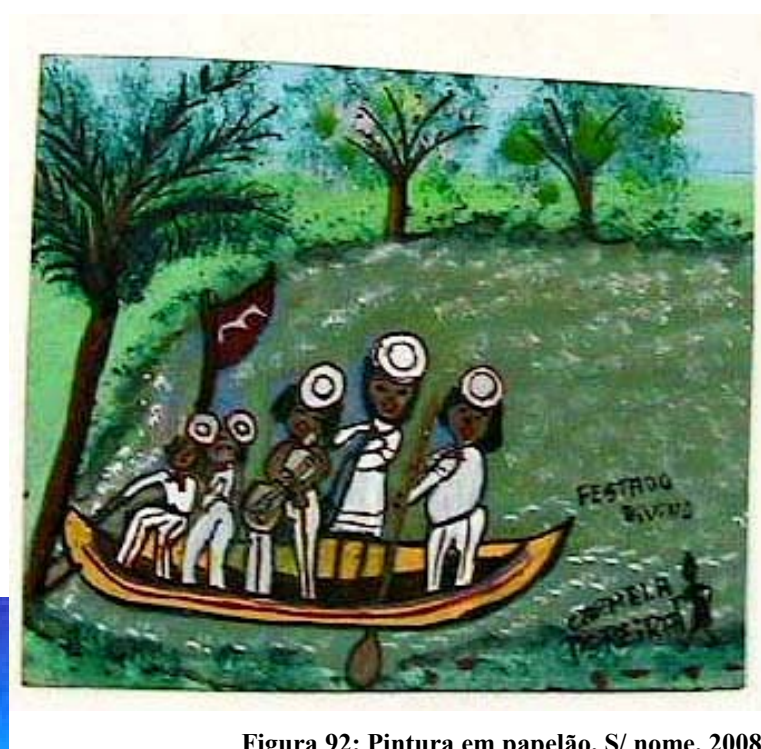


Figura 92: Pintura em papelão. S/ nome. 2008.



Figura 93. Os tios do Cururu. 1999 de Ciro Oliveira.



Figura 94: Pintura em tela. Gilmar Godoy, 2002.



Figura 95: Aquarela de Nancy Carlini, 2008



Figura 96: Marchetaria, artista: Thayo.

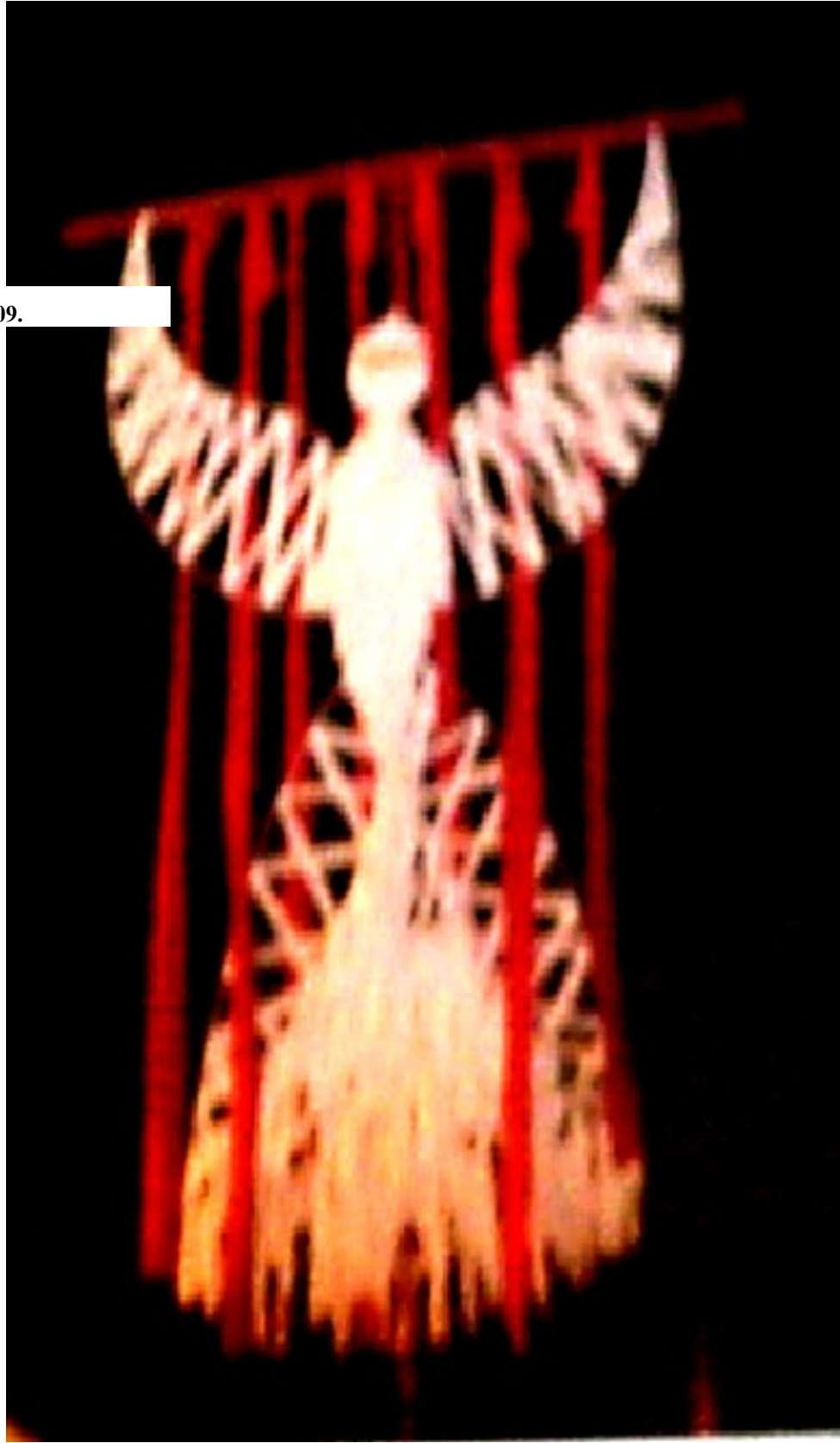


Figura 97: Pintura em ferro. Adalgisa Vaz Rimoli

Figura 98: Trabalho em EVA de Mirtha Guglielmo



Figura 100: Toy art. Lia Desjardins e Rita Moura, 2009.



5.5 - A dança

no

Divino – a

Figura 101: Pomba de pano de 2m, artista Dorca, 2002.

Congada do Divino

A dança na festa do Divino é apresentada pelo grupo que leva o nome “Congada do Divino”. Não sabemos dizer quando ela foi incorporada à Festa do Divino em Piracicaba, mas podemos afirmar que ela já existia antes de 1950, fazendo parte do “Grupo de Folclore”, responsável pelas “festanças”: a folia do Divino, o fandango, o cateretê, a cana verde, o samba-desafio, o samba-lenço, samba-roda, a congada, a dança dos tangarás, o batuque, e o arrasta-pé e modas de viola.

Atualmente, a Congada do Divino apresenta em seu repertório: a Congada, saudação entre o Rei e a



Rainha; a Dança do Lenço, que é um ritual de acasalamento; a do Tangarás, uma saudação à Piracicaba e ao Rio; a Caninha Verde, que tem objetivo de descontrair; e o Baixão, que é de abertura.

Nos ensaios e em eventos não-religiosos, a imagem de Nossa Senhora fica deitada, só sendo colocada em pé nas festas religiosas.

Muitas danças foram extintas, não se sabe o motivo, com exceção do batuque, que conforme relato que o Sr. Esmeraldo (irmão do fundador do grupo da Congada, Seu Tóte – Antonio de Pádua, já falecido), há 52 anos é piloto da embarcação que vai ao “Encontro das Bandeiras”:

Figura 102: Caetano e Maria Aparecida, rei e rainha da Congada do Divino. Jornal de Piracicaba, 2009.

lara – O quê significa o Divino para o senhor?

Esmeraldo – Grande coisa, abençoa todo mundo, é uma vitória(...)

lara – A festa do Divino mudou?

Esmeraldo - Mudou bastante (...)

lara - Qual a maior mudança?

Esmeraldo - veio um bispo e falou que a festa era profana... Sabe o porquê que era profano? Era uma dança que eles faziam, que os homens encostava nas mulheres e as mulheres nos homens, a umbigada (...) Aí, eles viravam a Nossa Senhora de costas pra não ver a dança(...)porque ela sempre acompanhou as danças (...)mas não adiantou.. A festa foi proibida, ficou uns par de anos sem fazer (...) Depois voltou (...) Mas não dança mais umbigada (...)

O batuque, conhecido também como umbigada, foi considerado profano por sua corporalidade considerada “erótica”. Já para a extinção do cateretê, do samba-desafio, do samba-lenço, do samba-roda, e do arrasta-pé, não encontramos nenhuma justificativa. A informação de que a festa do Divino foi obrigada a eliminar todos os “resíduos profanos”, quando foi transferida para a Igreja, em 1964, levamos à hipótese de que estas danças faziam parte dos “resíduos profanos”.

A congada foi introduzida na Festa pelos escravos, nos tempos do Brasil - colônia. Ela foi denominada, junto com o Moçambique, por Mário de Andrade:

(...) como dança dramática, cuja especificidade é a realização de bailados coletivos que obedeçam a um tema característico tradicional, e que tenham o formato de obra musical constituída por meio da apresentação de coreografia seqüencialmente ordenada, também conhecida por suíte. Sua origem é relacionada por alguns autores à apropriação de autos populares ibéricos reinterpretados por irmandades ou grupos de negros bantos em diferentes lugares e épocas. Para outros, a encenação é constituída essencialmente de costume africano de manutenção de história oral via dramatização, no caso, de lembranças de lutas havidas em África contra os invasores europeus, sendo tal dramatização transmitida de geração para geração, representando um dos grandes legados de história oral afro-brasileira ainda existente. (ANDRADE, 1982:57)

O grupo “Congada do Divino” possui certa independência da festa do Divino, apresentando-se em outros espaços como no “Revelando São Paulo” - Festival Paulista da Cultura Tradicional, programa da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, que tem por objetivo reunir em São Paulo as culturas populares paulistas.

No entanto, esta prática de apresentar-se fora da Festa do Divino é recente, e faz parte de uma política do grupo para incentivar outras pessoas a dançar, entrar no grupo para mantê-lo e fortalecê-lo como podemos notar nas frases tiradas de uma entrevista com a Sra. Marta Mesquita, pertencente ao grupo, desde o ano 2000:

(...) Eu estava ali assistindo e eles me puxaram. Tem uma hora que eles convidam a população... E o ano passado começamos a organizar para chamar gente nova, porque nestes anos perdemos duas antigas... E quem é que vai passar este conhecimento? (...)

(...) Nós percebemos que os mais velhos sentem falta de companheiros... É difícil eles entenderem a dança fora da festa do Divino. (...) esse pessoal de 1927, 1932 morava na Rua do Porto. Depois, fizeram as casas populares e eles foram para os bairros mais distantes (...). Eles viajam 2h, 2hs e meia para virem para a Rua do Porto que era o lugar deles. Então qualquer coisa que a gente faz na Rua do Porto eles vêm, com orgulho, com o figurino, porque eles retornam (...). Por isso, gostaríamos de um patrocínio (...). Uma perua para buscar essas senhoras e levá-las, dar um lanche. Elas viveriam mais tempo e poderíamos reuni-las sempre, Porque nós não podemos perdê-las. Existiam oito danças, hoje são quatro porque a professora que está com a gente não conhece todas. A que conhecia está velhina, reclusa. Então não tem como resgatar esta

memória. Nós vamos resgatar esta memória como? Vendo este documentário que você está fazendo. Você está conversando com as pessoas, vendo como é. Então, espero que daqui 20 anos, haja alguém que consiga assistir e possa ver como faziam e imitar (...).

Marta entrou no ano de 2000, fez um cadastro das pessoas que fazem parte do grupo e, desde 2002, ajuda na organização e na busca de patrocínio. No ano de 2007, conseguiram apoio da Prefeitura para participar do Revelando São Paulo pela primeira vez.

Outra entrevista que tivemos acesso e que acreditamos ser um documento importante para a memória e história da festa do Divino foi realizada por um integrante do grupo de teatro Andaime, Antonio Chapéu, que conversou com sr. Tóte, no ano de 1998, na Radio FM Piracicaba, para pesquisa da montagem da peça “O lugar onde o peixe pára”:

A. C. - Estamos aqui com o Sr. Antonio Pádua, mais conhecido por Tote – responsável pelo grupo de danças folclóricas da Rua do Porto que envolve congada, samba-de-lenço, de roda entre outros.

A. C - Seu Tóte quanto tempo tem esse grupo?

Tóti - Tem mais de 40 anos. Quem fazia a apresentação antes era o João Chiarinni, depois sobrou pra mim.

A.C. - Qual o significado dessas danças?

Tóti - Por exemplo, congadas. Congadas representam a luta entre cristãos e mouros. Tem o samba –de –roda que faz dança na roda. Tem o samba de lenço, que não tira a dama para dançar, você vem na frente da dama e chacoalha o lenço, é um convite para dança. Tem a dança dos Tangará. Tangará é uma dança de passarinho. Ele faz aquele gracejo tudo para conquistar a fêmea. Tem o bate-o-pé é um desafio, como se fosse o cururu.

A. C. -- A cidade tem conhecimento do trabalho que é desenvolvido pelo grupo?

Tóti - Não. Não tem muito não.

A.C. - Por quê? O que falta para a cidade ter o conhecimento?

Tóti – Apresentação, né?

A.C.- O Senhor entende que o samba- de - roda, de lenço, enfim, este trabalho desenvolvido por vocês, está morrendo?

Tiotê - Ah, está morrendo sim. Porque a turma aí quer uniforme, porque o uniforme nosso tá meio ruinzinho, principalmente sapato.

AC - O senhor podia pedir para a FM Municipal pedir o material que está faltando para o grupo se apresentar né seu Toti?

Tóti - É verdade podia mesmo, mas sabe o que acontece, a gente fica meio envergonhado, né?

A. C. - Para terminar o que o Sr. gostaria de dizer aos ouvintes da FM municipal?

Tóti – P'rá que a turma, quando tivesse um ensaio, a turma viesse prestigiar, uma apresentação. Animar o pessoal, né?

Podemos perceber que o grupo, até este momento (1998), não tinha muitas perspectivas, porque não existia uma política cultural para sustentá-lo. O grupo fazia apresentações gratuitas por insistência dos novos integrantes que passaram a pensar sobre a importância de salvaguardar a memória da Congada.

A manutenção do grupo foi impulsionada pela ideia de bem comum que existe nos integrantes do grupo, conforme diz Marta: “o esforço de cada um para conseguir um bem comum é coisa de outro mundo”.

O grupo está em processo de reconhecimento como patrimônio imaterial da cidade pelo CODEPAC - Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Piracicaba – por meio de sua coordenadora – Roberta Lessa.

Incluir a dança na exposição com a apresentação do grupo e oficinas de dança é fundamental, não só para manter vivo o grupo e sua memória, mas para o ensino-aprendizagem da cultura brasileira, constituindo-se, assim, em um dos instrumentos de educação da cultura afro-brasileira para além do incentivo e reconhecimento desta prática como parte integrante da festa do Divino, que contém em si, o pensamento mítico joaquimita.

Desta forma, a produção cultural deve ser apoiada por uma política cultural que envolva as escolas, centros culturais, museus e toda e qualquer instituição pública e privada criando, assim, espaços para vivências e aprendizados da dança “como uma manifestação cultural, como um dos textos produzidos pelo homem”. (ALVES, 2006: 26).

Criar espaços para vivenciar este texto e incentivar a construí-lo é intervir na produção dos mesmos e não apenas demonstrá-lo ou reinscrevê-lo num espaço.



Figura 103. Apresentação da Congada. Festa do Divino, 2009.

Assim, a dança também se insere como estratégia comunicacional de reconhecimento cultural para o discurso da exposição e, ao mesmo tempo, como obra de arte que faz fruir um pensamento estético que, segundo o olhar de Marta sobre a dança na festa: “o lindo da festa é o erro fazer parte do contexto, é ninguém saber, é o improvisado... porque nós estamos ali para festejar..., nós não somos bailarinos...”.



CLXVII

Figura104: Congada do Divino na festa em 2002

SAMBA LENÇO - SAMBA RODA

A BRINÇA pisa o pé n'água
Morena ai, ai
O bico para beber
Morena ai, ai
Não quero que ninguém saiba
Morena ai, ai
Eu gosto muito de você
Morena ai, ai

Lá vem a garça voando
Do coqueiro da Bahia
Bis { Maleni se compunedia
O que a garça dizia

Casamento de menina
Pra quem tá nervosa chura
Bis { Representa Romária
Quando vem de Pirapora

Minha vida vai de bem em bem
Do vestido de gala
Bis { Ai, ai, ai, ai
Eu preciso falar com você

Of festa que eu cantei naquele dia
Tararê em cima daquela sacra
É a encena quando viu coisa esta muda
Manda a criada perguntar da onde eu era

Eu pulci, pulci,
Na beira do mar,
Procurando agulhinha, murcuna,
Encontrei dedal

Eu passei na ponte
A ponte tremeu
Água tem veneno, morceu
Quem bebeu, morceu
Quem bebeu, bebeu
Quem morreu, morreu
Água tem veneno, morreu
Quem bebeu morreu

A pirata põe o pé n'água
Morena ai, ai
O bico para beber
Morena ai, ai
Não quero que ninguém saiba
Morena ai, ai
Quero castigar você
Morena ai, ai

**BAIXÃO DO DIVINO
ou FOLLA DO DIVINO**

Bate o ritmo da tonalidade
A canoa e o bafelão
Em quaranta companheiros e aí
Os meninos e o folião
Alembrando a toda hora
Pedindo a Nossa Senhora
Pra dançar na bonjeão

Divino Espírito Santo
Filho da Virgem Maria
E, E, E, E, A, E...

O Divino vai na proa
Em seu barco de madeira
Aí junto os foliões e aí
Os alferes da baideira
Também canta os meninos
Sempre louvando o Divino

Divino Espírito Santo
Filho da Virgem Maria
E, E, E, E, A, E...

No encontro das bandeiras
Todos são a preparar
Os cabelos vesta de branco
Encosta os cabelos em branco
Depois segua o processo
Numa herança unida
Do Divino abençoado

Divino Espírito Santo
Filho da Virgem Maria
E, E, E, E, A, E...

VAI DE RODA (Canção verde)

Vai de roda, vai de roda
Não se encoste na parede
Que o salú é muito grande
Estrôbilho { Pra dança esquiaba verde
Não se encoste na parede
Que a parede salta pó
Encoste aqui no meu braço
Que esta noite dorme só

Tropino só fala em burro
Cameira só fala em hói
Mença só fala em carneir
Velho só conta o que foi
Você diz que sabe sabe
Tem outro que sabe para
Tem gente que rita com o a
Do lago que você faz

Estrôbilho { Vai de roda...

Eu joguei tuba na água
Muito peixe fez caduque
Amor que não é sincero
É uma rosa sem perfume
Orvalho caiu na flor
Foi areia que belen
É igual felicidade
Que ao nascer logo morre!

Estrôbilho { Vai de roda...

DANÇA DOS TANGARÁS

Bis { Parabéns Piracicaba
Linda terra onde eu nasci

Bis { Sua feliz terra adurada
Estando aqui junto de ti

Bis { Linda noiva da Colina
Outra mais linda não há

Bis { Parabéns Piracicaba
É a que eu quero desejar

CONGADA

Bis { A, Senhora Aparecida
É a nossa Padroeira, ai, ai, ai
Tenha dó dos nossos filhos
Nossa terra brasileira, ai, ai, ai

Um velhinho vinha vindo
Vinho de lada de vim
Perguntei da onde vinha
Bem Jesus de Pirapora

Nisso eu imaginei
Justinho naquela hora
Eu entrei rezar na igreja
Nos pés de Nossa Senhora

Nós pedimos nesta hora
Da Congada Mãe querida
Protetora da Congada
A Senhora Aparecida ai, ai

Bis { A, Senhora Aparecida
Com seu manto cor de anil
É a Mãe dos brasileiros
Protetora do Brasil

Um velhinho vinha vindo
Vinho de lada de vim
Perguntei da onde vinha
Bem Jesus de Pirapora

Nisso eu imaginei
Justinho naquela hora
Tu entrei rezar na igreja
Nos pés de Nossa Senhora

Nós pedimos nesta hora
Da Congada Mãe querida
Protetora da Congada
A Senhora Aparecida ai, ai

Bis { A Senhora Aparecida
É a nossa Mãe querida
Protetora da Congada
É também da nossa vida ai, ai

Letras das músicas dançadas e cantadas há mais de 50 anos:

5.6 - A música no Divino - o cururu

O cururu para Antônio Cândido, Mario de Andrade e Alceu Maynard de Araújo é uma “dança cantada do caipira paulista”⁶⁰, em forma de repentismo, um desafio entre violeiros feito em improviso, proveniente de danças cerimoniais indígenas.

Câmara Cascudo (1993) define como uma dança que tem origem na ação catequese dos jesuítas. Já para João Chiarini, o cururu é uma “competição popular, luta amistosa entre canturiões”⁶¹ de origem luso-afro-indígena.

Dança ou música, dança e música ao mesmo tempo como quer os africanos, o cururu tem como característica: a mistura do tema religioso, a “louvação” ou a “lição”, com assuntos do cotidiano. Seu núcleo principal, no Brasil, encontra-se no vale Médio Tietê, denominada zona cururueira, ao redor de Piracicaba, Tatuí e Tietê, Sorocaba e Botucatu. Por esta razão, em todas as Festas do Divino desta região, é possível encontrar os cururueiros.

Na Festa do Divino em Piracicaba, o cururu foi introduzido em 1933. Eram realizadas as chamadas “Rodas de Cururu”⁶², que cantavam nos tradicionais pousos da festa, que já não são realizados, há tempos, pela Irmandade de Piracicaba, como atesta Maynard no catálogo impresso da prefeitura do ano de 1981: “bons tempos aqueles, quando no último pouso a gente passava a noite ferrado num cururu!”

⁶⁰ Definição encontrada no site www.osredocururu.com.br consultado em junho de 2009.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Rodas de Cururu – os cururueiros faziam uma roda, e giravam, dançando e cantando como num ritual indígena.

Muito embora o cururu tenha sofrido alterações em suas temáticas, e para muitos, já não se faz mais cururu, o cururu sobrevive refletindo, sobretudo, as mudanças na sociedade.

Na Festa do Divino em Piracicaba, o cururu ocupa junto com a Congada, o lugar do profano, do folclórico ou festivo, e nunca o lugar do sagrado de onde se originou: cantando rimas de versos bíblicos e desenvolvendo uma história quando da chegada da bandeira nos pousos do Divino.

O vínculo com a religião é percebido pelos nomes das músicas: Rima do Sagrado, Rima de São José, Rima da Graça, carreira de São João, Rima da Graça entre outros. E a origem do cururu como canto de louvor pode ser ouvida na música “Cururu Antigo” de Pedro Chiquito, gravada na década de 60 em Piracicaba:

*Me falô os antepassado
De uma lenda que existiu:
Santo Onofre e São Gonçalo
Um dia esses dois reuniu.
Da barba de São Gonçalo
Retiraram 12 fio
Encordoaro na viola
Com toêra e canotio.
Desse dia por diante
Foi que o cururu existiu.*

Atualmente, o cururu é apresentado no salão de festas da capela do Divino e tem como cenário, a Bandeira do Divino e o painel com os dons do Espírito Santo.

Eles se apresentam nas noites de sexta-feira e sábado, durante a festa do Divino com grande envolvimento do público.

O cururu é uma expressão artística que foi incorporada à festa do Divino, ao menos nesta região do médio Tietê. É possível encontrar fotos, músicas gravadas em vinil, livro sobre o tema, e mais recentemente, foi digitalizado todo material do curureiro Abel Bueno, um dos grandes nomes do cururu, falecido no ano de 2009.

Afora o cururu, pode-se dizer que a festa do Divino é permeada de som o tempo todo: nas preces, nas cantorias e na presença da Banda União Operária de

Piracicaba, que acompanha todos os eventos da festa, com marchinhas, hinos e música popular brasileira.

Numa exposição, o cururu poderia ter um lugar de destaque numa sala onde seriam apresentadas suas músicas, letras, sua história e de seus representantes. Noutra, poderíamos criar um ambiente sonoro, sem imagens, destacando todos os outros sons percebidos na Festa do Divino.

5.7 - O Teatro

A presença da Festa do Divino no Teatro brasileiro pode ser percebida, ao menos oficialmente, desde 1898, quando Martins Pena lança “Comédias”. O quadro final faz menção à Festa do Divino Espírito Santo.

Em Piracicaba, o grupo “Andaime”, do Teatro da Universidade Metodista de Piracicaba, em 1998, apresentou o espetáculo “O lugar onde o peixe pára”, que faz referência direta à cultura popular de Piracicaba, e tem a Festa do Divino como núcleo central da narrativa. Em 1999, apresentou na Itália, como parte de um intercâmbio com a *Cia. Non Solo Danza*. A peça recebeu 93 prêmios destacando-se 13 de melhor espetáculo em festivais de teatro.

De 2004 para 2009, mais duas produções remetem à Festa do Divino, a peça *Filho das Águas – “As coisa tem o valor que nós dá prá elas”*, da Tragatralha Cia. de Teatro, em homenagem ao Elias, com trilha sonora de Abel Bueno, renomado curureiro, e a peça “*Beira Rio*” da Companhia Estável de Teatro Amador de Piracicaba (CETA), um grupo amador que reúne várias faixas etárias em seu elenco.

Essas produções poderiam fazer parte da exposição no espaço expositivo ou em outros locais da cidade durante a permanência da exposição, gerando assim debates sobre o tema, além da fruição estética.

Como a Congada, os grupos de teatro poderiam ministrar oficinas, vivências e representações sobre a Festa do Divino.



Figura 105 – Cena do espetáculo Filho das águas, Piracicaba, 2009.



Figura 106 – Cena do espetáculo Beira Rio, Piracicaba, 2009.

Grupo Andaime de Teatro Unimep
apresenta

"Lugar Onde o Peixe Pára"



Texto: Grupo Andaime
Roteiro e Direção: Carlos ABC

Figura 107: Cartaz feito por Carmela Pereira para a peça Lugar onde o peixe, 1997.

6 - O TRATAMENTO DO

CONTEÚDO DA EXPOSIÇÃO

Todo material será mostrado em sua forma original, obtendo apenas tratamento técnico a título de edição. O material fotográfico coletado assim como cânticos, música instrumental, entrevistas, rituais, quando utilizados como trilha sonora poderão ser mixados em estúdio sem perder a espontaneidade e as características peculiares do som, ritmo e fala.

Os discursos dos participantes da festa e dos espectadores obtidos por meio de relatos gravados em áudio e vídeo serão editados e projetados na exposição para demonstrar o que foi apreendido do comportamento expressivo, do discurso dos sujeitos pesquisados e do momento de ação, pois de acordo com Claudine de France, “a imagem delimita a todo instante uma mistura de operações materiais, de posturas e de gestos ritualizados nos quais se podem ler a marca permanente da cultura, essa forma especificamente humana do social” (FRANCE, 1998:31).

Quanto aos materiais de arquivo, selecionaremos fotografias, recortes de jornais, slides, vídeos, cartazes sobre a Festa do Divino, com intuito de mostrar a festa no decorrer da História.

A produção artística será demonstrada de acordo com a forma de expressão. No caso da pintura e fotografias, a ideia é montar estruturas com panos (vermelhos, branco e azul) presos em canos de ferro e esticados por fios de aço.

Os panos azuis e vermelhos serão utilizados para expor fotografias e obras e, sob os panos brancos serão projetados os filmes com relatos e entrevistas com os participantes da festa.

Os objetos de culto serão expostos, no ambiente, em vitrines e em estantes feitas com madeiras para oratórios artesanatos e objetos tridimensionais. Também serão decoradas com flores, fitas, bandeirolas, tal qual utilizadas na festa.

Apresentamos um exemplo de um dos galpões e, na próxima página, uma proposta de expografia para um dos ambientes expositivos, tal qual concebemos:



Figura 108: Imagem tirada de um cartão de Piracicaba, 2002.



Figura 109. Projeção de uma exposição dramatizada, 2007.

O material coletado deve possibilitar a leitura sobre o imaginário da festa em seu espaço-tempo, sua *auto - mise en scène* e a lógica de seu funcionamento material ou ritual com o objetivo de lançar outro olhar sobre as festas populares e sobre a prática de exposição.

O discurso visual deve refletir a pesquisa sistematizada da produção artística e cultural acerca da festa, pois é nessa produção que encontramos a representação máxima da festa, sua simbologia e seu significado para os indivíduos, o grupo e a sociedade.

7- A EXPOSIÇÃO: ESCULPINDO A MEMÓRIA DO TEMPO.

Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.

Jacques LeGoff

Disse Tarkovski (1990): “esculpir o tempo traz a essência da vida”. Para ele, o suporte de sua escultura era o filme. Aqui, proponho pelo trabalho de arte-etnografia esculpir a memória do tempo na exposição.

Esculpir, também, tem o significado de abolir o tempo e é esta libertação temporal que se propõe para constituição do espaço. Ou seja, a exposição deve refletir a festa, propondo outro tempo, libertando-a de uma lembrança do passado para ser construída enquanto memória no espaço presente.

Esta ideia funda-se nos estudos de Rocha e Eckert (2001), que se baseiam no pensamento de Gastón Bachelard (1988) sobre a dialética da duração em que:

(...) não se pode reviver o passado sem o encadear num tema afetivo necessariamente presente. Em outras palavras, para ter a impressão de que duramos (...), precisamos substituir nossas recordações com os acontecimentos reais, num meio de esperança ou de inquietação (Bachelard, 1988:26) (...) é preciso que a reflexão construa tempo ao redor de um acontecimento, no próprio instante

em que o acontecimento se produz, para que reencontremos esse acontecimento na recordação do tempo desaparecido. Sem a razão, a memória é incompleta e ineficaz (Bachelard, 1988: 49).

Para este autor, a memória é uma construção da inteligência, da razão que ordena, a partir de um tempo presente real, a recordação do passado por meio de estímulos. Assim, cita Pierre Janet, que “o problema da rememoração é antes de tudo um problema de encadeamento e de estimulação” (apud, Bachelard, 1988:52).

Não se trata de propor um resgate do passado por uma etnografia da lembrança, mas, sim, construir espaços a partir de uma *etnografia da duração*⁶³, como propõem Rocha e Ecker (2001), para os estudos de construção da memória coletiva por meio da geração e produção de imagens construídas pelo antropólogo.

De acordo com as autoras:

(...) o estudo da etnografia da duração aceita como suposto que a matéria das lembranças ou reminiscências de um tempo vivido adquire substância somente se ela se “temporaliza” sob a forma de ondulações do próprio ato que encerra o tempo pensado. Tais ondulações rítmicas, com as quais opera a inteligência humana face às falhas do tempo, é que são responsáveis pela propagação da memória (ROCHA e ECKER, 2001:23).

Ou seja, as lembranças e reminiscências permanecem na memória por meio de ondulações, ressonâncias de um tempo passado, que acontecem no momento presente em que acabamos de pensar em tempo passado. Para tanto, diz Bachelard (1988: 9), “os acontecimentos excepcionais devem encontrar ressonâncias em nós para marcar-nos profundamente”.

Da mesma forma, a exposição deve marcar-nos profundamente por meio de estratégias de uma comunicação dramatizada em que a narrativa proposta seja suficiente para gerar a memória e sua duração. Pois, de acordo com os autores aqui citados, estas são fabricações intelectuais, produtos da imaginação criadora. “A memória, encerrando os movimentos do pensamento é, assim, o fruto de uma

⁶³ Termo cunhado pelas autoras Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert, inspiradas na obra de Bachelard, 1989, mais especificamente o capítulo II.

construção produtiva e criadora de conhecimento; ela é a expressão das estruturas dinâmicas da inteligência” (BACHELARD, 1988:26).

Desta forma, a etnografia da duração deve propagar espaços, por meio das ondulações rítmicas provocadas pela ativação da memória, que se fazem por meio de fluxos de imagens em detrimento do resgate da lembrança.

A propagação de espaços na exposição permite criar utopias - “uma representação daquilo que não existe ainda, mas que poderá existir se o homem lutar para sua concretização”.⁶⁴

A prática de exposições “tem o papel fundamental de legitimar o poder e o imaginário de uma determinada cultura através da ativação da memória como conhecimento de si e do mundo” que devem, portanto, não apenas durar no tempo da exposição, mas permanecer no espaço, projetando-se para o futuro (GONÇALVES, 2004: 16, nota 9).

Como afirma Bachelard (1988, apud ROCHA, e ECKER, 2001: 26), “o que constitui a localização social da memória não é somente uma instrução histórica, é bem mais uma vontade de futuro social”. Todo pensamento social está voltado para o futuro.

A exposição deve servir ao futuro através de imagens, que surjam pela associação de ideias e pelas sobreposições temporais do mundo objetivo e subjetivo, confirmando-se umas às outras e constituindo lugares. Passado e presente se misturam numa prospecção para o futuro.

Esta postura deve-se também ao significado da Festa do Divino - uma festa do passado com um olhar para o futuro, fato este que talvez faça com que ela permaneça e se reinvente através do tempo.

O que subjaz todo o pensamento social da festa do Divino é o tempo do Espírito Santo, no qual um dia haverá pão para todos, não haverá presos e a inocência reinará. No entanto, este tempo se faz por sua representação no espaço, em tempo presente.

Na exposição, deve-se viver um ou vários tempos a um só tempo de duração. Mas o que deve permanecer no espaço é o pensamento que, impulsionado pela memória, construirá um espaço para celebração da utopia.

⁶⁴ HERKENHOFF, João Baptista – Direito e Utopia. www.clubjus.com.br/?artigos&ver_consulta em julho de 2008.

A etnografia aplicada ao campo da Antropologia, da Comunicação e das Artes constitui-se em campo fértil como espaço para políticas culturais.

Aliar a Antropologia à Arte para pensar as tradições e construir um elo entre elas e a arte contemporânea nos oferece a possibilidade de esculpir a memória da nossa identidade, considerando que esta é feita de “um conjunto de formas culturais, que foram criadas e preservadas independentes das instituições oficiais do Estado”⁶⁵. Ou seja, nasceram da resistência dos grupos populares à tentativa das elites de homogeneizar a cultura nacional na perspectiva da cultura ocidental.

Portanto, reconstruir a história não é intuito apenas de apropriar-se de uma memória para simplesmente preservá-la, mas, como afirma Walter Benjamin (1971), apropriar-se de uma memória tal como ela brilha no instante de um perigo, pois o perigo ameaça tanto a existência da tradição quanto aqueles que a recebem.

A perspectiva aqui, entre outras, é de reconhecimento e afirmação cultural por meio de uma curadoria de exposição para ativação da memória de um grupo social.

Frente às perspectivas da globalização imaginada, que visa à uniformização da cultura, descobrir o Brasil, em nós, pela ativação *da* memória, pode ser um passo nesse processo de reconhecimento, talvez uma ponta para uma nova forma de ações-criação como apontou Rocha e Ecker (2001).

Assim, deve ser tarefa do artista-etnógrafo dar a ver que neste tempo sobrevivem vários outros tempos, que se sobrepõem e se intercalam. É, portanto, propor uma utopia: outra forma de globalização possível, que despreze o discurso de um só tempo e um só pensamento. Ao contrário, que se faça um tempo onde coexistam espaços para esculpir a memória de todos os tempos.

8 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

⁶⁵ CARVALHO, José Jorge. I Encontro Sul Americano de Culturas Populares, 2006.

Herança do colonizador português, a festa do Divino Espírito Santo tem origem no pensamento de Joaquim de Fiore, que fundamenta toda sua doutrina no passado, presente e futuro da humanidade.

Desta teoria, surgiu a ideia que um dia haveria pão para todos, os presos seriam soltos e inocência reinaria, constituindo-se, assim, um motivo de fé e esperança recriado pelos homens em forma de festa para comemorar este tempo – que seria o tempo do Espírito Santo.

Assim, a festa do Divino Espírito Santo chegou ao Brasil e tornou-se um dos fortes núcleos de devoções populares em todo o território, mantendo elementos da festa portuguesa e incorporando peculiaridades regionais por força da dinâmica cultural de cada local.

Em Piracicaba, a festa do Divino acontece há 183 anos e se configura como uma das mais tradicionais manifestações da região do Médio – Tietê. Segue, sobrevivendo, pela fé dos devotos em oposição ao impacto do capitalismo e da espetacularização político-midiática.

A fé dos devotos constitui-se na maior força contra a dessacralização da festa mediada pelo mercado, dando-lhe continuidade e incitando curiosos e pesquisadores como um médico da cidade que começou a pesquisá-la quando seus pacientes, em estado terminal, desafiavam a ciência, sobrevivendo, pela fé ao Divino Espírito Santo.

No entanto, a fé, muitas vezes, faz com que os devotos, sem perceber, contribuam para o desmantelamento da festa, aceitando alterações provocadas por interesses políticos, econômicos e midiáticos.

A espetacularização da festa é uma, entre outras questões, a ser pensada. Se por um lado, ela ressalta a cultura de um grupo social, enfatizando a diversidade das expressões e o direito à cultura, por outro, transforma - a em mais um produto a ser consumido, um “espetáculo a ser fotografado”.

Sobre o papel da Igreja na festa, podemos dizer que, se no passado ocorreram proibições por questões políticas e teológicas, atualmente, em Piracicaba,

há um grande interesse de alguns setores da Igreja em resgatar os valores originários da festa contra interesses políticos e econômicos.

O problema dos significados e significantes, trabalhados no segundo capítulo, merece atenção especial. Ora muda-se o significante, alterando o significado, ora, não. Analisar como este fato interfere no sentido da festa exigiria um estudo aprofundado para melhor entender os processos e mecanismos de recepção e produção de sentido, talvez recorrendo a outras disciplinas como a Linguística, a Psicologia e a Semiótica.

A ideia de realizar uma exposição sobre a Festa do Divino em Piracicaba remete-se não só a um resgate cultural da memória coletiva, por meio da fruição estética, mas a uma resistência cultural perante a lógica da globalização que tem como objetivo homogeneizar todas as coisas, atribuindo-lhes um valor material.

A importância desta resistência vem colocar, em última instância, a necessidade das representações e da dimensão simbólica para o homem bem como da instância religiosa que, seja ela qual for, nos remete a questões de valores sobre os quais os homens se organizam, ou seja, sobre concepções de mundo.

A proposta de uma curadoria pautada em uma tipologia de exposição dramatizada, na qual o local expositivo deve corresponder ao tema da exposição, deve-se à necessidade de comunicação, no mundo contemporâneo, de envolver o homem, ajudando-o a produzir-se a si mesmo por meio da ativação da memória e reconhecimento de sua história.

O papel da etnografia da duração envolve a construção da memória coletiva e sua relação com o tempo e o espaço, por meio de associação de imagens, enquanto produto de um conhecimento ordenado pela razão e pela inteligência.

Desta forma, propõe-se, na exposição, constituir um espaço que represente um ritual de passagem para o reconhecimento cultural de um grupo social tal como acontece na festa.

Desvelar os signos da festa e reconstruí-los num outro espaço – tempo, ou seja, na exposição, talvez mostre a Festa do Divino em sua particularidade e complexidade, propondo uma reflexão entre Arte - Cultura e Sociedade; em última

instância, levando-nos a articular melhor matéria e pensamento, ressignificando o valor material e o valor imaterial, devolvendo-lhes, assim, o lugar na memória, no tempo e na história.



Figura 110: Tapete de areia feito por várias pessoas para a Festa do Divino. Piracicaba, 2006.

9- REFERÊNCIAS

1. LIVROS:

ALVES, Deise. O trabalho com crianças da experiência com o brincar à linguagem da dança a partir da cultura popular. In: Põe o dedo aqui! Reflexões sobre dança contemporânea para crianças. São Paulo: Editora Terceira Margem, 2007.

ANDRADE, Mário. Aspectos das Artes Plásticas no Brasil. São Paulo: Livraria Martins, 1965.

_____ Danças dramáticas do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia Brasileira: Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

ARGAN, Giulio Carlo e **FAGIOLO**, Maurizio. Guia de História da Arte. São Paulo: Estampa, 1994.

ÁVILA, Affonso. Festa barroca: ideologia e estrutura. In: Pizarro, A. (Org.). América Latina - Palavra, Literatura e Cultura. Vol1. Campinas: Ed. UNICAMP, 1993.

BACHELARD, Gaston. A Dialética da Duração. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1957.

BAUDRILLARD, Jean. Leituras em resistência cultural. In: **FOSTER**, H. Recodificação - arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Poésie et révolution*. Paris : Demoël, 1971.

BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. 2ª Edição. São Paulo: Sociedades Bíblicas do Brasil, 1993.

BONDÍA, J.L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: Revista Brasileira de Educação. Campinas : Editora da UNICAMP, 2002, no. 19.

BORBALAN, J.C.R. *L'identité: l'individu, le groupe, la société*. Paris, *Sciences Humaines Éditions*, 1998.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Ser católico: dimensões brasileiras – Um estudo sobre a atribuição através da religião. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____ Cavalhadas de Pirenópolis: um estudo sobre representações de cristãos e mouros em Goiás / Goiânia: Oriente, [1974].

BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: Tempo e História. Adauto Novaes (Org.). Secretaria Municipal de Cultura. Companhia das Letras, 1992.

_____ A dialética da colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANCLINI, Nestor García. A globalização imaginada. São Paulo: Ed. Iluminuras Ltda., 2007.

_____ As culturas populares no capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Arte e identidade na época das culturas pós-nacionais. Conferência *Artistic And. Cultural Identity In Latin Améric*. São Paulo. Brasil, 1991.

CARRADORE, Hugo Pedro. Retrato das tradições piracicabanas. História e Folclore. 2ª Ed. Piracicaba: IHGP, (Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba), 1998.

_____ A casa do Povoador. Um retrato da memória de Piracicaba. In: Revista do IHGP (Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba) no. 3, ano III, 1994.

_____ O Mito da casa do Povoador. In: Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba. Retrato das tradições piracicabanas. Piracicaba: Edição da Prefeitura Municipal de Piracicaba, 1978.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro São Paulo: Global, 2002

CHAUÍ, M. Brasil: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo. Ed. Perseu Abramo, 2001.

CHEVALIER, Jean. Dicionário dos símbolos. São Paulo. José Olympio Editora S.A., 1982.

COHN, Norman. A utopia da idade do Espírito Santo in Franco, José. Joaquim de Flora e a sua influência na Cultura Portuguesa. In: Revista Portuguesa de Ciência das Religiões. Ano I 2002/ No 1 .

COHN, Norman. Na senda do milênio: milenaristas, revolucionários e anarquistas místicos na idade média. Lisboa: Presença, 1970.

DAVALLON, Jean. *L'exposition á L'ouvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L'Harmattan. 2000.

DELEUZE, Gilles. A vida como obra de arte. In: Conversações. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998.

DELUMEAU, Jean. Mil anos de felicidade: uma história do paraíso. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ETZEL, E. Divino simbolismo no folclore e na arte popular. São Paulo: Giordano Kosmos. 1995.

FOSTER, Hal. Recodificação - arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

_____ *The return of de real: the avant-garde at the end of the century.* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. *L'archeologie du savoir.* Paris : Gallimard, 1984.

_____ A vida como obra de arte. In: **DELEUZE**, Gilles. Conversações. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998.

FRANCE, Claudine. Cinema e Antropologia. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

FRANCO, José Eduardo. Revista Portuguesa de Ciência das Religiões. Ano I 2002/No. 1.

FRANCO, José Eduardo e **MOURÃO**, José Augusto. A influência de Joaquim de Flora em Portugal e na Europa – escritos de Natália Correia sobre a utopia da idade feminina do Espírito Santo. Lisboa. Roma Editora, 2005.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio De Janeiro: LTC. 1989.

GONÇALVES, Lisbeth R. As identidades culturais e a comunicação. In: Revista Arte e Cultura da América Latina, São Paulo. Vol. XIII 2/ 2004.

_____ Entre cenografias - o museu e a exposição de arte no século xx. São Paulo: Edusp, 2004.

GOODMANN, Nelson. Modos de fazer mundos. Porto: Edições Asa, 1995.

HOBBSAWN, Eric E **RANGER**, Terence (Orgs.). A invenção das tradições. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

JAMENSON, Frederic. Espaço e imagem - teorias do pós-moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

LAPLANTINE, François. A descrição etnográfica. São Paulo. Ed. Terceira Margem. 2004.

LASSUS, J. O mundo da arte. In: Enciclopédia das artes plásticas em todos os tempos - cristandade clássica e bizantina. São Paulo: Ed. Expressão e Cultura, 1979.

LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEVY, Pierre. As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

MARTINS, Cleber (org.). Da memória ao sentido do lugar. São Paulo: Ed. Roca Ltda, 2006.

MEIHY, J.C.S.B. e **HOLANDA**, F. História Oral – Como fazer, como pensar. São Paulo: Ed. Contexto, 2007.

MORAIS, Eduardo Jardim de. Limites do moderno - o pensamento estético de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MORAIS, Frederico. Artes plásticas - a crise da hora atual. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1975.

MORIN, Edgar. Os sete saberes necessários à educação do futuro. São Paulo: Cortez Editora, 2000.

GOODMANN, Nelson. Modos de fazer mundos. Porto: Edições Asa, 1995.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo. Editora Brasiliense, 2006.

ORTIZ, Renato. Mundialização da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1940.

PANOFSKY, Erwin. O significado nas artes visuais. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1976.

PAZ, Octavio. Signos em rotação. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

_____ *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

PERECIN, Marly Terezinha Germano. Festa do Divino. Piracicaba. Prefeitura do Município de Piracicaba, 2007.

PELIKAN, Jaroslav. A imagem de Jesus ao longo dos séculos. São Paulo: Ed Cosac & Naif, 2000.

PESSOA, Fernando. Mensagem. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

PINHO, Amón. A diáspora da inteligência lusa da hermenêutica histórica de Agostinho da Silva: uma teoria antielitista da história de Portugal. In: Revista Convergência Lusíada, 23. Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro: Centro de Estudos, 2007.

PRIVAT, Jean M. *L'institution des lecteurs*. França: Ed. L'agee d'homme, 1993.

QUADROS, Antonio. A teoria da história em Portugal. Biblioteca de Cultura Portuguesa. Série Filosofia; 2-3 Lisboa: Espiral, [197?].

RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Schwarcz, 2006.

SAHLINS, Marshall P. Ilhas de história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

SACHS, V. (Coord). Brasil & EUA. Religião e Identidade Nacional. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

SANTOS, M. & SILVEIRA, M.L., De uma geografia metafórica da pós-modernidade a uma geografia da globalização. In: Cultura VOZES, No. 4, Ano 91, Vol. 91, Julho/agosto de 1997.

ROCHA, Ana Luiza C. e **ECKER**, Corneli. Imagens do tempo nos meandros da memória: por uma etnografia da duração. In: LEITE, M.L. M. (autor) e KOURY, M. G.P. (Org.). Imagem e memória: ensaios em antropologia visual. Capítulo 2. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. Pindorama revisitada - cultura e sociedade em tempos de virada. São Paulo: Peirópolis, 2000.

_____ O enigma pós-moderno. Campinas : Unicamp, 1987.

SILVA, Pedro Agostinho. Repercussão, atualização e reinterpretação sócio-político. Ritual do culto do Divino espírito Santo no Planalto meridional brasileiro: O caso do império e cavalaria na guerra do Contestado. In: Actas Ciclo Agostiniano – Açores. Lisboa: Ed. Alentejo, 2005.

SILVA, Janice T. América barroca: dissimulação e contraste. São Paulo: Agência Estado, 1992.

SUBIRATS, Eduardo. A lógica da colonização. In: Tempo e História. Adauto Novaes (Org.). Secretaria Municipal de Cultura. Companhia das Letras, 1992.

TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

2.TESES:

AMARAL, Rita. *Festa à Brasileira: sentidos do festejar no país que "não é sério"*. São Paulo, 2005. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Departamento de Antropologia da USP, 2005.

MOTINHA, K. E. F. *A festa do Espírito Santo: Espelhos de Cultura e Sociabilidade na Vila Nova de Masagão*. São Paulo, 2003. Tese (Doutoramento em História). Departamento de História da USP.

NEPTUNE, Nordhal. *Elias dos bonecos*. Campinas, 2007. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Departamento de Multimeios da UNICAMP, 2007.

SANTOS, João Rafael Coelho Cursino dos. *A festa do divino de São Luiz do Paraitinga: o desafio da cultura popular na contemporaneidade*. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em Geografia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

2. SITES:

<http://www.cesdies.net/>. Centro Ernesto Soares de Iconografia e Simbólica.

<http://www.uac.pt/~arquivoacores> . Arquivo dos Açores.

<http://alenquertradepatri.blogspot.com>. Câmara Velha de Alenquer.

<http://www.cesdies.net>. Centro Ernesto Soares de Iconografia e Simbólica.

<http://www.triplov.com/boletimnch/2006/Baltazar.htm>. Revista Triplov

<http://www.youtube.com/watch?v=Yvb1Ho3xKUc> SILVA, Conversas Vadias.

<http://www.agostinhodasilva.pt/> Centro de Estudos Agostinho da Silva.

www.emportugal.com/in/icone/primeira/htm.

www.fundaj.gov.br . Fundação Joaquim Nabuco.

www.itaucultural.org.br. - Enciclopédias de Artes Visuais do Itaú Cultural.

www.osreisdoururu.com.br

www.clubjus.com.br/?

<http://www.aguaforte.com/antropologia/festaabrasileira/festa.html>

4. VÍDEOS:

SANTOS, Milton. Programa Roda Viva. TV Cultura, 1998.

NEPTUNE, Nordahl. Os bonecos do Elias dos Bonecos, 2003.

SILVA, Agostinho da. 100 anos de Agostinho da Silva. Lisboa, 2001.

5. CONFERÊNCIA:

CARVALHO, José Jorge. I Encontro Sul Americano de Culturas Populares, 2006.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)