



**Viagem, Bagagem e Imagem. Uma jornada pelas rotas de mouros e cristãos em festa**

Luiz Adriano Daminello

UMinho | Unicamp | 2023



**Universidade do Minho** Instituto de Ciências Sociais  
**Universidade de Campinas** Instituto de Artes

Luiz Adriano Daminello

**Viagem, Bagagem e Imagem**  
**Uma jornada pelas rotas de mouros e cristãos em festa**

setembro de 2023





**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais



**Universidade de Campinas**  
Instituto de Artes

Luiz Adriano Daminello

**Viagem, Bagagem e Imagem**  
**Uma jornada pelas rotas de mouros e**  
**cristãos em festa**

Tese de Doutorado em regime de Cotutela  
Estudos Culturais pela Universidade do Minho e  
Programa de Pós-Graduação em Multimeios pela  
Universidade de Campinas

Trabalho efetuado sob a orientação de

**Prof.<sup>a</sup> Doutora Rita Maria Gonçalves Ribeiro**

**Prof. Doutor Marcius César Soares Freire**

**Prof. Doutor Mário Manuel Lima Matos**

## **DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS**

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

### ***Licença concedida aos utilizadores deste trabalho***



**Atribuição  
CC BY**

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

## **AGRADECIMENTOS**

Os agradecimentos são para todas as pessoas que estiveram comigo em algum momento no percurso deste trabalho, entre os quais também estão familiares e amigos.

Mas em especial agradeço aos que dedicaram muito tempo com o tema estudado. Neste caso, obviamente, estão em posição de destaque os orientadores que tão bem me conduziram durante esta jornada: Profa. Dra. Rita Ribeiro, Prof. Dr. Mário Matos e Prof. Dr. Március Freire.

Agradeço também a amizade dos meus colegas de doutorado que tornaram toda essa viagem muito mais divertida e desbravadora.

Contudo, agradeço de maneira especial as pessoas de Mazagão Velho por acolherem meu projeto e me proporcionarem o conhecimento de sua deslumbrante cultura.

## **DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE**

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

## **Viagem, Bagagem e Imagem: Uma viagem pelas rotas dos mouros e cristãos em festa**

### **RESUMO**

Este trabalho tem como objeto de estudo a Festa de São Tiago da Vila de Mazagão Velho, interior do Amapá, na região amazônica brasileira. Trata-se de uma manifestação da cultura popular que acontece por ritos festivos e religiosos que incluem a dramatização de uma batalha entre mouros e cristãos, uma tradição que apresenta semelhanças com outras representações ainda vivas tanto na Península Ibérica, como em outros países da América Latina. Com o intuito de discutir suas características através de conceitos dos Estudos Culturais, tais como Identidade, Memória Social e Mobilidade Cultural, optou-se por relacionar a história de Mazagão, desde sua fundação no Marrocos, sua transferência para o Brasil e sua configuração atual, com os simbolismos empregados na representação festiva. Utilizando metodologias da etnografia audiovisual, tanto para o registro da manifestação como para a descrição do evento cultural de forma compartilhada com aqueles que participam de sua manifestação, foi possível identificar as relações que eles estabelecem com as simbologias iconográficas e ritualísticas utilizadas na festividade. As inúmeras mudanças ocorridas na cidade de Mazagão foi acompanhada pela ressignificação de sua cultura, adaptando-se às novas condições geográficas, sociais e culturais, permitindo sua sobrevivência e relevância nos dias atuais.

**Palavras-chave:** Antropologia Audiovisual, Cultura Popular, Estudos Culturais, Filme Etnográfico, Mobilidade Cultural.

**Travel, Luggage and Image:**  
**A journey through the routes of the Moors and Christians in festivity**

**ABSTRACT**

This work has as its object of study the festivity of São Tiago that takes place in Vila de Mazagão Velho, in the interior of Amapá, a region of the Brazilian Amazon. It is a manifestation of popular culture that takes place through festive and religious rites that include the dramatization of a battle between Moors and Christians, a tradition that has similarities with other representations still alive both in the Iberian Peninsula and in other Latin American countries. In order to discuss its characteristics through concepts of Cultural Studies, such as Identity, Social Memory and Cultural Mobility, it was decided to relate the history of Mazagão, since its foundation in Morocco, its transfer to Brazil and its current configuration, with the symbolisms used in the festive representation. Using methodologies of audiovisual ethnography, both for recording the manifestation and for the description of the cultural event in a shared way with those who participate in its manifestation, it was possible to identify the relationships they establish with the iconographic and ritualistic symbologies used in the festivity. The numerous changes that occurred in the city of Mazagão were accompanied by the redefinition of its culture, adapting to the new geographical, social and cultural conditions, allowing its survival and relevance in the present day.

**Keywords:** Audiovisual Anthropology, Cultural Mobility, Cultural Studies, Ethnographic Film, Popular Culture, Social Memory.



# Índice

Introdução.....	1
1.A Cultura vista pelos seus movimentos.....	7
1.1 As definições de cultura.....	7
1.2 A etnografia, a história e a memória.....	21
1.3 A mobilidade da cultura de Mazagão.....	39
2.Mouros e Cristãos na cultura popular.....	52
2.1 O conceito de cultura popular.....	52
2.2 As festividades de Mouros e Cristãos.....	67
2.3 O mouro mítico e o orientalismo em terras brasileiras.....	79
3.A polifonia no filme etnográfico.....	86
3.1 Evolução dos procedimentos da etnografia audiovisual.....	86
3.2 O mundo real e a reconstituição.....	96
3.3 O dialogismo e a polifonia.....	104
3.4 A virada da autoridade do filme etnográfico.....	108
3.5 A autoetnografia e o <i>Indigenous Media</i> .....	118
4.0 audiovisual como ferramenta de investigação.....	124
4.1 A proposta metodológica.....	124
4.2 A fase preliminar.....	140
4.3 O planeamento da filmagem.....	153
5.A Festa de São Tiago de Mazagão Velho: das viagens, e suas bagagens, em imagens.....	166
5.1 O cotidiano da Vila de Mazagão Velho e as origens da Festa de São Tiago.....	168
5.2 As imagens: os santos e as figuras.....	176
5.3 O Vominê e o primeiro dia da festa.....	181
5.4 Os arautos e a entrega dos presentes.....	187

5.5 O baile de máscaras.....	197
5.6 Missa e Círio.....	203
5.7 O Bobo Velho.....	206
5.8 A grande batalha.....	208
Considerações finais.....	222
Notas para novas rotas de viagem.....	228
Tabelas sobre as filmagens.....	230
Link dos vídeos.....	231
Bibliografia.....	232

## **Índice de Figuras**

Figura 1 – Mazagão Velho 2022. Trabalhadores mazaganenses .....	170
Figura 2 - Festa de São Tiago 2022. Mazagão Velho. “Figuras” de São Tiago e São Jorge.....	179
Figura 3 - Festa de São Tiago 2022. Mazagão Velho. O vominê.....	183
Figura 4 - Festa de São Tiago 2022. Mazagão Velho. Os caixeiros na Alvorada Festiva.....	189
Figura 5 - Festa de São Tiago 2022. Mazagão Velho. Entrega dos presentes.....	196
Figura 6 - Festa de São Tiago 2022. Mazagão Velho. O baile dos máscaras.....	198
Figura 7 - Festa de São Tiago 2022. Mazagão Velho. O juramento de São Tiago.....	205
Figura 8 - Festa de São Tiago 2022. Mazagão Velho. Passagem do Bobo Velho.....	207
Figura 9 - Festa de São Tiago 2022. Mazagão Velho. A morte do Atalaia.....	217
Figura 10 - Festa de São Tiago 2022. Mazagão Velho. Batalha final.....	220

## Introdução

Em julho de 2022, após três anos imobilizados por uma pandemia que paralisou o mundo, os habitantes da Vila de Mazagão Velho, localizada na região amazônica brasileira, no estado do Amapá, voltaram a realizar a Festa de São Tiago, uma representação da cultura popular que acontece por ritos festivos e religiosos que inclui a dramatização de uma batalha entre mouros e cristãos. Essa festividade, adotada neste trabalho como mote de investigação, é o ponto de partida para discutir as culturas por uma abordagem nas quais elas não são mais consideradas como entidades fixas, originadas e enraizadas em um espaço-tempo circunscrito, mas como fluxos que se movem por rotas pelas quais se disseminam, se imiscuem, se transformam e se ressignificam. O objeto de estudo escolhido é especialmente relevante para as intenções de utilizar abordagens mais recentes, que buscam analisar as culturas segundo conceitos que estabelecem relações com as ideias de viagem, mobilidade e hibridismo. Trata-se de uma manifestação que foi protagonizada por populações de diferentes origens, localidades e épocas, e cuja expressão atual não se destaca pela preservação de suas raízes culturais, mas antes pela revelação dos caminhos por onde ela se moveu.

A proposta original da pesquisa, que representa uma continuidade de estudos e experiências pessoais anteriores, surgiu a partir de um interesse em identificar expressões populares ainda vivas nos dias atuais, tanto na Península Ibérica como no Brasil, e analisar como essas bagagens culturais foram transportadas entre os dois continentes.

A partir de 2018, durante o doutoramento em Estudos Culturais na Universidade do Minho, tive contato com o grupo de pesquisa sobre a festividade Bugios e Mourisqueiros da vila de Sobrado, no concelho de Valongo, em Portugal, que pude presenciar em 2019. O interesse despertado por manifestações com encenações de batalhas entre mouros e cristãos me levaram também à Espanha onde pude assistir a outras festividades sobre esse tema. Como a minha intenção inicial era estudar algumas origens da cultura brasileira na Península Ibérica, busquei identificar festas no Brasil que pudessem ser o meu objeto de pesquisa, o que me levou ao conhecimento da Festa de São Tiago na Vila de Mazagão Velho. Indo além das minhas expectativas, a história da vila revelou ter elementos representativos da mobilidade cultural entre os dois continentes com muito mais nuances que a maioria das festividades populares brasileiras. Mazagão Velho tem sua origem em uma fortificação portuguesa em Marrocos que, após inúmeros embates com os mouros, foi transferida para o Brasil em 1769 por determinação da corte portuguesa. Na viagem a terras brasileiras, vieram também as

bagagens culturais que tinham sido acumuladas no cotidiano da praça marroquina. Assim, a história de Mazagão descreve a rota de uma cidade portuguesa do Norte da África, com sua gente, suas festas, seus santos, seus costumes e credences. Uma cidade que se reinventou no Brasil, a partir das novas condições geográficas, sociais e culturais que se impuseram. De uma forma surpreendente, enquanto os viajantes iniciais e seus descendentes foram abandonando a vila aos poucos, as memórias que fizeram parte da rotina guerreira em Marrocos se fixaram no novo sítio e passaram a ser representadas em forma de festividade popular, permanecendo até aos dias de hoje como um forte elemento de sua identidade.

Para empreender a pesquisa sobre a Festa de São Tiago da Vila de Mazagão Velho, recorro a conceitos relevantes para os Estudos Culturais, tais como identidade, memória e mobilidade cultural, e utilizo, como ferramenta para o trabalho de campo, conceitos e metodologias da etnografia audiovisual. Esse percurso da investigação justifica a cotutela estabelecida entre o doutoramento em Estudos Culturais da Universidade do Minho e o doutorado em Multimeios da Universidade de Campinas.

No primeiro capítulo apresento sucintamente as definições de cultura, principalmente aquelas concebidas no campo da antropologia, e também discuto como as identidades religiosas se tornaram dominantes para atender a interesses por territórios e rotas comerciais, dando origem às disputas entre mouros e cristãos que duraram vários séculos. Apesar de os embates terem abrangido territórios que vão da parte mais ocidental da Europa até o Oriente Próximo, me concentro nas disputas que aconteceram na Península Ibérica e no norte da África, evento histórico que originou as manifestações festivas representadas em Portugal, Espanha e em suas colônias na América Latina, principalmente México, Guatemala e Brasil (Catalá-Pérez, 2012, pp.410-411).

Considerando especificamente o caso de Mazagão Velho, a vila adquiriu sua identidade a partir da memória coletiva resultante de uma mobilidade cultural com características únicas. Os mazaganenses marroquinos, em sua maioria provenientes dos Açores, habitaram por séculos a Fortaleza de Mazagão em Marrocos, e construíram sua identidade com base na fidelidade ao cristianismo e ao Reino de Portugal, em um cotidiano de frequentes batalhas contra os mouros. Após viverem reclusos em uma fortaleza por muitas gerações, foram transportados de Marrocos a Lisboa, de Lisboa a Belém, no Brasil, e daí a Nova Mazagão. No Brasil, perderam sua função de guerreiros cristãos contra os infiéis e se tornaram viajantes, exilados, expatriados, esquecidos em um lugar da região amazônica brasileira, intitulado então de Nova Andaluzia.

Por isso, tornam-se relevantes neste capítulo os conceitos de memória coletiva, tanto aquelas a nível cultural com o intuito de preservar memórias institucionais além das gerações próximas ao acontecimento dos eventos a qual elas se referem, como as memórias comunicativas transmitidas pela comunicação oral entre os membros de uma sociedade (J. Assmann, 2008). As manifestações da cultura popular, assim como acontece com os monumentos, arquivos e objetos antigos, adquirem valor de “lugares de memória” (Nora, 1993), reproduzindo simbolicamente, de forma teatral e ritualizada, fatos históricos ou sociais que fazem parte de determinada origem cultural de uma população.

Quando a população de origem marroquina foi aos poucos abandonando a região, passou a ser substituída por descendentes de africanos escravizados, que adotaram para si os elementos ancestrais da história da vila, com suas crenças, ritos religiosos e festivos, não sem inserir aspectos de sua cultura de origem africana. E recriaram, em forma de teatro a céu aberto, as heroicas batalhas vividas na fortaleza de Mazagão em Marrocos.

Deste modo, através das memórias de uma cidade itinerante, analiso como se deu a formação de uma identidade cultural amalgamada pelo movimento e não pela permanência. Contrariando o senso comum de que as tradições são expressões com origem em um momento histórico e um local delimitado, no caso de Mazagão Velho ela foi, e ainda é, fruto de constantes transformações, sendo representativa do que James Clifford conceituou como “*traveling cultures*” (Clifford, 1997).

No segundo capítulo apresento algumas ideias sobre cultura popular, sua convivência com a modernidade e as concepções conflituosas que envolvem suas origens e caminhos. Nesse contexto, destaco as manifestações da cultura popular da Península Ibérica que influenciaram a formação das tradições populares brasileiras, através de hibridismos com as culturas dos povos escravizados ou colonizados, africanos e indígenas, formando o que é considerado como a raiz da cultura brasileira. Assim como essas tradições da cultura popular podem ser vistas como valorizadoras de um certo discurso de identidade nacional, cuja construção remonta aos séculos XVIII e XIX, é preciso também considerar que elas serviram para incutir aos povos dominados a cultura do dominador com o intuito de destruir memórias culturais dos povos subordinados.

Esses aspectos estão evidenciados nas festividades que representam as batalhas entre mouros e cristãos, nas quais podemos perceber as adaptações empreendidas ao longo do trajeto percorrido entre a Península Ibérica e a América Latina.

Estabelecido assim o objeto de estudo, no terceiro capítulo apresento os procedimentos que utilizo para investigar a cultura atual de Mazagão Velho, as relações com suas raízes e as rotas que a

trouxeram até os dias atuais. Para tal, optei por metodologias da antropologia audiovisual e as discussões sobre os principais desenvolvimentos que aconteceram com o filme etnográfico ao longo de sua história, destacando aqueles baseados na imagem partilhada, na autoetnografia e na etnoficção, procedimentos que pretendia utilizar em meu trabalho de campo.

No decorrer de sua história, o filme etnográfico foi gradativamente abandonando uma postura baseada em um único ponto de vista, do pesquisador sobre o pesquisado, e passou a adotar procedimentos que eram compartilhados com aqueles que estariam sendo representados nas imagens. A maior referência nesse aspecto está nos trabalhos do cineasta etnógrafo Jean Rouch, que em seus filmes deu voz aos personagens, tanto no sentido literal de utilizar a fala dos que estavam sendo documentados na banda sonora, como no compartilhamento da realização filmica, promovendo sua participação na definição das cenas que deveriam ser filmadas e na avaliação do material filmado. Nesse ponto faço um paralelo com pensamentos de Bakhtin sobre "dialogismo" e "polifonia", conceitos que ele desenvolve ao analisar a multiplicidade de vozes nos romances de Dostoievski.

Entre as opções de compartilhamento, avalio também as possibilidades da etnoficção, outro ponto relevante e inovador na etnografia de Jean Rouch. Nesses casos, os filmes não têm como objetivo registrar uma manifestação cultural como ela tradicionalmente acontece. Ao invés disso, através da aplicação de um dispositivo, procura-se provocar o acontecimento de uma situação inusual em frente à câmera para que uma realidade cultural até então encoberta seja revelada. A etnoficção apresenta-se especialmente adequada para revelar os imaginários presentes em uma determinada cultura, mais difíceis de serem constatados em uma simples observação direta.

A intenção de acentuar cada vez mais esse compartilhamento e inserir no processo de pesquisa aqueles que estão sendo pesquisados levou às experiências da autoetnografia, que tem por procedimento instruir membros de grupos sociais no manuseio dos equipamentos de registro de som e imagem, para que eles registrem sua própria cultura, por um olhar independente do ponto de vista do pesquisador.

No quarto capítulo, discuto como se deu o meu processo de inserção na comunidade de Mazagão Velho e as mudanças de procedimentos que foram necessárias para adaptá-los às condições encontradas. Os conceitos descritos no capítulo 3 foram norteadores no planejamento de oficinas de audiovisual que realizei com um grupo de jovens estudantes de Mazagão Velho. Tinham como objetivo, além de obter informações sobre o meu objeto de estudo, funcionar como processo de inserção na comunidade. A realização de oficinas de práticas audiovisuais para jovens de comunidades periféricas é

uma atividade que realizo com relativo sucesso há alguns anos, gerando roteiros e filmes criados coletivamente a partir de realidades dos participantes. Através de documentários, animações, filmes fantásticos e até ficções científicas, foi possível revelar aspectos de uma determinada cultura.

Na expectativa de repetir a experiência em Mazagão Velho, criei exercícios que objetivavam o registro das memórias e dos imaginários sobre as tradições festivas e a história da vila, como respostas de indagações que os próprios jovens mazaganenses deveriam formular a partir de suas dúvidas e curiosidades. Para que eu me aproximasse do objetivo inicial de descrever a identidade, a memória e a mobilidade cultural da Vila de Mazagão Velho, adotei outros procedimentos sugeridos por metodologias da antropologia fílmica propostos por Claudine de France (1998) que comento ao final deste capítulo.

Finalmente, no quinto e último capítulo concluo com a análise da Festa de São Tiago em seus elementos rituais, simbólicos e visuais, descritos a partir da observação das imagens registradas e a contextualização de informações históricas que sugerem prováveis origens de seu enredo ritual e elementos simbólicos. O registro audiovisual das batalhas entre mouros e cristãos foi realizado a partir das orientações feitas por alguns mazaganenses, observações que foram importantes para que eu melhor me posicionasse na maior parte dos eventos que acontecem em lugares e momentos distintos. Essas imagens, depois de editadas, foram exibidas para os foliões, que fizeram comentários relevantes no esclarecimento de dúvidas sobre alguns aspectos do ritual. Concluo então este capítulo analisando o resultado das imagens produzidas, o efeito que elas provocaram nos mazaganenses e as possibilidades de continuidade de pesquisa a partir do produto audiovisual gerado. A observação compartilhada do filme permitiu abrir um diálogo com os brincantes da festa e obter conhecimento de aspectos da *mise en scène* que passariam despercebidos se observados apenas pelo pesquisador. Também foi importante como procedimento para os foliões se verem na representação, discutirem sua própria *mise en scène* e avaliarem o que consideram erros atuais se comparados com a tradição como era encenada antigamente.

As memórias revisitadas pelas imagens registradas podem adquirir valor na manutenção dos significados rituais festivos e religiosos, retardando sua descaracterização pela transformação em mercadoria, o que vem acontecendo lentamente com o aumento da repercussão da festa nos meios de comunicação de massa e a atração de um grande público externo. Não é possível prever para que direção vai se mover a representação de mouros e cristãos na Festa de Santiago. Se irá resgatar uma semelhança com suas origens ou se irá se adaptar aos novos desejos de espetacularização. Mas é certo que ela vai se deslocar, como uma cultura em viagem, uma tradição em transformação. E

acredito que as imagens produzidas, com o registro da festividade na sua integridade, pode ser um contributo importante tanto para outras pesquisas acadêmicas, como para os mazaganenses se observarem criticamente e redefinirem as rotas de sua cultura.



# 1. A Cultura vista pelos seus movimentos

O termo "cultura" refere-se a um conceito que é popularmente utilizado em praticamente todos os cantos do planeta, o que faz com que a sua compreensão seja intuitiva. Mas, apesar disso, muitos estudiosos, em vários ramos das Humanidades, continuam a investigar suas definições com o intuito de atribuir novos entendimentos na sua dinâmica social. Considerando o objeto de estudo deste trabalho, uma manifestação da cultura popular repleta de elementos simbólicos estabelecidos a partir de referências históricas e pela transmissão oral, serão apresentados a seguir alguns conceitos do campo dos Estudos Culturais, tais como identidade, memória cultural e mobilidade cultural. Esses conceitos serão úteis para esclarecimento de como se deram as transformações que conduziram a manifestação cultural até as suas configurações atuais.

## 1.1 As definições de cultura

O conceito de "cultura" tem desafiado há muito tempo os vários campos científicos a reformularem sua definição, conforme se modificam as condições nas quais ela se manifesta. Um esforço feito nesse sentido pode ser verificado no estudo de Alfred Kroeber e Clyde Kluckhohn que, em 1952, encontraram nada mais nada menos que 164 definições para o termo (Williams, 1992, p.10). De acordo com Shohat e Stam, os

termos 'colonização', 'cultura' e 'culto' (religioso) derivam do mesmo verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e cujo particípio futuro é *culturus*, estabelecendo assim uma constelação de valores e práticas que remetem à ocupação e cultivo da terra, à afirmação das origens e dos ancestrais e à transmissão dos valores herdados pelas novas gerações. (Shohat e Stam, 2006, p.41).

O conceito de cultura como o "modo de vida de uma população" foi sobretudo empregado nas Ciências Sociais na sua acepção materialista para representar a maneira com que um grupo social se organiza para cultivar alimentos, construir residências, proteger seus membros, produzir utensílios e ferramentas, uma série de atividades que estão relacionadas com as práticas cotidianas, a sobrevivência e a preservação da espécie. Mas a analogia da cultura como o cultivo de manifestações simbólicas do espírito humano também é bem antiga e já tinha sido utilizada por Cícero em Roma no século I a.C.

A palavra **cultura**, originária do Latim, tanto remetia para todos os processos **materiais** - patentes ainda em determinados vocábulos nossos contemporâneos, como **cultura** do trigo, do algodão, agri**cultura** - , como intelectuais, tal como em Cícero, que utilizou a expressão "collere anime" (cultivar/domesticar/afinar espíritos). Implícita está a noção que **cultura** trabalha a matéria-prima oferecida pela **natureza** fora e dentro do homem.

Por outro lado, a etimologia remete ainda para a palavra *cultus*, associando-se a manifestações de caráter predominante **simbólico**. (Opitz, 1998, p.53).

Raymond Williams, por sua vez, destaca a diferenciação de significados que a utilização do termo teve ao longo do tempo, classificados em "idealistas" ou "materialistas", sendo os primeiros no âmbito das atividades intelectuais, artísticas e da linguagem, ou seja, das formas simbólicas utilizadas pelos humanos em um sistema de significação, e os segundos na ordem social que envolve o modo de vida ao qual os humanos se organizam socialmente para produzir as necessidades do cotidiano (Williams, 1992, p.12). Isso não significa, porém, que haja confusão no uso do conceito de cultura, pois há um certo consenso de que as duas práticas humanas não são separadas. Toda atividade material e prática da vida humana em sociedade é dotada de simbolismos e representações, assim como todo ritual simbólico está direcionado ao sucesso de alguma atividade prática da vida. Segundo Williams (1992, p.13), há uma convergência entre os sentidos antropológico e sociológico de cultura, que considera todas as atividades da vida social, incluindo o modo de vida e o sistema de significações, e o sentido mais comum e especializado, que utiliza o termo "cultura" para as práticas artísticas e intelectuais.

Nos estudos das Ciências Sociais, a cultura é entendida não como a bagagem de apenas um indivíduo, mas de um grupo de pessoas que apresentam semelhanças no modo de pensar, agir, acreditar, comunicar ou interpretar, semelhanças essas que são aprendidas e ensinadas pelos membros desse grupo ao longo dos tempos, modificando seus conteúdos conforme eles se adaptam melhor aos anseios coletivos do momento.

Edward B. Tylor, considerado pioneiro ao definir, em 1871, o que é cultura, já ressaltava seu aspecto social ao escrever que "cultura é aquele todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade" (Tylor, 1874, p.1)<sup>1</sup>.

Outra importante característica da cultura é que ela existe a partir do momento que há a comunicação entre as pessoas, de maneira inteligível, tornando suas experiências disponíveis para a

---

<sup>1</sup> Esta e todas as outras citações extraídas de obras publicadas em outra língua que não o português foram traduzidas pelo autor da tese.

sociedade. A cultura se expressa em forma de ideias transmitidas por meios linguísticos ou por outras formas de expressão não verbal, por atos humanos ou por representações artísticas (Turner, 2015, pp.17-18).

Essa concepção de cultura como atividade coletiva presente em todo e qualquer grupo social, especialmente relevante para a Antropologia, convive com o senso comum que frequentemente usa o termo “cultura” para definir a capacidade intelectual e artística de um indivíduo. Isso se dá devido a mudanças conceituais que ocorreram principalmente a partir do século XVIII, quando houve a diferenciação entre “cultura de elite” e “cultura popular”, e a aproximação do sentido de “cultura” com o de “civilização” (Opitz, 1998, pp.53-54). Essa questão, será abordada com maior profundidade no Capítulo 2.

Uma das maneiras de entender as culturas tem sido pensá-las como sistemas, que podem ser diferenciados em quatro tipos diferentes conforme as teorias da antropologia que os definem: sistema adaptativo, sistema cognitivo, sistema estrutural e sistema simbólico (Crehan, 2002, p.42). Alguns autores, tais como Clifford Geertz e Victor Turner, deram especial atenção às concepções da cultura em seus aspectos simbólicos, como forma de comunicação, como expressão da imaginação e para atender aos anseios estéticos.

Clifford Geertz, considerado o representante fundador da vertente Simbólica ou Interpretativa, também chamada de Antropologia Hermenêutica, entende a cultura como um sistema de símbolos cuja análise deve ser feita de forma análoga a textos: “A cultura de um povo é um conjunto de textos, eles próprios conjuntos, que o antropólogo se esforça por ler por cima dos ombros daqueles a quem eles pertencem propriamente” (Geertz, 1973, p.452). Segundo ele, o homem é um animal “suspenso em teias de significados” e a análise da cultura não é uma “ciência experimental em busca de leis, mas uma ciência interpretativa em busca do significado” (Geertz, 1973, p.5). Ainda conforme o autor, o conceito de cultura ao qual ele se vincula não é ambíguo e representa um sistema de concepções herdadas que são expressas através de símbolos, com os quais “os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seus conhecimentos e atitudes em relação à vida” (Geertz, 1973, p.89).

Isso quer dizer que um mesmo ato mecânico pode ter múltiplos significados dependendo de intenções e códigos específicos de cada grupo social. Nele, forma-se uma teia de representações, na maioria das vezes ininteligível para outros grupos sociais, e que não são compreendidos da mesma forma por todos os seus membros, mas que são representativos dessa sociedade e expressados simbolicamente através de rituais, mitos, imagens, etc. Os símbolos representam ideias, crenças e

sentimentos associados às práticas cotidianas e funcionam como uma espécie de codificação das estruturas de convivência da sociedade, concebida primordialmente para que seus membros possam compreender e acessar, e por vezes só eles. Por isso, os adeptos da Antropologia Simbólica valorizam que a descrição de uma determinada cultura seja feita a partir da interpretação que os representantes dessa cultura têm sobre os significados de suas próprias manifestações.

Para que fosse possível a comunicação através de símbolos, foi preciso que os humanos desenvolvessem excepcionalmente a imaginação, uma característica cognitiva exclusiva entre os seres vivos. A imaginação é objeto de discussão na tradição filosófica desde Descartes e recebeu atenção especial de autores como Sartre e Bachelard. Sem a necessidade de enveredar por demais nesse tema, considero a imaginação como uma faculdade mental capaz de criar imagens e sensações, tanto a partir das memórias de experiências vividas, como a partir de uma criação mental independente de alguma experiência anterior. Nesses termos, a imaginação é considerada a base da nossa capacidade de "representar", ou seja, de trazer para o presente o que não está nele. E não está pelos seguintes motivos: ou porque não está no campo de visão, como é o caso dos animais imaginados que foram representados em pinturas nas paredes das cavernas; ou porque faz parte de uma outra suposta dimensão existencial, como os espíritos e deuses; ou porque faz parte de um outro tempo, como as memórias do passado e as previsões do futuro. Segundo Bachelard,

[a] imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobrehumanidade. Um homem é um homem na proporção em que é um super-homem. Deve-se definir um homem pelo conjunto das tendências que o impelem a ultrapassar a humana condição. Uma psicologia da mente em ação é automaticamente a psicologia de uma mente excepcional, a psicologia de uma mente tentada pela exceção: a imagem nova enxertada numa imagem antiga. A imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão. Verá se tiver "visões". Terá visões se se educar com devaneios antes de educar-se com experiências, se as experiências vierem depois como provas de seus devaneios. (Bachelard, 1998, p.18).

A imaginação é uma capacidade que, utilizando-se em boa parte da memória, intermedeia o mundo sensível com o mundo racional, criando "imagens" como representações do que está ausente em termos concretos, nos permitindo pensar além da realidade.

Assim, são consideradas como "imagens" as produções da imaginação, sejam as construções externas, como obras de arte materializadas em pinturas ou esculturas, sejam as internas da nossa mente, como os sonhos ou as visões que criamos ao ouvirmos histórias reais ou fictícias. Outras

imagens podem ser consideradas simultaneamente externas e internas, como as narrativas e os rituais, que ao mesmo tempo que se materializam no mundo real na forma de textos, verbalizações ou *performances*, desencadeiam um imaginário construído mentalmente em cada indivíduo e também coletivamente.

Na metodologia estrutural, da qual participam, entre outros, o linguista Saussure, o antropólogo Lévi-Strauss e o psicanalista Jacques Lacan, há uma distinção entre imagem e símbolo. A imagem está mais proximamente identificada com o objeto a que se refere, mesmo não sendo uma reprodução dele. O símbolo, por sua vez, ultrapassa o seu referente, pelos seus estímulos afetivos e suas maneiras próprias de afetar a ação e o entendimento humano (Laplantine & Trindade, 2017, p.4).

Por sua vez, teóricos da corrente substancialista, como Gilbert Durand, Paul Ricoeur e Mircea Eliade, e também da psicologia analítica como C. G. Jung, entendem a imagem e o símbolo como indistintos, "pois as imagens são formas que contêm sentidos afetivos universais ou arquetípicos, cujas explicações remetem a estruturas do inconsciente (Jung, Campbell), ou mesmo às estruturas biopsíquicas e sociais da espécie humana (Durand)" (Laplantine & Trindade, 2017, p.5).

Assim como a "imaginação" permitiu que os humanos criassem imagens concretas, tanto as figurativas, que tentam imitar a forma da natureza, quanto as abstratas, que buscam representar pensamentos e emoções, tornou também possível vislumbrar os meses seguintes, planejar o caminho e transmitir conhecimentos para gerações futuras por processos culturais.

As imagens, assim como os símbolos, estão dotadas da ideia de uma construção mental que, apesar de se relacionarem com a realidade, o fazem de uma forma própria de apresentação e significação, carregada de afetividades criativas e poéticas. A imaginação está na base do surgimento da nossa capacidade da arte, da religião e de uma linguagem mais complexa do que em outros animais, permitindo compor frases e descrever raciocínios lógicos. Em relação ao desenvolvimento da linguagem, era preciso que ela fosse mais eficiente para melhorar a comunicação durante as tarefas coletivas, mas não só por isso, também era preciso uma complexidade maior para conversar sobre a abstração das coisas imaginadas. A voz humana, enriquecida pela versatilidade da linguagem, não serviu apenas para expressar ideias de forma lógica e encadeada. Além de comunicar ordens e desejos, foi imbuída da intenção de manifestar poderes mágico-religiosos, em explosões sonoras e articulações fônicas. A voz também catalisou estados transcendentais, como podemos ver ainda hoje em rituais que vocalizam mantras em correntes budistas e hinduístas, ou em culturas populares, nos discursos públicos em louvor a alguém ou a um ser abstrato, nas sátiras e na reprovação enérgica com

o intuito de condenar, repreender ou amaldiçoar heresias, com a crença no poder da palavra de assegurar resultados em ações rituais (Eliade, 1999, p.54).

Conforme Mircea Eliade, as imagens e símbolos encontrados cujas origens datam do período paleolítico tinham função ritual e se referiam a determinadas "histórias", acontecimentos da vida cotidiana e mundana, ao mesmo tempo que também se relacionavam a poderes misteriosos do mundo sobrenatural (Eliade, 1999, pp.48-49). A capacidade de imaginar e o desenvolvimento da linguagem complexa levou à grande habilidade humana de narrar. O ato de contar histórias reais ou imaginadas, sobre seres, personagens, entidades, fatos passados ou coisas que viriam a acontecer, permitiu unir mais pessoas em torno de uma narrativa difundida por um líder carismático, provavelmente o melhor contador de histórias do grupo. Veja-se a este respeito a seguinte passagem do volume *Cultural Mobility* editado por Stephen Greenblatt:

Os contadores de histórias religiosos e profanos são capazes de influenciar sua comunidade por meio do uso habilidoso do poder moral, emocional e estético de sua performance, um poder que não apenas decorre da mensagem racional embutida nos textos que eles empregam, mas também se acumula nos efeitos emocionais gerados por uma experiência coletiva. O objetivo do narrador é reforçar a identidade coletiva do público durante o próprio ato de representar. O narrador explora uma fonte cultural chave: como os membros do público se reconhecem em histórias com as quais podem se relacionar diretamente, "sentindo-se em casa" em seu tecido narrativo e tranquilizados pela afiliação e identidade cultural. O contador de histórias ativa e intensifica um senso latente de comunidade baseado em uma memória coletiva compartilhada. O despertar e a possível explosão de paixões políticas, religiosas e nacionalistas por meio de uma performance teatral sempre amedrontou as autoridades tanto as religiosas quanto as seculares. (Greenblatt, 2010, p.226).

Victor Turner, outro representante da Antropologia Simbólica, com especial interesse na simbolização ritual, observa sobre um comentário do filósofo hermenêutico alemão Dilthey - que, na viragem do século XIX para o século XX, procurou fundamentar as "ciências do espírito" (*Geisteswissenschaften*) em oposição "às ciências naturais" - que "todo tipo de performance cultural, incluindo os rituais, as cerimônias, o carnaval, o teatro e a poesia, é em si mesmo uma análise e uma explicação da vida" (Turner, 2015, p.15). Através da performance, são exteriorizadas as impressões, concepções e emoções que não estão acessíveis na vida cotidiana.

Segundo Turner, o poder dos símbolos na comunicação humana não está restrito às palavras, mas a todas as capacidades sensoriais tanto ao nível individual, que transmite mensagens por meio de gestos, posturas e expressões corporais, quanto ao nível cultural, como "gestos estilizados, passos de dança, silêncios prescritos, movimentos sincronizados, tais como marchar, as brincadeiras e os lances

de jogos, esportes e rituais” (Turner, 2015, p.10). Foi a capacidade da imaginação que possibilitou e potencializou o desenvolvimento de uma linguagem complexa e de uma comunicação sobre ideias que iam além da percepção imediata do mundo, utilizando para isso imagens e expressões simbólicas como a linguagem verbal e os rituais mágico-religiosos.

Isso aconteceu em todos os cantos do planeta por onde os humanos se espalharam ou se isolaram. O surgimento de várias línguas, e outros fatores como genealogia, ancestralidade, história, religião, práticas culturais ou espaço geográfico, tudo isso serviu para definir a diversidade entre os povos. Essas separações da humanidade em grupos que mantiveram características culturais próprias, envolvendo línguas únicas, ancestrais comuns, crenças e práticas religiosas, expressões artísticas, e outras particularidades culturais, são conhecidas como etnias. Muito do que define uma etnia está baseado na simbologia utilizada pelo grupo, funcionando como um código de entendimento e compartilhamento entre seus membros, evitando que tudo tenha que ser explicado e discutido em cada acordo de convivência. Algumas etnias, por terem os mesmos ancestrais, também compartilham um *pool* genético similar, tendo características fenotípicas semelhantes, mas nem sempre isso é necessário para a definição de uma etnia. Nas diferentes localidades e épocas onde construíram suas sociedades, as criações simbólicas, produzidas através de rituais e narrativas, se diversificaram entre os grupos humanos e foram formando as várias identidades culturais, outro conceito essencial para o estudo do objeto em questão.

O conceito de "identidade" interessa a vários ramos do conhecimento. Em 1974-1975, Jean-Marie Benoist concebeu e organizou um seminário, que por sua vez foi dirigido por Claude Lévi-Strauss, reunindo antropólogos, etnólogos, filósofos, biólogos, psiquiatras, matemáticos e linguistas para discutir a questão, conforme citado em Witches (2016, p.1). O termo em si apresenta ambiguidades. Idêntico é algo ou alguém que é aparentemente ou exatamente igual a outro. Identidade, por sua vez, pode ter um significado mais individualizante, um conjunto único de características que define a exclusividade de um ser, que o diferencia de todos os outros, de onde surgem os "documentos de identidade", com nome, filiação, cor de pele, idade, nacionalidade, tipo sanguíneo e alguns números que garantem a não existência de outro com os mesmos indicadores. Entendemos que cada ser humano é único na sua identidade pela combinação sem precedentes das diversas características biológicas e culturais possíveis, mas que, por outro lado, possui vários aspectos idênticos a outros indivíduos, permitindo assim formação de grupos sociais unidos por uma relativa igualdade. Identificar-se com outros indivíduos é perceber uma certa semelhança de ideais, desejos,

práticas culturais, condição social, crenças, memórias, origens ancestrais, e mais uma infinidade de marcas socioculturais, assim como de traços fenotípicos como a cor de pele e o formato de partes dos corpo como boca, cabelo, etc.

Apesar de a identidade individual e a identidade social estarem intrinsecamente relacionadas, uma constituindo a outra, o que nos interessa no âmbito deste trabalho é sobretudo entender como alguns autores abordaram as identidades coletivas, já que a questão da identidade individual nos obrigaria a mencionar questões mais abrangentes da psicologia humana. Na Sociologia, quando falamos de identidade estamos falando de gênero, nacionalidade, regionalidade, história, idioma, orientação sexual, religião e várias outras características que costumam ser comuns a um grupo de pessoas que, por causa disso, se concebem como determinada comunidade.

A teoria da identidade procura explicar os significados específicos que os indivíduos têm para as múltiplas identidades que reivindicam; como essas identidades se relacionam entre si para qualquer pessoa; como suas identidades influenciam seus comportamentos, pensamentos e sentimentos ou emoções; e como suas identidades se conectam com a sociedade (Burke & Stets, 2009, p.3).

Stuart Hall, assim como outros contemporâneos, voltaram ao tema na década de 1990 para dar uma nova interpretação aos conceitos de identidade, considerando a pós-modernidade na qual as transformações e hibridismos culturais impuseram uma ressignificação. O pós-modernismo acentuou a questão da subjetividade, da performance individual, ao mesmo tempo que identidades raciais e de gênero tiveram uma atuação política sem precedentes. Com isso, o conceito de identidade passou a ser amplamente discutido tanto em termos de adesão ao significado essencial e determinante de um ser ou um grupo humano, quanto de crítica à sua própria existência ou definição original.

Em meio a tudo isso, Hall se pergunta: "Qual é, então, a necessidade de um debate mais aprofundado sobre "identidade"? Quem precisa disso?" (Hall, 1996, p.1). Hall expõe a questão da identidade como um problema mal resolvido, um conceito superado, desconstruído, mas que não pode ser excluído pois não há o que pôr em seu lugar, "uma ideia que não pode ser pensada à maneira antiga, mas sem a qual certas questões-chave não podem ser pensadas" (Hall, 1996, p.2). De qualquer maneira, como afirma o autor, a identidade não é uma característica essencial. É uma construção social, determinada por aspectos históricos ou institucionais, e por práticas e enunciações elaboradas estrategicamente, que estabelece um jogo de inclusão e exclusão.

Identidade não é uma marca de um indivíduo em meio a um grupo, ou mesmo a marca de um grupo em meio a uma sociedade. Não é o que caracteriza o indivíduo diferenciando-o do outro nem o



que os indivíduos têm em comum. Em vez disso, a identidade, que é inseparável da alteridade, estaria nas relações que conectam pessoas e grupos e suas diferenças, nos acordos comuns que vão sendo construídos a partir dos encontros das diversidades e que permitem as relações humanas em todos os níveis. Conforme Hall, “a identidade se forma no ponto instável onde as indizíveis histórias da subjetividade se encontram com as narrativas da história de uma cultura” (Hall, 1993, p.135).

Hall se afasta do conceito essencialista de identidade, que configura uma personalidade imutável do ser ou do grupo, adquirida por heranças ancestrais. Ao invés disso, observa que as identidades são construídas nos discursos que se estabelecem no constante jogo do poder, e por isso, "são mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída - de uma 'identidade' em seu significado tradicional (isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma semelhança, sem diferenciação interna)" (Hall, 1996, p.4).

As identidades têm sido admitidas como fórmulas de empoderamento de grupos e consideradas como “capital social” (Putnam, 2000, p.19), porque quando estabelecidas em uma comunidade, contribuem para criar um sentimento de pertencimento e auto-estima. Por outro lado, contrariando o sentido original, a identidade se configura mais pelo realce das diferenças do que pelos sinais que caracterizam uma igualdade. Esse contraponto com as diferenças torna-se uma das questões mais problemáticas da identidade, já que sem ele não é possível delimitar o conceito. A identidade define as características humanas que servirão de limites pelos quais alguns serão selecionados para estarem reclusos dentro de uma fronteira e outros serão deixados de fora. A identidade, que organiza o acolhimento dos seus pares, precisa da alteridade para existir, e diz a um tempo que um outro não é igual, ou seja, não pertence à mesma identidade social, situação que pode assim provocar uma ruptura de relações, fornecendo uma justificativa para o estabelecimento de uma competição ou um conflito. Neste caso, o raciocínio sobre as diferenças está ligado ao ato de atribuir valores, definir melhores e piores e, com isso, separar identidades. As diferenças são os argumentos que contribuem para a definição da nossa identidade, o que acentua sua natureza discriminatória.

Sartre já definia que o Outro é o inferno, a alteridade é o problema sem solução e ao mesmo tempo indispensável. É o conflito que movimenta a vida. Sartre não vê solução pacífica. Para ele, a tolerância multicultural seria uma falácia e a aceitação do Outro apagaria a própria subjetividade.

Não se deve supor, porém, que uma moral da “permissividade” e da tolerância iria respeitar mais a liberdade do outro: uma vez que existo, estabeleço um limite de fato à liberdade do Outro, sou este limite, e cada um de meus projetos delinea este limite à volta do Outro: a caridade, a permissividade, a tolerância – ou toda atitude abstencionista – são projetos meus

que me comprometem e comprometem o outro na sua aquiescência. Realizar a tolerância à volta do Outro é fazer com que este seja arremessado à força em um mundo tolerante. É privá-lo por princípio dessas livres possibilidades de resistência corajosa, de perseverança, de afirmação de si, que ele teria oportunidade de desenvolver em um mundo de intolerância. (Sartre, 2007, pp.507-508).

O problema é gerado por um conflito de liberdades. A alteridade impõe limites à liberdade dos meus desejos e das minhas ações. Ao estar inserido em uma sociedade, minha identidade tem que participar de um jogo coletivo onde meu pertencimento a um grupo estabelece uma disputa de poder com o outro, por vezes criando embates inconciliáveis que geram atitudes de ódio.

Dessa forma, ao mesmo tempo que permite organizar a resistência de grupos subalternos, ou a coesão das ações dentro de uma sociedade, as identidades podem ser estimuladas por lideranças para insuflar populações em disputas apoiadas por sentimentos nacionalistas, racistas ou religiosos, ou mesmo impedir a união de grupos que tentam se libertar de condições opressoras.

Uma alternativa às afirmações sobre as identidades como zonas de conflito seria entendê-las não como sistemas fechados, espaços definidos por fronteiras que aglomeram pessoas que se percebem idênticas. Ao invés disso, podemos pensar a identidade como uma rede de estradas, onde as alteridades se encontram e trocam bagagens culturais. Desta maneira, a identidade é um atributo que se define a partir do momento que estabelece a relação com o outro, sem ser necessariamente uma relação de ódio.

Amartya Sen argumenta, em seu livro *Identidade e Violência* (2015), que a visão social que separou os seres humanos apenas com base em toda identidade abrangente, religião, cultura e etnia, minimizando os múltiplos pertencimentos e associações em termos de convicção política, classe, gênero, ocupação profissional e outras tantas categorias semelhantes, endureceram a linha de divisão e cultivaram o conflito. Neste caso, as demarcações rígidas das diferenças naturais e culturais, mesmo se inexistentes, foram inventadas tanto para unir pessoas, quanto para discriminar seus rivais. A adoção de uma identidade social nem sempre está fundamentada em antigas tradições. Pode também ser promovida por uma reorientação radical da identidade e em seguida ser “vendida” como pretensa “descoberta” sem escolha racional. Isso pode desempenhar um papel fulcral na fomentação da violência. Como diz Amartya Sen, “[c]om o incentivo adequado, um sentimento reforçado de identidade com um grupo de pessoas pode ser transformado em poderosa arma para brutalizar o outro” (Sen, 2015, p.13). Também conforme Anssi:

Identities e diferenças são atualizadas de muitas maneiras em várias escalas (espaciais) – não apenas como divisões nítidas – de modo que um local de construção da diferença pode atuar como pano de fundo não marcado para outro (Brah 1996, Bell 1999). Harvey (1993) sugere que identidades localizadas, especialmente quando combinadas com diferenciação de raça, gênero, religião e classe, estão entre as bases mais dinâmicas tanto para a mobilização política progressista quanto para políticas reacionárias e excludentes. (Anssi, 2003 p.3).

Diferenças, sejam elas de qualquer tipo, foram as justificativas que embasaram as narrativas que motivaram a formação de exércitos para atacar os inimigos. Era preciso estabelecer uma característica forte de alteridade ao oponente, de tal forma que isso lhe retirasse a condição humana, ou lhe atribuisse a condição de menos humano, autorizando o extermínio ou a submissão, mesmo que isso fosse incoerente com preceitos culturais e religiosos que eram utilizados para estabelecer a paz e a compaixão no interior de uma sociedade. É o que Amin Maalouf chama de "identidades assassinas", que ao reduzirem a identidade a um único aspecto dominante, "instala os homens numa atitude parcial, sectária, intolerante, dominadora, às vezes suicida, e muitas vezes os transforma em pessoas que matam ou em partidários daqueles que o fazem" (Maalouf, 2009, p.38).

É fácil imaginar como se pode conduzir os seres humanos às condutas mais extremadas: quando sentem que "os outros" constituem uma ameaça para sua etnia, sua religião ou sua nação, tudo o que podem fazer para afastar essa ameaça lhes parece perfeitamente lícito; mesmo quando efetuam um massacre, estão convencidos de que é uma medida necessária para preservar a vida dos seus. E como todos ao seu redor compartilham dessa convicção, os autores do massacre costumam ter uma boa consciência e ficam surpresos ao serem chamados de criminosos. Não podem sê-los, juram, pois apenas tentam proteger suas mães idosas, seus irmãos e irmãs, seus filhos. (Maalouf 2009, p.39).

Assim, a história da humanidade vai se alternar entre a busca de uma igualdade que dê uma identidade de grupo e a afirmação de uma diferença que, em muitos casos, vai servir como pretexto para hostilizar outros povos e justificar o saque de seus bens, seu extermínio ou sua escravidão.

Essas discussões sobre identidades e diferenças são bastante úteis para compreendermos como o cristianismo criou uma unidade em povos tão distintos que viviam na Europa, se contrapondo ao islamismo. Neste ponto podemos destacar o trabalho de Benedict Anderson a respeito do que ele chama de "Comunidades Imaginadas" (Anderson, 2008). São "imaginadas" porque delas participam e se identificam pessoas que por vezes nem se conhecem. Mas por conta de algum centro emanador de um discurso identitário, passam a se perceber como parte integrante de um grupo coeso. Apesar de

Anderson usar o termo para discutir a formação das nações na Era Moderna, ele tem servido como sinônimo de qualquer comunidade reunida em torno de um mesmo interesse.

Antes do advento das nações, as comunidades eram imaginadas em torno de uma linguagem escrita que era utilizada principalmente pelas religiões dos livros, como o latim da Igreja Católica e o árabe arcaico do Alcorão. Na Idade Média, as identidades eram emanadas a partir de um centro, os reinos. Nessa concepção centrípeta e hierárquica, as fronteiras entre os reinos eram difusas e os casamentos entre membros de diferentes reinos contribuíam para diluir fronteiras. Uma população de súditos, e não de cidadãos, habitava os caminhos que ligavam os reinos. Para que ocorresse a transformação desse sistema para o das nações, com fronteiras definidas, segundo Anderson, teve papel preponderante a invenção da imprensa e conseqüentemente a publicação de Bíblias vernaculares. A modernidade foi o período de consolidação das identidades nacionais, com demarcação rígida de territórios dentro dos quais cidadãos admitem se identificar com um mesmo conjunto de práticas culturais (Anderson, 2008, pp.33-38).

Vimos anteriormente que as expressões simbólicas estão intimamente ligadas com as atividades materiais que buscam suprir necessidades do cotidiano e, por isso, ambas são consideradas processos culturais. A imaginação é a responsável pela crença no sobrenatural e pela criação de rituais mágico-religiosos, que por sua vez propiciaram o surgimento de uma identidade coletiva, condição essencial que permitiu que um maior número de pessoas convivessem em sociedade.

Sabemos que foi essa elaboração simbólica, exercida através da linguagem, da arte e da religiosidade, expressas através dos mitos, das crenças e tudo o mais que chamamos de cultura, que possibilitou essa grande união entre estranhos e a conseqüente colaboração mútua, com divisão de tarefas coletivas e o comando de um líder que exercia a confiança de todos, configurando assim as condições para que os humanos passassem de coletores para produtores de seus alimentos. Por sua vez, foi o advento da agricultura que criou um certo tipo de preocupação com o futuro. Como seria a próxima colheita? Os rios iriam inundar os campos? Era preciso da ajuda dos deuses e isso justificou a concentração de poder em torno de líderes sacerdotes ou daqueles que acreditava-se ter ligações com o divino. As crenças e ritos mágico-religiosos se tornaram assim um dos principais argumentos culturais de construção de identidades que uniram pessoas em civilizações e impérios.

Conforme as civilizações foram ficando cada vez mais populosas, tornaram-se ponto de encontro de viajantes que pretendiam comercializar seus produtos trazidos de diferentes lugares. Mas além de mercadorias, também compartilhavam suas produções simbólicas. As feiras eram marcadas

por datas de festividades religiosas, frequentemente relacionadas às colheitas, e conduzidas por sacerdotes em rituais de agradecimento aos deuses. Podemos imaginar também que neste mundo politeísta de então, devia ocorrer menor resistência às influências entre as crenças religiosas.

Segundo Jan Assmann, em um mundo politeísta, não se questionavam os deuses de outros. Eles eram a garantia de que uma pessoa era confiável e que com ela poderia ser estabelecida uma relação de confiança. Havia violência em algum sentido em termos de disputa estabelecida entre os deuses, mas era uma questão de poder e não de verdade (J. Assmann, 2014, pp.42-43).

O comércio entre diferentes regiões criou as rotas comerciais e as disputas pelo controle delas. A produção dos excedentes de alimentos complexificaram as responsabilidades dos líderes, que passaram a cuidar da construção de fortificações e da criação de exércitos para proteger as suas reservas ou para saquear as reservas inimigas (Eliade, 1999, p.63). As riquezas foram se acumulando em torno de líderes e elites de oficiais do governo, chefes de exércitos, padres, artistas e pensadores, ficando os camponeses com o mínimo para sua subsistência. Por isso, os exércitos, além de combaterem os inimigos, serviam para conter as revoltas populares.

Como decorrência, a guerra tornou-se culturalmente importante para os humanos, pelo que foi sendo profusamente representada em mitos, lendas, histórias, teatros, pinturas e outras obras culturais produzidas em todas as civilizações, relatando a ascensão e queda dos reinos e impérios. Isso demonstra novamente uma estreita relação entre as expressões simbólicas da dimensão cultural e a atividade material, tanto na produção de identidades como, conseqüentemente, na produção de conflitos entre elas.

Governos foram se instituindo de forma mais centralizada e hierarquizada, sendo responsáveis por armazenar e distribuir o alimento produzido e organizar o trabalho que se diversificava cada vez mais. Esta concepção mais centralizada das estruturas de poder das organizações sociais provavelmente influenciaram no surgimento dos monoteísmos como ideologias para centralização de poder e autoritarismo.

A crença de que "obras" e instituições preexistiam no céu terá considerável importância para a ontologia arcaica e encontrará sua expressão mais famosa na doutrina platônica das idéias. É atestado pela primeira vez em documentos sumérios, mas suas origens plausivelmente remontam à pré-história. Com efeito, a teoria dos modelos celestes prolonga e desenvolve a concepção arcaica, universalmente difundida, segundo a qual as ações dos homens são simplesmente uma repetição (uma imitação) dos atos revelados pelos seres divinos. (Eliade, 1999, p.96).

O Deus único sugeria a exclusão de outros deuses, adquiria poder absoluto, e era portador de toda a verdade, eliminando a aceitação da pluralidade cultural (Wilfred, 2009). Mais do que ser uma forma de crença que acreditava em um único Deus, o monoteísmo considerava seu Deus não pela sua representação regional, mas pela sua abrangência universal e verdadeira, considerando as outras religiões como falsas e seus adeptos como inimigos. A partir dessa nova concepção religiosa, justificou-se a violência de forma sanguinária às outras crenças, ritos, templos, imagens, etc.

O monoteísmo foi a concepção religiosa que deu origem às duas mais abrangentes religiões da atualidade: o cristianismo e o islamismo, baseadas nos mesmo patriarca ancestral, Abraão, que teria fundado o monoteísmo judaico. Enquanto o judaísmo permaneceu como um grupo fechado, já que só pode ser praticado por judeus, não sendo uma religião de conversão, o cristianismo e o islamismo foram capazes de unir um grande contingente de diferentes etnias e reinos independentes, aceitaram a conversão e permitiram a formação dessas duas maiores identidades religiosas monoteístas. Elas construíram seus arcabouços simbólicos em narrativas e ritos que tornaram possível a criação de identidades únicas entre etnias extremamente diversas. As identidades religiosas estabelecidas entre essas duas grandes “comunidades imaginadas”, o cristianismo e o islamismo, serviram como motivadoras do conflito que fez elas se enfrentarem em uma guerra que tinha como real objetivo disputas geopolíticas de grandes proporções, que perduraram alguns séculos.

Os conceitos apresentados até aqui, como imaginação, imagem, símbolo, narrativa e religião, explicam de certo modo as motivações que envolveram as batalhas entre mouros e cristãos. Estas, por sua vez, serviram de argumento para a criação das representações dramáticas, elas também objeto de identidade dos grupos que as realizam. Muitas dessas representações baseiam-se em batalhas que aconteceram durante as Cruzadas. Outras tomam como inspiração as lutas pela Reconquista da Península Ibérica. No nosso caso, o espaço da batalha é imaginado a partir das lutas que ocorreram entre os cristãos fortificados e alguns reinos muçulmanos, ambos situados em Marrocos.

Apesar de adotar métodos etnográficos para descrever a Festa de São Tiago em Mazagão Velho, como veremos a partir do Capítulo 3, o resgate histórico dos acontecimentos que a antecederam se justifica pois, sem ele, nosso entendimento sobre os rituais e símbolos utilizados na representação seria por demais limitado.

## 1.2 A etnografia, a história e a memória

A Antropologia Cultural desde seu nascimento, tentando delimitar seu campo de atuação, se contrapôs à História, utilizando para isso alegações de método (pesquisa em arquivos *versus* pesquisa participante), de objeto (viajantes no tempo *versus* viajantes no espaço), de procedimentos (pesquisa de classes dirigentes *versus* estudo de manifestações populares), ou objetivos (o evento *versus* cultura e seus rituais) (Schwarcz, 2000, p.125).

As alegações que estão nos fundamentos da Antropologia consideravam que a precariedade de documentos encontrados nas sociedades comumente estudadas pela Etnologia não permitiriam revelar algo além de um período muito curto que nem poderia ser configurado como passado, de tal forma que convinha mais ela se pautar pela ausência de manuscritos, estudando como as sociedades se mantêm ao invés de como elas se modificam (Schwarcz, 1999, pp.202-203).

O tema foi abordado por Lévi-Strauss, que tentou fazer a conciliação entre as duas ciências e questionou os métodos da Antropologia de estudar uma cultura com base apenas em seu tempo presente, pelo risco de transformar esse tempo particular em uma cosmologia particular. Para ele, pouca história teria mais valor do que nenhuma história. Lévi-Strauss vai chamar de historicidades “frias ou quentes” para diferenciar o uso que diferentes sociedades fazem da história para se representarem (Schwarcz, 1999, pp.205-206).

Por sua vez, Marshall Sahlins, que se definia “estruturalista histórico”, também se dedicou a mediar a contraposição entre as duas ciências. O grande desafio era dar história à estrutura, utilizando a análise de mudanças culturais e de cosmologias que se reordenam a partir dos eventos históricos. Ao mesmo tempo considera que a história também é reordenada a partir das ressignificações de seus simbolismos. Sahlins avança na ideia que “os objetos só adquirem sentido quando contextualizados, além de ser possível alargar o espectro estrutural, ao fazê-lo discutir com a História” (Schwarcz, 2000, pp.128-129).

Se o objeto de estudo da antropologia é um "outro povo", podemos dizer que o objeto de estudo da história é um "outro tempo". Mas, se aparentemente essa é a diferença entre antropologia e história, é também o lugar de relação dessas duas ciências. Johannes Fabian, em seu livro *Time and the other* (2002), observou como a antropologia fez uso do tempo para construir uma distância do sujeito de análise e assim transformá-lo num objeto: escolhendo grupos para estudar que pertenciam a momentos históricos diferentes de desenvolvimento social e tecnológico, ou analisando e comparando

períodos diferentes das manifestações de um mesmo grupo, ou diferenciando o tempo de documentação e o tempo de análise (documenta-se para uma análise futura).

Em uma tentativa de universalizar os significados dos termos antropologia, etnologia e etnografia, Claude Lévi-Strauss em sua obra *Antropologia Estrutural* propôs que os termos representam três estágios diferentes de uma mesma pesquisa. O autor considera que a etnografia seria a denominação dos primeiros estágios da pesquisa, relativos ao trabalho de campo, quando acontece a observação e descrição de um evento cultural restrito. A Etnologia, que tem a etnografia como etapa preliminar, é um processo de síntese buscando algumas conclusões sobre o evento cultural, relacionando-os com aspectos geográficos, históricos ou sistemáticos sobre as técnicas, costumes ou instituições. A antropologia, por sua vez, seria uma segunda etapa de síntese, a partir das etapas anteriores da etnografia e a etnologia, visando um conhecimento universal da cultura humana (Lévi-Strauss, 2008, pp.14-15).

Considerando que a metodologia utilizada neste trabalho envereda pelos procedimentos da etnografia, convém justificar a utilização de dados históricos para descrever uma manifestação cujo entendimento de sua simbologia só é possível através do conhecimento dos "dramas sociais" que constituem sua origem.

"Drama social é o conceito utilizado por Turner para caracterizar o evento dramático que toma o lugar da vida social rotineira. Segundo Turner (2015, p.11), quando isso acontece, altera significativamente o clima emocional do grupo, que fica propenso a ocorrências de rupturas no cotidiano de uma sociedade, podendo enveredar para transgressões e violências.

Em sociedades modernas de larga escala, os dramas sociais podem variar desde conflitos locais até as revoluções nacionais ou já surgir sob a forma de uma guerra entre nações. Em todos esses casos, desde a esfera familiar e da aldeia até o conflito internacional, os dramas sociais revelam camadas "subcutâneas" de estrutura social, pois todo "sistema social", da tribo à nação e ao campo das relações internacionais, é composto por muitos "grupos", "categorias sociais", status e papéis, todos organizados em hierarquias e divididos em segmentos. Em sociedades de pequena escala, há oposições entre clãs, subclãs, linhagens, famílias, grupos etários, associações religiosas e políticas e muitos outros. Mesmo em nossas sociedades industriais, estamos familiarizados com oposições entre classes, subclasses, grupos étnicos, seitas e cultos, regiões, partidos políticos e associações baseadas em gênero, divisão do trabalho e faixa etária. Outras sociedades estão divididas internamente por casta e ofício tradicional. (Turner, 2015, p.12).

Nos "dramas sociais são ativadas essas oposições entre os grupos sociais, e há um tentativa de ultrapassar a divisão entre as classes de poder que as separam. Os diferentes interesses religiosos,



políticos ou sociais geram conflitos, e mesmo quando estão aparentemente em estado pacífico, os diferentes grupos estão prenhes dos dramas sociais que podem vir à tona em qualquer momento.

É nesse contexto que é preciso resgatar alguns fatos históricos sobre o drama social que originou o objeto desse estudo. A guerra entre mouros e cristãos não surge primordialmente por uma disputa religiosa e cultural, como geralmente é percebida a partir das representações que ainda hoje podemos observar em diversas localidades da Península Ibérica e na América Latina. Como quase todas as outras que já existiram, tinha por principal objetivo o domínio de territórios e o controle do comércio de mercadorias. Mas foi justificada em grande parte por uma disputa identitária, neste caso entre duas culturas religiosas monoteístas que têm a mesma origem, mas que criaram uma maneira de se diferenciar para disputar um lugar não no céu, mas no poder mundano. Os principais líderes que participaram desse embate fizeram uso das crenças religiosas monoteístas para criar identidades em populações e exércitos fiéis ao deus que propagavam ser os verdadeiros representantes.

Mesmo com a queda do Império Romano Ocidental em 476, o Cristianismo permaneceu como religião principal na Europa, convertendo inclusive povos não romanos que se estabeleceram na região. Se o Império Romano do Ocidente se desorganizou, o Cristianismo permaneceu como poder unificador da Europa, liderado pelo Papa e mantido como força intelectual preservada pelos monásticos e difundida pelos missionários. Dessa forma, a Europa, que passou por sucessivas invasões, conflitos e mudanças de poder, manteve sua unidade pelo monoteísmo pregado pelo Cristianismo.

As sociedades do Mediterrâneo, anteriormente parte do Império Romano, continuaram dedicadas à agricultura e comércio de forma relativamente pacífica, partilhando a cultura grega e o latim, língua oficial da República Romana e da Igreja Católica. Os povos que habitavam o norte da Península Ibérica e permaneceram fora do domínio árabe, apesar de terem sido parte do Império Romano, ainda não estavam totalmente convertidos ao Cristianismo. A "filosofia pagã" era ensinada em Atenas, as comunidades judaicas viviam nas cidades e deuses pagãos rondavam templos transformados em igrejas (Hourani, 1994, pp.23-24).

O avanço dos povos germânicos modificou toda a ordem civil e também provocou o declínio da cultura clássica greco-latina. Os visigodos se tornaram senhores supremos da antiga província romana da Hispânia. Segundo Menocal (2004, p.38), a adoção do cristianismo na península aconteceu de forma bastante heterodoxa para os padrões da Igreja Católica Romana, coabitando com várias crenças pagãs, principalmente na zona rural.

A Hispânia era uma fruta madura no ponto de ser colhida, já que aquele reino visigodo que os novos muçulmanos do norte da África ambicionavam - e que facilmente conquistaram e ocuparam - era tudo que se poderia esperar de séculos de descontinuidade civil: politicamente instável, religiosa e etnicamente fragmentado, culturalmente debilitado. Até mesmo a mitologia cristã que se desenvolveu em torno dos acontecimentos de 711, histórias elaboradas muitos séculos depois para contar como a antiga Espanha cristã havia sido perdida para os muçulmanos, baseou-se na extrema desordem política, na corrupção moral e na decadência dos últimos reis visigodos. (Menocal, 2004, p.39).

Na primeira metade do primeiro milênio, a parte ocidental do Império Romano, já convertido ao cristianismo, era saqueada e invadida pelos povos “bárbaros”, como eram chamados os que não falavam latim. O latim era a identidade unificadora que difundia a Bíblia entre povos de diferentes línguas. O esfacelamento do Império Romano do Ocidente deu lugar a vários reinos cristãos. Até o século XI viveram o auge do sistema feudal, com crescimento populacional e econômico, quando então ocorreu a reforma Gregoriana que deu maior poder político aos papas das Igrejas Católicas. A parte oriental do cristianismo vivia o apogeu do Império Bizantino, sediada na intocada Constantinopla.

No século VI, a península Arábica era habitada por beduínos nômades, criadores de rebanhos e árabes que viviam do comércio. Eram politeístas e, para promover suas crenças e rituais, viajavam até o litoral para adorar símbolos sagrados. Entre eles, uma pedra negra, provavelmente um meteorito, venerado junto com os outros deuses guardados na Caaba, o edifício atualmente localizado no centro da mesquita principal de Meca de cuja construção supostamente teria participado Abraão, e para onde peregrinam anualmente milhares de muçulmanos que o circundam sete vezes. Uma forte atividade comercial foi estabelecida nessas rotas, comandada pelo calendário das festividades feitas às divindades (Hourani, 1994, pp.25-26).

Até que o beduíno Maomé, comerciante bem sucedido, começou a pregar o monoteísmo de Abraão em Meca, sua cidade natal, um grande centro comercial e religioso. Maomé dizia ter tido revelações de Deus, que completavam aquelas anteriormente feitas a profetas dos judeus e cristãos. Em torno dele se reuniu um pequeno grupo de jovens de famílias influentes e outros de famílias economicamente menos privilegiadas, artesãos e escravos. Foram hostilizados pelos comerciantes locais, tendo que fugir para Iatreb (atual Medina). Maomé conseguiu expandir bastante os seus seguidores, juntando várias tribos em torno do islamismo, e passou a disputar com Meca pelo controle das rotas comerciais.

Em muito pouco tempo, apenas dez anos, Maomé havia conseguido a proeza de unificar os povos árabes que nas gerações seguintes se expandiram para a Pérsia, Mesopotâmia, Síria e Egito. Em

1095, o imperador bizantino Aleixo I pede ajuda militar ao papa Urbano II para conter o avanço dos turcos muçulmanos. Assim começam as cruzadas, com tropas de militares e civis europeus rumando para a conquista de Jerusalém.

Em suas conquistas, os muçulmanos foram relativamente tolerantes com os outros “Povos do Livro”, os judeus e os cristãos, por terem ascendência religiosa comum, no patriarca Abraão. Porém, os interesses políticos e comerciais acabaram se chocando e, como os judeus tinham dificuldade de aceitar Maomé como verdadeiro mensageiro de Deus, ele acabou expulsando ou assassinando alguns clãs judaicos.

Com a morte de Maomé, que não deixou sucessor definido, o poder foi continuado por uma sucessão de califas que deram continuidade ao seu legado, até a dinastia dos omíadas, originários da Síria, tomar o poder. Transferiram a capital para Damasco e deram origem a uma nova cultura alicerçada na língua árabe e na religião islâmica. Foi essa dinastia que expandiu as conquistas muçulmanas até ao Magreb e à Península Ibérica (Hourani, 1994, pp.39-47).

O Magreb é a parte ocidental do Norte da África onde viviam os povos berberes, sendo a Mauritânia o primeiro reino, instituído no séc. III a.C. Com o avanço árabe no norte da África, eles foram conduzidos a adotar a religião islâmica, apesar de manterem uma considerável parcela de sua forma de organização social e cultural. Assim, esse grupo étnico formado de berberes e árabes são chamados de mouros, por uma antiga denominação romana de “mauros”, de onde vem Mauritânia. Liderados pelos árabes sírios, atravessaram o estreito de Gibraltar em 711 d.C. e deram início ao domínio sobre a Península Ibérica.

É consenso que a maioria dos que adentraram a Península não eram originários da Arábia, mas sim dessa população norte-africana. A denominação de mouros foi usada por historiadores por vezes para designar os semitas que teriam chegado ao norte da África em tempos mais antigos, e por vezes para designar os berberes autóctones que tinham sido arabizados e islamizados (Moreira, 2013, p.54). Pouco tempo depois, a maior parte da população ibérica era de descendentes de mouros com ibéricos, sem apresentar grande diferença fenotípica entre eles. Mouro passou a ser também a denominação para aqueles convertidos ao islamismo que até o ano 1000 eram 75% de toda a população ibérica, restando apenas uma minoria cristã e judaica.

A região, que já era bastante heterogênea etnicamente por conta dos romanos e visigodos que estiveram lá, agora via somar-se ao caldo cultural e religioso, os povos árabes e os autóctones do norte da África. Adotar a língua árabe era imprescindível para as atividades comerciais que se intensificaram.

Os cristãos arabizados foram chamados de *mozárabes*, que em língua árabe quer dizer “tornado árabe”. Durante esse período houve intensa troca cultural e uma grande sedução pela língua árabe, que passou a ser a língua da filosofia, da poesia amorosa e erótica, entre outras. Os próprios representantes da hierarquia da Igreja Cristã, assim como a dos judeus, passaram a trabalhar em cooperação com autoridades muçulmanas (Menocal, 2004, p.65).

Quanto à conversão à fé islâmica, esta foi bastante estimulada, por vantagens civis, independente de suas origens, com isenções de tributos. Mas para aqueles que não queriam se converter ao islamismo, havia a liberdade de crença religiosa, desde que não tentassem converter os muçulmanos, nem exibissem seus símbolos religiosos publicamente. Essa convivência pacífica entre diferentes identidades foi característica desse período inicial do domínio islâmico sobre a península, comandado pelos omíadas, responsáveis pela definição da cultura andaluza, mas não permaneceu tão liberal nos períodos seguintes em que outras dinastias estiveram no poder (Menocal, 2004, p.80).

Com o domínio mouro da península Ibérica, os visigodos recuaram para o norte, na região montanhosa conhecida como Astúrias. De lá, Pelágio, o líder dos Visigodos, iniciou o processo de reconquista, reunindo em 718 um grupo de montanhesees refugiados. Em 740, as terras ao norte do rio Douro já eram novamente cristãs.

O apóstolo Tiago foi escolhido como o protetor desses novos reinos devido à crença de ter sido evangelizador na Hispânia, onde teria presenciado a aparição de Maria, mãe de Jesus, sobre um pilar, e percorrido a Galiza e as cidades portuguesas de Braga, Guimarães e Rates. O insucesso de sua pregação levou-o de volta para Jerusalém onde foi morto. Seu corpo decapitado teria sido trazido para a Galiza e lá sepultado. Em 814, um eremita de nome Pelaio descobre um túmulo contendo relíquias que foram logo atribuídas a São Tiago e onde posteriormente seria erguida a catedral de Santiago de Compostela. A crença se propagou por interesse dos cristãos de reunir fiéis para uma reconquista do sul da península e o local virou ponto de peregrinação de fiéis. Era preciso inflar a população cristã para a guerra contra os mouros, o que teve grande apoio de Carlos Magno, rei dos francos que procurava unir novamente a Europa Ocidental sob a forma de um grande Império e tinha interesse em defender suas fronteiras do avanço islâmico. São Tiago rapidamente adquiriu a fama de “matamouros”, com a difusão da lenda de que teria aparecido miraculosamente montado em um cavalo e, de espada em punho, teria participado da mítica Batalha de Clavijo em 844, levando os cristãos à vitória.

Ao norte da Península Ibérica, os territórios cristãos aos poucos foram se unificando e expandindo seu controle em direção ao sul da Península Ibérica, lutando pela supremacia política através da difusão de ideologias principalmente criadas pela identidade religiosa. Mas somente no século XI a luta pela reconquista das cidades ricas da Península se intensificou, sob o pretexto de ser uma missão sagrada do cristianismo, e em 1031 tomaram o Califado de Córdoba. As batalhas da Reconquista não aconteciam somente contra os muçulmanos, mas entre os vários líderes que queriam a supremacia do poder sobre as cidades ricas e toda a península.

O movimento foi minando a tolerância entre mouros e cristãos. O papa Inocêncio III adquiriu grandes poderes e al-Andaluz foi alvo de suas cruzadas tanto contra os muçulmanos como contra os cristãos ditos hereges. Inocêncio foi extremamente crítico em relação aos cristãos dispersos e desunidos em sua fé, que se misturavam com judeus. Em 1212, na Batalha de Las Navas de Tolosa, talvez pela primeira vez a luta tenha se dado realmente dentro dos padrões ideológicos e religiosos, em que de um lado só existiam cristãos com suas cruzes e bandeiras papais, e do outro apenas muçulmanos. Aos poucos, aquele mundo multicultural de convívio havia se transformado e agora estava claramente dividido entre cristãos e mouros. Tomados pelo fanatismo religioso, os cristãos venceram as batalhas seguintes, novos reinos foram surgindo e campanhas militares expulsaram os mouros definitivamente em 1492, ocasionando a unificação da Espanha como Estado Nacional (Menocal, 2004, p.57).

Apesar de os cristãos terem retomado toda a Península Ibérica, o embate com os mouros ainda não estava terminado. Por questões econômicas, geográficas, religiosas, sociais ou políticas, todas elas compondo um argumento convincente, em 1415 os portugueses, que em 1143 haviam se tornado um reino independente, rumaram para sua primeira conquista na África.

O norte da África era governado em grande parte por reinos árabes, como é o caso do Imperador Almançor, que se assentou onde era chamada naquele tempo a cidade de Marrocos. Organizando um grande exército, promoveu várias conquistas, principalmente pela Berberia, Numidia e grande parte da Líbia, em cidades edificadas anteriormente pelos antigos africanos, os romanos e godos. Esses reinos constituídos não se unificaram, sendo governados por vários príncipes independentes. No mar, na costa da Berberia, armadas de corsários árabes servindo o reino de Granada, saqueavam embarcações na costa da Espanha, fato que, além de outros interesses, instigou o rei D. João de Portugal a iniciar sua conquista de territórios, principalmente na costa africana (Mendonça, 1890, p.22).

Depois das Ilhas da Madeira e dos Açores, o litoral africano era parte da estratégia portuguesa de ter vários entrepostos com distâncias não maiores que um dia como estratégia de garantir segurança militar. Assim surgem Ceuta, Alcácer Quibir, Tânger, Arzila, e mais ao sul, Azamor, Mazagão, Safi e Aguz, Mogador e Agadir.

Passados alguns annos, reinando o Serenissimo Rei D. João, o terceiro, por alguns respeitos que não digo, determinou largar Azamor e Satim e outras terras que pareciam escusadas; porque para entrar em Africa pela provincia e reino de Fez bastava Ceuta e Tanger, e para entrar no reino de Marrocos e terra da Duquela contra os valentes cavalleiros da geração de Hetigi, Mazagão era sufficiente porto para desembarcarem os portuguezes, quando cumprisse fazer-lhe guerra; assim que, o Serenissimo Rei D. João III estas tres forças quiz que sustentassem, as quaes mandou fortificar, especialmente Mazagão, que está duas leguas pequenas ao occidente da cidade de Azamor, e tem uma grande bahia capaz de poder n'ella estar uma grossa armada, como os reis de Portugal costumavam mandar contra os infieis. (Mendonça, 1890, p.23).

Era a política da dinastia de Avis, a segunda dinastia de Portugal que, junto com outros reinos da Península Ibérica, avançava para destituir os reinos mouros e expandir o cristianismo no norte da África. Para os portugueses, somava-se também o objetivo de criar uma série de entrepostos ao longo da costa atlântica da África, para garantir portos de abastecimento pelo caminho que contornaria o continente africano até às Índias com produtos para as trocas comerciais que floresciam (Vidal, 2008, p.17) (Mendonça, 1890, p.23). Conquistar o norte da África era também parte do projeto da dinastia de Avis de firmar uma estabilidade política, favorecendo uma burguesia através do comércio marítimo.

Passemos agora a um breve enquadramento histórico da cidade de Magazão (em Marrocos), como um dos principais lugares de memória tratados neste trabalho. A origem de Mazagão como possessão portuguesa parece ter acontecido por acidente, em 1502. Jorge de Melo, alcaide-mor de Redondo, ao retirar-se com suas embarcações depois de um fracasso em tomar Targa, foi pego por uma tempestade. Os naufragos foram ter na costa onde havia uma antiga torre, provavelmente uma benfeitoria fenícia. Há também referências à existência de um porto já despovoado e destruído chamado Mâzîghan. Neste local construíram um abrigo de madeira junto ao mar, enquanto consertavam a embarcação. Tempos depois, de volta à Lisboa, o rei concedeu-lhe a autorização e os recursos necessários para que edificasse lá uma fortaleza (Amaral, 2007, p.90-91).

Entre 1517 e 1541, Mazagão não passou de uma povoação acastelada. Só a partir de 1542 teve suas muralhas fortificadas, construídas metade em terra, metade no mar, com 11 metros de largura com 14 metros de altura, e aproximadamente 700 casas no seu interior (Vidal, 2008, p.19).

Essa fortaleza teve seu primeiro grande teste em 1562, quando o Xarife Abdallah el-Ghalib enviou cento e cinquenta mil homens para cercar e destruir Mazagão. Os habitantes de Mazagão, em torno de 2 mil e seiscentos, com a chegada de apoio de esquadras portuguesas com 20 mil homens, resistem ao ataque. A história deste cerco foi detalhadamente contada na obra de Agostinho de Gavy de Mendonça em 1607 citada anteriormente (Mendonça, 1890).

A vitória repercutiu por todo o território do cristianismo, sendo considerada na época como um grande ato de bravura, originando a escrita no poema épico *“De bello mazagonico”* pelo poeta português André de Resende, inspirado na peça *Os persas* de Ésquilo (Vidal, 2008, p.23).

Os relatos diários da batalha também podem ser conhecidos em seus detalhes pela narrativa escrita em forma de diário por Augusto Ferreira do Amaral, do qual aqui transcrevo um trecho, para que entendamos um pouco da rotina diária da batalha.

14 de Abril

Continuaram a cair na fortaleza muitos tiros de trabuco, um dos quais caiu na sacristia da igreja, outro na pousada de Jorge Mendes de Faria. Então Isidro de Almeida levantou quatro meios-camelos, à maneira de trabucos, e com eles deu tais tiros no arraial dos mouros que estes cessaram por muitos dias as trabucadas. Neste dia chegou à praça o capitão Gaspar de Magalhães com uma companhia de duzentos e cinquenta soldados do rei e com vinte e quatro barris de pólvora. Foi ele para o cavaleiro, que repartiu com Fernão de Castro. Receberam então muitas bombardadas, que feriram alguns homens. O próprio Gaspar de Magalhães ficou magoado com duas pedras que saltaram da muralha. Tempo depois foi à estância de D. António Lobo e prometeu um prémio ao artilheiro se destruísse uma bombardada dos mouros que estava a ser muito danosa, o que o artilheiro veio a conseguir. Nestes dias Pedro Paulo, João Riscado e outros cavaleiros lançaram setas de fogo, que fizeram arder a madeira que os mouros tinham para repararem as trincheiras, e Luís de Faria atirou uma bombardada que matou quatro deles que tentavam apagar o fogo. Os mouros estavam bem posicionados e atiravam com grande precisão e rapidez a qualquer fresta em que os portugueses espreitassem. O clérigo Baltasar de Mendonça quis ver o campo; espreitou pelo muro, mas logo lhe deram uma arcabuzada pela testa. Os mouros começaram então a fazer uma mina, direita ao Baluarte do Santo Espírito. Isidro de Almeida pôs por cima deste umas vasilhas com ovos para saber de que lado estavam a minar, o que apurou pela vibração dos ovos. Ele, João (ou Francisco) da Silva e o mestre-de-obras António Cordeiro puseram-se imediatamente a contraminar. A contramina chegou junto da mina quando esta já estava mais de dois metros dentro do baluarte, mas saiu cerca de um metro acima. O cavaleiro João Riscado e Pedro Lourenço de Melo trabalharam em endireitá-la. Foram escolhidos vinte para romper a mina. Diogo de Vasconcelos meteu urna alavanca e julgou tê-la aberto, disparando sem êxito pelo buraco. Então João Riscado ordenou a um cabouqueiro que se abrisse, o que este fez dando um grande golpe com uma alavanca. Pedro Lourenço de Melo meteu o arcabuz pelo buraco e disparou, ouvindo-se grandes gritos dos mouros. Estes meteram lanças pelo buraco mas foram rechaçados por sucessivos tiros de arcabuz de Simão de Gois, João Riscado e Pedro Lourenço de Melo. Os mouros puseram então fogo a lenha seca na boca da mina, para fazerem fumo.

No entanto os portugueses resistiram. Veio depois um turco e espreitou pelo buraco; levou logo uma arcabuzada de João Riscado. Dai em diante passaram os portugueses a revezar-se dentro da mina, de dia e de noite, com água até os joelhos. Viam-se por vezes soldados velhos de Mazagão saírem com feridas na cara e tremendo de frio. Além dos já indicados, estiveram na mina, pelo menos, Gaspar da Cunha, Gaspar de Mendonça, João Pires de Gavy, Duarte Luís, Domingos Gonçalves, Francisco de Carvalho, João de Sousa, Diogo de Vasconcelos, Pedro de Sousa, Nuno Pereira, Vicente Álvares, Pedro Rodrigues, Fernão Vieira, Belchior Garcia, Bartolomeu Rodrigues, Miguel Figueiredo, Cosme Rodrigues, João Picoto e Álvaro Ribeiro. (Amaral, 1990, pp.163-165, Conforme citado por Coutinho, J. A. (2008))

No trecho seguinte, o relato do dia 07 de maio, é descrito como os mouros batem em retirada:

7 de Maio

A cavalaria dos mouros andou por todas as trincheiras, a ver se por lá ficava escondido algum elche. Depois pegaram fogo à madeira e, a coberto do fumo, levantaram o cerco, retirando pela estrada de Azamor. Só quando já estavam para lá das trincheiras é que foi descoberta a retirada. Mesmo assim os portugueses dispararam do Baluarte de Sant'Iago uma grande bombarda, que lhes matou e feriu muita gente. O cavaleiro Cleofas Gil subiu à cortina para ver a retirada dos mouros, mas recebeu um tiro de arcabuz no peito, de que morreu. Em todo o cerco terão morrido mais de vinte e cinco mil mouros e cento e dezassete portugueses, dos quais noventa e oito combatendo. Feridos e queimados portugueses, que sobreviveram, foram duzentos e sessenta. (Amaral, 1990, pp.163-165. Conforme citado por Coutinho, J. A. (2008)).

Desde então, a população dentro da fortificação viveu imensos embates com os mouros e foi vitoriosa em vários deles, fato que se tornou motivo de grande orgulho dessa gente. A resistência aos mouros, por religiosidade e nacionalismo, uniu a população em torno dessa missão. Diferente do que podemos imaginar, os habitantes da fortificação no Marrocos eram então bastante heterogêneos. Uma sociedade de aproximadamente 2 mil pessoas divididas entre moradores fixos e flutuantes, provenientes em sua maioria das Ilhas dos Açores e Madeira, do Alentejo, Algarve e também Guimarães (Mendonça, 2007, p.127). Os moradores fixos, em sua maioria, eram de origem modesta, que encontravam na "luta contra os infiéis" a oportunidade de ascensão social. Alistados na infantaria e artilharia, alguns se tornavam cavaleiros. A partir do século XVIII acentuou-se o recrutamento de soldados modestos para atuarem na perigosa função de atalaias (Amaral, 2007, p.126).

Além desses soldados havia alguns poucos artesãos: pedreiros, carpinteiros, padeiros, açougueiros, alfaiates, ferradores, serralheiros e sapateiros. E também cirurgiões, clínicos e enfermeiros, um boticário e um mestre de meninos (professor). Quase metade era de açorianos provenientes da ilha de São Miguel, cujo êxodo foi estimulado pela superpopulação e forte atividade



vulcânica. Juntam-se a eles o pessoal da administração civil e religiosa, em torno de 100 pessoas, e um pequeno número de degredados, prisioneiros condenados ao banimento (Vidal, 2008, p.32).

Os moradores flutuantes eram principalmente os fronteiros, ricos cavaleiros, fidalgos jovens que vinham com suas famílias e viviam uma vida de bonanças e aventuras galantes com as jovens filhas dos moradores. Não costumavam ficar mais que quatro anos. Tinham em geral baixo poder aquisitivo e dependiam quase que exclusivamente dos pagamentos que recebiam da Coroa Portuguesa. Somam-se a eles os comerciantes portugueses ou estrangeiros que ganhavam a licitação para abastecimento da praça por dois anos (Vidal, 2008, p.30) (Amaral, 2007, p.127).

Desta forma, podemos perceber que era uma sociedade de origens diversas, sem um passado comum e com anseios distintos. De acordo com os relatos do administrador local na época, era dominada por ciúmes, cobiça, fofoca, calúnia e insubordinação. Um cotidiano, segundo ele, insuportável (Vidal, 2008, p.15). Mas era também uma sociedade obcecada por uma missão religiosa e heróica, unida pela identidade da luta contra o "mouro infiel".

Do lado dos mouros, havia dois tipos de populações que habitavam a Província de Duquela, nas proximidades da fortaleza. Os berberes que viviam em cidades cercadas e os mouros alarves que viviam em tendas. Estes últimos eram considerados os mais belicosos, costumavam saquear os vizinhos e eram constantemente atacados pelos cristãos. Apesar de nômades, por ordem do rei de Marrocos e chefes das tribos circundantes, não podiam sair do distrito (Amaral, 2007, p.48).

Havia tempos de paz em que os cristãos de Mazagão e os mouros circundantes estabeleciam contatos diplomáticos com o intuito de concretizar relações comerciais, inclusive com a utilização do porto de Mazagão para envio de mercadorias à região meridional do Marrocos. Mas, em geral, a rotina dos cristãos era preenchida por escaramuças frequentes contra os mouros que destruíam as plantações ou atacavam pessoas quando saíam em alguma tarefa fora das muralhas (Cosme, 2003, p.80). O que exigia um monótono serviço de sentinela para vigiar constantemente o movimento do inimigo. Ao final da tarde, em Mazagão, os sinos tocavam, a ponte era levantada e os mazaganenses se recolhiam dentro dos muros de sua cidade (Vidal, 2008, pp.24-25). Essa rotina desagradava muitos de seus moradores, que se sentiam como se estivessem em um presídio. Havia muitos pedidos de permissão para abandonar a fortaleza, por desgostarem tanto da guerra como dos serviços que tinham que executar no restante do tempo quando a força de coesão da guerra afrouxava (Vidal, 2008, p.15).

Segundo Amaral, os entretenimentos intelectuais eram quase nulos, já que o isolamento e o ambiente militar não estimulava o cultivo das humanidades.

Somente achei notícia de que, em 28 de Agosto de 1684, em casa do ajudante Inácio Freire, estava um João da Costa Pestana e outras pessoas, pelas 8 horas da noite, ensaiando uma comédia que os irmãos da confraria de S. Lourenço faziam para a sua festa. (Amaral, 2007, pp.156-157).

As festas em comemoração a datas religiosas ou aquelas requisitadas pela administração para celebrar algum evento local ou do poder central em Portugal, eram as únicas atividades que possibilitavam para afastar o tédio. Entre outros, era o principal motivo de festa o resgate de imagens de santos ou de mazaganenses que tinham se tornado prisioneiros dos mouros. Nessas festividades, era comum que acontecessem torneios, como por exemplo o jogo das argolinhas em que cavaleiros a galope deviam atingir as argolas com a ponta de suas lanças. E também o jogo aprendido com os mouros de se lançarem bolas de perfume (Vidal, 2008, p.29).

A praça de Mazagão tinha um cotidiano bastante ocupado pelas comemorações religiosas, organizadas por confrarias cujos membros tinham seus estatutos sociais valorizados, sendo protagonistas na condução dos rituais. A festa de *Corpus Christi*, assim como os dias de São João (24 de Junho) e de São Tiago (25 de Julho) foram registrados como os que tinham as maiores celebrações festivas, constando inclusive o motivo de grande regozijo o retorno de um cristão que havia se convertido ao islamismo (Cosme, 2003, pp.84-85).

Longe de ser apenas uma manifestação espontânea da população, essas festas eram ordenadas pelo clero e a administração para construir algumas válvulas de escape para aquele cotidiano enclausurado e imóvel, e dar uma sensação de unidade identitária, na forma de representações sociais.

O embate entre mouros e cristãos portugueses no norte da África teve fim em 1769, depois de mais de 1000 anos que transcorreram entre a ocupação da Península Ibérica pelos mouros e a ocupação de Portugal na costa do Norte da África. Mazagão foi a última fortificação portuguesa no Marrocos a ser abandonada. Naquele momento, além do crescente cerco que os líderes marroquinos impunham, Portugal passava por uma crise com seus produtos coloniais, aprofundada pelos gastos da reconstrução de Lisboa após o terremoto de 1755 e a invasão franco-espanhola. Na fortaleza de Mazagão a situação se precarizava por falta de víveres, equipamento militar, material de construção, operários e por repetidas epidemias (Vidal, 2008. pp.37-39). Além do que, para o Marquês de Pombal, novo secretário de Estado de Portugal durante o reinado de D. José I, a fronteira da África do Norte não era mais o objetivo político de Portugal, que passava a concentrar sua atenção no Brasil, cujas

fronteiras estavam ameaçadas por piratas e corsários inimigos e pelo decréscimo das remessas de ouro.

Em 1769, os mazaganenses são cercados por mais de 100 mil soldados mouros que começam a preparar um derradeiro ataque. Os mazaganenses estão dispostos a resistir, já que é na identidade da fé cristã contra os mouros que está seu motivo de existir (Vidal, 2008. p.42). Por isso, foi com extremo espanto e inconformismo que receberam do Marquês de Pombal a ordem de que a praça teria que ser evacuada. Os mazaganenses, cuja identidade estava fundada em um casamento até então coerente entre servir tanto a Deus quanto ao Reino, sofrem a primeira fissura. A missão que eles consideravam divina e patriótica, e que souberam honrar com atos heróicos e muitas vidas, chegava ao fim e não havia nada que pudesse ser feito para impedir. As muralhas, que por muito tempo preservaram simbolicamente e concretamente todo o sentido de uma unidade social, já não podiam mais sustentar os ataques dos mouros.

A praça era a única lembrança dos memoráveis feitos que os famosos portugueses haviam realizado na vasta conquista das praças d'Africa [...]; a praça, cujas muralhas foram perpétua pedra de tropeço para os sarracenos, os cadafalsos de inúmeras vidas muçulmanas, o obelisco do heroísmo europeu, a Praça conservada como por um milagre da Onipotência divina, com poucas forças cristãs e uma profusão de sangue católico, e que, apesar dos iminentes perigos aos quais parecia humanamente impossível de escapar, cantava sempre os louvores da Igreja em reconhecimento das vitórias obtidas, algumas vezes por derrota, outras vezes por uma fuga vergonhosa de seus inimigos [...]; a praça onde se entoavam os louvores divinos, onde se guardava a verdade do Evangelho e se conservava a fé católica, era ela que o marquês de Pombal mandava entregar aos mouros, que transformaram os santuários em mesquitas, honraram no lugar do Augusto Sacramento o imundo Maomé, e a memória daqueles que eles reputam como seus mártires, sem ao menos consentir que isso tivesse lugar depois de os corajosos cavaleiros terem terminado suas vidas entre as mãos dos bárbaros (como eles queriam), combatendo pela defesa da religião que professavam. (Vidal, 2008, p.46).

Os mazaganenses se revoltam e dão início a uma série de conflitos e protestos. Aguardavam um reforço militar para resistir ao ataque mouro e, ao invés, recebem de Portugal algumas embarcações com a ordem de retirada imediata. Impossibilitados de resistir ao conflito que se avizinha, começam a destruir tudo. Móveis são queimados, animais são mortos, armas e canhões são jogados ao mar. Os sinos da igreja, cruzeiros e altares que até então eram peças de adoração, são despedaçados e como último ato, explodem a porta principal (Vidal, 2008, pp.48-49). Para os mazaganenses da Fortaleza no Marrocos, o evento traumático deste momento não era devido à iminência de mais um intenso e cruel enfrentamento contra os inimigos de Cristo, ato repetitivo com o qual eles já estavam

acostumados. Em vez disso, o drama social que mudaria completamente suas vidas a partir de então se configura na impossibilidade de permanecer no interior da fortaleza até a morte, dentro das fronteiras de sua identidade.

A guerra entre mouros e cristãos envolveu uma quantidade bastante diversa de etnias e regiões, marcou uma divisão entre o Ocidente e o Oriente, designações que ultrapassaram seu sentido geográfico e passaram a ter conotações culturais. Os fatos históricos relatados até aqui, sobre a Reconquista da Península Ibérica pelos cristãos e a defesa da Fortaleza de Mazagão, compõem um conjunto de dramas sociais que estarão representados em boa parte nas festividades de mouros e cristãos que irão surgir na Península Ibérica nesse período e que foram posteriormente transportadas para as colônias americanas.

Nessas representações podemos assistir as embaixadas - contatos entre os inimigos em busca de acordos diplomáticos que evitassem o conflito armado - o serviço dos sentinelas, então conhecidos como atalaias, as formas como se davam as batalhas, e também as frequentes festas religiosas e civis, que aconteciam em datas fixas ou por comemoração ao resgate de prisioneiros ou de imagens de santos. Veremos no Capítulo 5, ao descrevermos a representação que acontece na Vila de Mazagão Velho, como esses elementos foram transformados em cenas do ritual festivo. Por ora, é conveniente entendermos o sentido da construção dessas memórias coletivas sobre as batalhas travadas entre mouros e cristãos na disputa pelo poder nos territórios da Península Ibérica e o norte da África. Para tal é essencial pensarmos sobre as razões de essas memórias coletivas, que fazem parte da Idade Média ocidental e o período posterior conhecido como Reconquista, perduram até os dias de hoje através de uma série de representações sociais articuladas em mídias como textos, pinturas, monumentos e rituais comemorativos.

A construção dessas representações sociais adquiriu significativa importância para que as memórias coletivas permanecessem vivas na lembrança das próximas gerações. Incentivadas e organizadas pelo poder público e a Igreja Católica, objetivavam manter uma coesão social através da identidade com o cristianismo e a luta contra “os infiéis”. A adesão popular a essas representações sociais, que aconteciam através de expressões simbólicas iconográficas ou ritualísticas, procuraram construir ou manter o espírito coletivo desse conflito como um fato traumático para as populações da Península Ibérica, que por muito tempo viveram sob o temor de novamente terem seus territórios invadidos.

Entre os colonos cristãos havia grande medo do retorno dos mouros. A proximidade de África através da rota de invasão do Estreito de Gibraltar ou nas costas de Almeria e Adra poderia tornar-se uma realidade. De fato, foram frequentes os ataques (razzias) de piratas de Argel, Tunísia e Turquia durante os séculos XVI e XVII. Certamente esta foi uma das razões pelas quais a festa dos mouros e cristãos se enraizou nas povoações serranas e muito mais pobres: onde o medo de perder as suas terras, a sua única forma de subsistência, representava uma séria ameaça. Por isso precisavam da confiança ideológica (e real) de que isso não iria acontecer; sua expressão simbólica ficou mais evidente ali. Tenhamos em mente que muitas das relações começam com um desembarque de navios mouriscos ou turcos na costa espanhola. (Fernández Soto, 2005, p.117).

Em 1898, Durkheim escreveu o artigo intitulado "Représentations individuelles et représentations collectives" (Durkheim, 2002), no qual estabeleceu a representação individual como objeto de estudo da psicologia e, por sua vez, a "representação coletiva" como objeto de estudo da sociologia. A representação social seria representativa das ideias de uma coletividade, e por isso tornar-se-ia mais viva do que cada uma das ideias consideradas isoladamente (Durkheim, 1893/1999, p.71. Conforme citado em Oliveira & Bertoni, 2019, p.3).

A partir dos conceitos de Durkheim sobre as representações sociais, Halbwachs elabora na década de 1920 a sua teoria sobre a memória coletiva. Não que a memória individual seja negada, mas diante da interação social extremamente dinâmica, ele considera que a memória coletiva tem um lugar maior na vida do indivíduo, através de noções socialmente construídas no tempo e no espaço, tais como o trabalho, a escola, a família e a religião.

Para resumir a contribuição indispensável de Maurice Halbwachs para a pesquisa atual sobre memórias culturais, podemos dizer que ele tinha a clara noção de que uma identidade coletiva não funciona apenas num espaço e tempo limitados, mas também pode ser mediada para gerações futuras pela interação humana e comunicação, bem como por diferentes tipos de artefatos culturais e materiais, como livros, imagens, edifícios, conhecimento instituído, factos, etc. que criam uma ordem simbólica comum. (Matos, 2012, pp.34-35).

Aby Warburg, outro pensador fundamental de início do século XX para o tema da memória cultural, por sua vez, vai argumentar que a memória consiste basicamente em uma construção e reconstrução processual e coletiva de símbolos, representados de forma visual em obras de arte, imagens, rituais populares e artesanatos, permitindo trocas e migrações entre diferentes lugares e tempos (Matos, 2012, p.35).

Na década de 1980, Pierre Nora desenvolve o conceito de *lieu de mémoire*, que pode definir uma série de objetos tanto concretos e localizados geograficamente como construídos

intelectualmente, que ao se referir a um acontecimento passado, o faz sobreviver ao esquecimento de uma comunidade. Ainda segundo o autor, para ser considerado um “lugar de memória”, tem que haver vontade de memória e atender aos sentidos de objeto material, simbólico e funcional, coexistindo simultaneamente. Para ser um “lugar de memória é necessário que a imaginação lhe atribua uma aura simbólica, que o transforme em um objeto de ritual” (Nora, 1993, pp. 21-22).

Pierre Nora, assim como Halbwachs, salientam que memória não é o mesmo que história. A memória torna-se relevante justamente onde há pouca história (cf. Matos, 2012, p.36). Assim, diferenciando-se da história e seus métodos, que tenta se ater à precisão de documentação, registros, testemunhos e outras “provas” científicas, a memória adota formas narrativas mais identificadas com uma verve poética, sensações, emoções, afetos, esses motores impulsionadores do fazer artístico. Se a história busca a impessoalidade e a objetividade, a memória é banhada pela subjetividade e a emoção. A memória não é um atributo utilizado para comprovar os eventos. Ao contrário, é um evento a ser estudado, observado, narrado, interpretado. Tal situação não as torna opostas, mas complementares ou interdependentes. Por vezes a identificação com uma memória é o motivo que desperta o verdadeiro interesse pela história. Por outras, a história é o ponto de partida da construção de memórias.

A grande importância que a história adquiriu no século XX teria incomodado Nietzsche que considerava que a história monumental afogava o impulso “a-histórico” de produção da vida (Sarlo, 2007, p.10). Mas foi o próprio movimento do historicismo na contemporaneidade que fez surgir os estudos da memória, ao privilegiar o relato do cotidiano da vida e colocá-lo no centro dos fatos históricos, se alinhando ao que politicamente acontecia no mundo com as revoluções, os movimentos operários, o fim dos sistemas monárquicos e surgimento do republicanismo (Idem, p.11). Desarranjando velhas estruturas narrativas hierárquicas, a História deu destaque aos relatos da memória, valorizou os testemunhos orais, atribuiu valores autorais e de veracidade aos depoimentos com detalhes que nos aproximam mais dos sentimentos individuais ou familiares. Ao evitar privilegiar relatos cientificamente comprovados, forneceu uma versão mais humanizada da história.

Astrid Erll, na introdução do compêndio *Cultural Memory Studies* (2008, pp.1-6), afirma que dentro do termo abrangente de Memória Cultural, - que é de certo modo o mesmo que memória coletiva ou social - estão “medias, práticas e estruturas tão diversas quanto mitos, monumentos, historiografia, rituais, lembranças de conversas, configurações de conhecimento cultural e redes neuronais (Erll, 2008, p.1).

Para organizar a multiplicidade de conceitos abordados pelos estudos da Memória, Erll estabelece um quadro com divisões baseadas nas “dimensões”, nos “níveis” e nos “modos” de memória. As dimensões de cultura e memória estariam organizadas nas “memórias sociais” (foco de interesse das ciências sociais), nas “memórias materiais” (focos de interesse da literatura e estudos dos média) e “nas memórias cognitivas” (campo da psicologia e neurociências). Os níveis de memória, por sua vez, se dividiriam em “individual” e “coletivo”, mais precisamente, nível do “cognitivo” e nível do “social e medial”. Distintos para efeito de análise, na prática eles estão sempre interagindo. E, por fim, os modos de Memória, que Halbwachs e Nora distinguiram em história e memória. O primeiro teria concebido história como abstrata, totalizadora e “morta” e a memória como particular, significativa e “viva”. Nessa polaridade, Pierre Nora teria posicionado o “lugar de memória” entre os dois extremos. Erll vai propor a dissolução da divisão a favor da noção de diferentes “modos de lembrar” em cultura (Erll, 2008, p.7).

Segundo Jan Assmann, que nos anos 1990 contribuiu significativamente para a teoria de memória cultural e memória comunicativa,

A memória é a faculdade que nos permite formar uma consciência da individualidade (identidade), tanto no nível pessoal quanto no coletivo. A identidade, por sua vez, está relacionada ao tempo. Um eu humano é uma “identidade diacrônica”, construída “com a matéria do tempo” (Luckmann). Essa síntese de tempo e identidade é realizada pela memória. (J. Assmann, 2008, p.109).

Para Jan Assmann, a memória se distingue em três níveis: nível interno (memória individual), nível social (memória comunicativa) e nível cultural (memória cultural). Estes dois últimos níveis representam uma distinção que Assmann faz do conceito de memória coletiva de Halbwachs. A memória cultural, assim como a memória comunicativa, também são memórias sociais, porque o processo de recordar é social, uma vez que os pontos de referência que cada indivíduo utiliza para codificar, armazenar e recuperar informação são definidos socialmente. Contudo, a diferença é que na memória cultural os símbolos adquirem maior importância e quando isso não está presente em um grupo, ele tende a criá-los através de instituições mnemônicas, tais como monumentos, museus, bibliotecas, etc., que perduram ao longo dos tempos. A construção dessas instituições depende de conhecimentos que restringem a participação, definida não só pela capacidade de memória e compreensão, mas por estruturas sociais de acesso e iniciação. Por outro lado, na memória comunicativa as lembranças são transmitidas pela comunicação oral entre os membros de uma

sociedade, de uma forma não institucionalizada. De tal maneira que sua durabilidade é de curto prazo, abrangendo de três a quatro gerações, não requerendo que haja uma especialização institucionalmente reconhecida de quem a transmite (J. Assmann, 2008, p.116).

As memórias não surgem apenas por lembranças e nem são apenas baseadas na História, mas também podem ser inventadas. A memória, como construção social ou individual, atua nas ações humanas do presente influenciando suas expressões culturais. A memória é uma "estratégia, um meio, um dispositivo foucaultiano, ou poderíamos assinalar uma força invisível que aciona certos mecanismos de atuação na realidade" (Carmo, 2015, p.181).

Birgit Neumann (2008, p.333) afirma que as memórias são extremamente seletivas e, por isso, dizem-nos mais sobre a maneira como a atualidade se relaciona com o passado, do que sobre os eventos do passado. As formas e técnicas narrativas da literatura servem para fazer a conexão entre memória e identidade. Essas relações se alteram conforme a época da escrita.

Particularmente nas ficções contemporâneas da memória, as instâncias narrativas muitas vezes interpretam, reinterpretam e recriam ativamente o passado individual e a identidade construída sobre esse passado no ato da narração. Inconsistências textuais, ambigüidades, (auto)contradições ou a representação de normas divergentes são mais prováveis de serem atribuídas à falta de confiabilidade do narrador. As reinterpretações do passado e a correspondente pluralização do mundo lembrado tornam clara a polivalência, na verdade, o caráter evasivo das experiências passadas e ressaltam que os atos de memória oferecem tanto uma visão das condições factuais do passado quanto dos atuais esquemas de interpretação. (Neumann, 2008, p.338).

Esse ato se retroalimenta de narrativas anteriores e por muitas vezes vai fazer várias versões do passado conviverem simultaneamente. Neste ponto, a diversidade e a identidade podem ser zonas de conflito. É possível coexistirem diferentes memórias? E a identidade criada por uma memória pode reacender conflitos passados ou criar conflitos presentes? Segundo Rigney (2008, pp.345-346), conceitos do passado responsáveis pelas identidades não podem ficar estáticos, pois assim estariam sob o risco de morrer. Há uma enorme necessidade humana de recriar os lugares de memória. Eles precisam ser reescritos e renarrados constantemente. Desta maneira, estaríamos falando não mais de "lugares" de memória, mas sim de "dinâmicas" de memória. Para Erll, a escolha do média e da forma que o passado é representado tem efeito no tipo de memória que é criada. As memórias culturais podem se constituir em uma variedade de sistemas simbólicos, dos quais ela cita, "textos religiosos, pinturas históricas, historiografia, documentários, monumentos e rituais comemorativos", cada qual ativando a memória de uma forma específica e deixando sua marca (Erll, 2008, p.389).



Os médias, meios estéticos e formais de materialização das lembranças, intervêm de forma significativa na possibilidade das lembranças tornarem-se memórias culturais. Porém, é preciso considerar que o mundo real não é composto apenas de coisas concretas (visíveis e materiais), mas também pelos seus componentes abstratos (símbolos, funções, etc.).

As representações sociais e simbólicas, como produtos da memória social, ocupam o lugar de uma ausência, por vezes até a ausência de história, figurando sob a forma de um sentimento quase que religioso, a intenção de se religar com o que não está presente. Buscam intencionalmente construir uma imagem que funcione como uma representação e uma forma de oração. Assim como os humanos dialogam imaginariamente com seus antepassados já falecidos, prestando-lhes homenagens, as representações simbólicas servem como um culto aos mortos, materializando a imagem etérea. Estabelecem assim um contato com outra dimensão e desta maneira cumprem o anseio religioso humano de representar o ausente. As memórias são herdadas e ao se relacionarem com o passado de uma pessoa ou de um grupo fornecem um sentimento de continuidade e coerência, importante na construção da identidade individual ou coletiva.

### **1.3 A mobilidade da cultura de Mazagão**

Com o abandono do interior das sólidas muralhas onde construíram suas histórias por mais de 200 anos, os mazaganenses, outrora habitantes da Fortaleza de Mazagão, estariam expostos às transformações e adaptações que decorreriam a partir de então. Segundo Vidal, a "cidade se desnuda pouco a pouco: à perda das muralhas sucede a progressiva mutação das estruturas sociais e das instituições" (Vidal, 2008, p.59). A partir do abandono da fortaleza no Marrocos e o deslocamento de seus habitantes para Portugal, Mazagão se torna, conforme define Vidal, em uma "cidade da memória".

[É] um formidável jogo social que se desenrola em Lisboa. As famílias são reconfiguradas, transformadas - em suma, adaptadas. Mas é sobretudo um importante trabalho de construção de uma memória comum que se desenrola em Lisboa. É em trânsito, em Lisboa, que Mazagão se afirma como comunidade - antes, ela parecia se unir apenas de maneira efêmera, por ocasião das batalhas contra os mouros. Essa cidade sem muralhas, provisoriamente instalada em uma cidade que estava em vias de construir as suas próprias, construiu muralhas mais sólidas que a pedra. Doravante, as muralhas da memória delimitarão o verdadeiro território identitário dos mazaganenses. Seus habitantes podem ser, então, deslocados: eles levam em si as marcas de sua inscrição territorial. (Vidal, 2008, p.84).

Mas, como veremos em sequência, essa memória iria perdurar além de todos os movimentos que caracterizariam a história de Mazagão deste momento em diante. A identidade mazaganense, que até então estava fortemente consolidada na imutabilidade do presente da vida da fortaleza de Mazagão, agora se transformava em uma identidade móvel, tomada pela imaginação de um futuro imprevisível. O modo de vida a que seriam submetidos deste momento em diante seria caracterizado pelos hibridismos culturais do contato com outros povos, outras características geográficas, outra forma urbana, outros modos de produção, outras representações sociais. O deslocamento não é apenas espacial, mas também temporal, quando é afetada por dois ritmos cronológicos: o do movimento e o da expectativa nas zonas de trânsito (Vidal, 2008, p.10).

O destino planejado pela Coroa Portuguesa para esses mazaganenses não seria alcançado sem que antes acontecessem várias pausas pelo caminho, em lugares onde as situações de espera e deslocamento criariam profundas transformações sociais e culturais. Inicialmente, chegaram em Lisboa, onde permaneceram por seis meses, e somente lá tomaram ciência de que seriam enviados para a Amazônia. O plano de deslocamento geográfico previu também uma mudança radical nas funções que os mazaganenses, como funcionários da Coroa, iriam desempenhar na nova moradia.

A região para onde seriam enviados, entre o Rio Amazonas e o Rio Oiapoque, havia sido definida como terra portuguesa no Tratado de Utrecht entre 1713 e 1715. Em 1758 é fundada a vila de Macapá e sua colonização se deu por famílias açorianas por ordem do governador do Grão-Pará, em uma região denominada de Nova Andaluzia e que teria pertencido à Espanha segundo o anterior Tratado de Tordesilhas (Canto, 2017 p.78). As novas responsabilidades militares dos mazaganenses estariam menos concentradas em armas e mais na valorização do território pela produção agrícola e contenção de ataques indígenas ou invasões de piratas e corsários europeus, principalmente franceses (Vidal, 2008, pp.62-63).

De Portugal partiram 1855 pessoas distribuídas em 14 naus rumo à cidade de Belém na capitania do Grão-Pará, no Brasil. Essa próxima etapa da viagem iria acarretar que 343 mazaganenses optassem por mudar de destino e escapassem de ir para a Vila Nova de Mazagão. O restante foi sendo transferido aos poucos de Belém para a Nova Mazagão, enquanto a vila ia sendo construída. Isso perdurou de 1770 até 1777, tempo suficiente para que todas as configurações sócio-culturais que construíram a identidade dos mazaganenses se transformassem em memórias culturais e se constituíssem como a cultura de Mazagão.

Se originalmente estudamos costumes, tradições e enraizamento geográfico, como aspectos que definem a identidade de uma determinada população, em que argumentos devemos falar de cultura em condições tão extremas de mobilidade? O que parece ser relevante neste caso é a análise de como essa cultura se apresenta tão fortemente definida, ancorada tanto pela sua história como por suas memórias, resistindo aos intensos deslocamentos impostos ao longo do tempo. Não foram mudanças superficiais, estas são comuns em alguma medida a todos os grupos culturais submetidos ao movimento histórico do mundo. Foram alterações significativas que atingiram praticamente todas as suas estruturas sociais e geográficas. De uma região litorânea de clima mediterrâneo para uma floresta equatorial; de uma cidade militar fortificada e dividida em classes de plebeus e nobres, para uma sociedade hierarquizada em agricultores, escravizados e nativos; de uma sociedade em permanente ameaça de invasores para uma sociedade atacada por epidemias. E o que é mais surpreendente, uma cultura que ao mesmo tempo que se modificava, era transferida para povos de diferentes origens, desconfigurando o elemento da ancestralidade geralmente utilizado para solidificar uma cultura específica. Temos que considerar que a Nova Mazagão é fruto de uma sociedade que originalmente fora estruturada pela oposição binária entre mouros e cristãos, em que o oposto permanecia do lado de fora de sua muralha protetora. Essa estrutura foi transferida para terras brasileiras e inserida em um mundo multipolar articulado em uma estrutura social conflituosa habitada por indígenas submetidos e africanos escravizados, cada qual com suas crenças religiosas, suas organizações familiares, seus costumes.

A análise da cultura de Mazagão afasta-se das intenções da Antropologia em suas primeiras definições, de estudar culturas entendidas como alteridades que têm origens, simbolismos e estruturas demarcadas por fronteiras relativamente bem definidas, independentes dos outros sistemas circundantes. Este conceito de cultura foi desenvolvido no século XVIII por Johann Gottfried Herder e caracterizado por três elementos: a homogeneização social, moldando os indivíduos em um exemplo inconfundível dessa cultura; a consolidação étnica determinando ser essa a cultura de um povo; e finalmente, a delimitação intercultural, ou seja, diferenciar-se de outras culturas e estar separada delas. Welsch defende que as culturas atuais não têm essa uniformidade, e que há dúvidas razoáveis sobre se historicamente em algum momento tiveram (Welsch, 1999, pp.194-195). Considerando os antecedentes que importam para o caso da cultura de Mazagão, podemos perceber que se trata de um contínuo contato entre diversos povos. Mazagão era um entreposto comercial, onde havia um contínuo movimento de comerciantes, soldados, exploradores, transportando junto com as mercadorias suas

bagagens culturais de origem. A sua população fixa, portugueses de origem parte açoriana e parte continental, viviam em negociações constantes com muçulmanos, judeus e cristãos, de origens europeias, árabes ou berberes. Esta população foi posteriormente transferida para o novo continente americano, onde se encontraram com uma enorme população indígena e africana. Nesse novo espaço, seriam inseridos em de uma nova dinâmica social junto com povos indígenas e negros escravizados, cada qual com origens étnicas distintas, integrando o corpo social e cultural que se formava, caracterizando o que Welsch chama de transculturalidades.

Segundo Welsch, há uma diferenciação entre os conceitos de interculturalidade, multiculturalidade e transculturalidade. A interculturalidade é o conceito que entende que as diferentes culturas, espacialmente delimitadas, possam conviver, se reconhecer e se compreender. Por sua vez, a multiculturalidade, que mantém muitas semelhanças com a interculturalidade, tem como única diferença o fato de que considera que a convivência de diferentes culturas se dá em um mesmo espaço, uma mesma sociedade, mesmo que mantendo suas diferenças. Ambas, interculturalidade e multiculturalidade, entendem culturas como ilhas ou esferas pouco permeáveis e, por isso, propensas a gerar conflitos.

A crítica à concepção tradicional de culturas únicas, bem como aos conceitos mais recentes de interculturalidade e multiculturalidade, pode ser resumida da seguinte forma: Se as culturas ainda fossem de fato - como esses conceitos sugerem - constituídas na forma de ilhas ou esferas, não seria possível se libertar nem resolver o problema de sua coexistência e cooperação. No entanto, a descrição das culturas de hoje como ilhas ou esferas é factualmente incorreta e normativamente enganosa. As culturas de facto já não têm a forma insinuada de homogeneidade e separação. Em vez disso, elas assumiram uma nova forma, que deve ser chamada de transcultural na medida em que atravessa os limites culturais clássicos. As condições culturais hoje são amplamente caracterizadas por misturas e permeações. (Welsch, 1999, p. 196).

Por sua vez, a transculturalidade é o termo que caracteriza as sociedades modernas, em que as culturas em suas diversidades se interpenetram, gerando modelos próprios de significações e modos de vida. Conceitos como “tradição”, “costume longamente estabelecido”, práticas baseadas em memórias coletivas de um povo, não se encaixam mais sem que se faça concessões, considerações, relativizações. Por outro lado, o transculturalismo não é uma novidade do mundo globalizado e já podia ser vislumbrado desde a Idade Média e posteriormente na mobilização de pessoas durante a reconquista da Península Ibérica e a conquista da África e das Américas.

A identidade cultural atual de Mazagão Velho, ancorada em histórias e representações, não pode ser vista em seu contexto de pureza e ancestralidade de tradições surgidas há quase 250 anos pelas

mãos de seus primeiros habitantes, como é divulgado e percebido pela comunidade mazaganense e as autoridades que organizam as festividades. Ao invés disso, ela está melhor fundamentada como um movimento em que práticas festivas e religiosas tradicionais de origem remota, misturadas com um discurso histórico de um drama social vivido pelos fundadores originais da Nova Mazagão, serviram de motivo para a criação das representações praticadas por atuais moradores da região que não têm mais nenhuma ancestralidade com o povo originário fundador da vila. Conforme sugere (Vidal, 2008, p.138) há uma grande possibilidade de que a Festa de São Tiago com as características atuais tenha nascido no Séc. XX, em algum ano próximo a 1915, provavelmente mais por iniciativa institucional do que por espontaneidade de sua população, ou pelo menos uma conjunção desses dois interesses. Foi quando a sede da Nova Mazagão foi transferida para um lugar mais próximo da capital Macapá e passou a se chamar Mazaganópolis restando no local a Vila de Mazagão Velho. Sem documentação que comprove a existência da festividade antes de 1941, pode-se supor que a tradição foi inventada em forma de representação dramática popular.

Por "tradição inventada" entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (Hobsbawm, 2008, p.9).

Segundo Hobsbawm, a tradição, diferente do costume, faz referência a um passado histórico estabelecendo com ele uma continuidade artificial. A tradição impõe práticas fixas, normalmente formalizadas. O costume, apesar de manter uma certa semelhança com um precedente, é mais variável, adaptando-se e servindo ao presente. A tradição acontece de forma ritualizada com funções simbólicas, o costume nem sempre (Hobsbawm, 2008, p.10).

Ainda segundo o autor, isso aconteceu de forma acentuada no século XX, quando velhos costumes passaram a não ser mais usados, devido a inovações radicais que se sucederam devido à urbanização e industrialização. As transformações geraram ausências que foram preenchidas por tradições inventadas. As intenções podem ter sido motivadas para estabelecer ou simbolizar uma coesão social, para legitimar instituições e relações de autoridade ou para socializar, incutir ideias, valores e padrões de comportamento (Hobsbawm, 2008, p.16).

A população atual de Mazagão Velho, em sua maioria, têm ascendência de africanos do sul do Saara. Seus ancestrais quilombolas, então refugiados nos arredores, teriam ido habitar a vila a partir

do momento que sua sede mudou, em 1915, para onde atualmente é Mazagão Novo. Por conta da generalização que considera os negros escravizados como simplesmente africanos, sem origem regional específica dentro do continente, por algum tempo pareceu certo aos habitantes mais recentes definirem sua origem na Marrocos africana e se entenderem como herdeiros diretos dessa memória.

Em todos os aspectos, a cultura de Mazagão é fruto do movimento expansionista português em suas várias etapas, construída tanto pelo movimento de portugueses que foram habitar a fortaleza no Marrocos e posteriormente a Amazônia brasileira, quanto pelos povos escravizados de origem africana que se tornaram seus protagonistas. Em sua construção estão os interesses institucionais da igreja e do poder público em definir a primazia da cultura europeia e cristã, garantindo a manutenção de vias de contato com Portugal para a circulação de ideias e mercadorias, que se mantiveram mesmo após a independência do Brasil. É nesta mobilidade de seus protagonistas, na diversidade de suas origens geográficas, nas mudanças sociais ao longo de sua história, na transferência entre populações de diferentes origens, que a cultura mazaganense encontrou os motivos para existir e resistir. A sua característica diferenciada, destituída das condições apresentadas por Herder - a homogeneização social, a consolidação étnica e a delimitação intercultural - sugere que seja analisada através de conceitos que entendem a cultura primordialmente como uma entidade móvel, não homogênea nem delimitada.

A partir da década de 1970, novas formas de pensar a cultura e a memória cultural ganharam protagonismo e ficaram conhecidas como “giros”, “voltas” ou “viradas” culturais. Tiveram como inspiração a virada linguística, que passou a considerar que a realidade não podia ser percebida independentemente da linguagem. Em outros termos, na virada linguística, as palavras não são mais vistas como uma convenção de nomes simplesmente a rotular a realidade, mas que os diferentes significados de uma palavra estruturam o pensamento na percepção dessa realidade (Bachmann-Medick, 2016, p.1-2).

A partir dessa perspectiva surgiram vários giros culturais que mudaram os focos de estudo, rompendo com antigos cânones teóricos e metodológicos, mudando os conceitos de cultura e também os campos temáticos que passaram a privilegiar temas como “cultura cotidiana e popular, identidade cultural, mídia, globalização e comunicação transcultural” (Bachmann-Medick, 2016, p.5).

Em decorrência, no campo da antropologia cultural surgiu a “virada interpretativa”, a “virada performativa” e a “virada reflexiva”. Na virada interpretativa, Clifford Geertz apresentou o conceito semiótico de cultura, sugerindo que ela fosse entendida como um sistema de signos e símbolos. A

"virada performativa", por sua vez, desviou a atenção dos textos e seus significados para as práticas performativas, trazendo para o foco das atenções as expressões corporais.

As novas questões-chave passaram a ser: como a realidade é produzida e encenada? Que estrutura performática têm as ações – por exemplo, em festivais e carnavais, em meios de representação cultural como o esporte, em encenações políticas e religiosas, assim como no drama e no teatro? A visão da “cultura como performance” requer que as disciplinas individuais expliquem o dinamismo dos processos sociais através da esfera cultural de expressão. (Bachmann-Medick, 2016, p.24).

A virada cultural passou a focar no estudo de cultura para categorias transculturais, estudando comunidades culturais em movimento, principalmente baseadas no deslocamento humano do período pós-colonial, envolvendo conflitos étnicos, minorias, políticas de identidade, movimentos de direitos civis, assim como as experiências de migração e diáspora com suas sobreposições híbridas de múltiplas afiliações culturais (Bachmann-Medick, 2016, p.2).

Outro “giro” que pode ser considerado para o estudo deste caso é a “virada da memória” articulada principalmente por pesquisadores de língua alemã, como Jan e Aleida Assmann, Erll e Nünning (Bachmann-Medick, 2016, p.24). Astrid Erll usa o conceito *travelling memory*, que talvez possa ser traduzido por “memória itinerante”, para descrever a memória transcultural:

E é assim que eu gostaria de conceber a memória transcultural: como a peregrinação incessante de portadores, mídias, conteúdos, formas e práticas de memória, suas contínuas “viagens” e contínuas transformações através do tempo e do espaço, através das relações sociais, lingüísticas e fronteiras políticas. (Erll, 2011, p.11).

O termo surge da metáfora *Traveling Culture*, usada por James Clifford (1997) para avaliar os deslocamentos tanto do etnógrafo quanto os do seu objeto de estudo. Segundo Astrid Erll, a viagem é o processo básico da memória, que se dá não somente pelo movimento das pessoas, mas também de suas bagagens culturais que são representadas por conteúdos materiais e formas práticas que carregam consigo (Erll, 2017, p.2). Erll vai cunhar o termo *Mnemonic Relationality* para dizer que todas as memórias produzidas em cultura são transculturais e, por sua vez, geram possíveis relacionalidades mnemônicas, que seriam as estruturas de conexão abrangendo dimensões biológicas, mentais, sociais e materiais.

Erll chama a atenção para o fato que devemos estudar melhor a morfologia das formas mediáticas como construtoras de relacionalidades entre memórias. Resignificar museus, festas,

tradições, desvirtuá-los, e atualizá-los. Há que se rever os lugares da memória e recuperar neles a dinâmica viva das culturas, que estão sempre se criando e se desmanchando, que só são possíveis de permanecerem vivas porque podem ser tocadas, manipuladas, recriadas e atualizadas, fazendo parte do presente e não só como memórias fixas do passado.

Nesse novo contexto, vários autores passaram a relacionar cultura à figura do viajante e não do habitante (sedentário). A figura do viajante é característica do mundo globalizado da pós-modernidade, em que a cultura, assumindo o mesmo fluxo das mercadorias, passou a movimentar-se, de forma ora mais ora menos livre, entre fronteiras. As metáforas do deslocamento como condição especial para o pensamento é recorrente e adquire valores e conceitos diversos. Termos como "andarilho", "peregrino", "nômade" e "turista", denominando o modo que os viajantes se movimentam, foram usados simbolicamente para explicar questões filosóficas, existenciais, sociais e culturais. Transformaram-se também representativos da mobilidade cultural, marcada pelo deslocamento, transformação, encontros, fluidez, alternância de identidades e às mudanças de paradigmas que caracterizam a pós-modernidade. Surgem em contradição à modernidade, quando as nações nos séculos XVIII e XIX ainda estavam em formação e as identidades culturais se apresentavam como definidoras de fronteiras estáveis das novas organizações políticas.

Maffesoli é um dos autores que argumenta que o sedentarismo era o modo preponderante da modernidade, no sentido de que o homem moderno se via territorializado, pertencente a uma identidade individual ou social. A pós-modernidade, por sua vez, estaria melhor representada pelo nomadismo, com uma característica de errância constante entre diferentes valores e formas de vida, no cotidiano do trabalho, do consumo, da família e do sexo. Porém, Maffesoli acrescenta que o nomadismo pós-moderno representa também um sentimento nostálgico, um desejo de visitar os imaginários coletivos, um distanciamento da racionalidade com o objetivo de reviver suas essências ancestrais. Segundo Maffesoli, o modo nômade de ser é anterior ao modernismo, já que a Idade Média, ao contrário do que se costuma dizer, foi um período de intensa circulação em todas as esferas sociais. As Cruzadas, além de ter motivações religiosas e políticas, refletiu um interesse por outros lugares. O contato com outras civilizações fascinou a nobreza europeia e influenciou na filosofia, na arte e nos costumes.

A tendência geral destes exemplos (podendo considerá-la de alguma forma como uma estrutura antropológica que seria trivial não considerar), é que o nomadismo não é apenas determinado pela necessidade econômica ou a simples funcionalidade. Seu movimento é outro: o desejo de escapar. É um tipo de "impulso migratório" que incentiva mudar de lugar,



hábitos, parceiros, e isso para alcançar a diversidade de facetas de sua personalidade. O confronto com o exterior, com o estranho e o estrangeiro é o que permite que o indivíduo medieval viva esta pluralidade estrutural, repousando em cada um. É claro que um nomadismo assim não é o feito de toda a população, mas vivido de maneira paroxística por alguns, nutre uma imaginação coletiva global. (Maffesoli, 2001, p.132).

Nesse contexto tornam-se relevantes os ensaios de James Clifford, que se utiliza de ideias como viagem, rotas e retorno, para se referir às mudanças nos estudos recentes em relação à escolha do objeto de pesquisa, deslocado do centro para as fronteiras, do isolamento para o contato, das raízes para as rotas, que têm sido descritos e interpretados por termos como diáspora, fronteira, imigração, migração, turismo, peregrinação, exílio, etc. (Clifford, 1997, p.11). A viagem torna-se um conceito que ressignifica as identidades e memórias culturais em uma nova configuração que surge quando inseridas em um fenômeno de transculturalidade.

Sob esse mesmo ângulo, analisa também os procedimentos de pesquisa, discutindo a viagem do etnógrafo que sai de sua localização estável para estudar uma outra cultura, geralmente distante e delimitada em um espaço geográfico. Ou a relação do pesquisador com informantes que, na maioria das vezes, mesmo pertencendo à cultura estudada, também são viajantes que mantêm contato frequente com o mundo circundante. A viagem propõe portanto uma diversidade de experiências que desconstruem as concepções de cultura como algo estático, localizado. A cultura sempre foi vista sob a perspectiva da moradia, o lugar de habitação e de hábito, o espaço da vida coletiva, ficando a viagem apenas como um evento acessório. Clifford, pelo contrário, propõe pensar a cultura em um espectro de deslocamento, de transformação, de contatos entre culturas (Clifford, 1997, p.3).

Em seu ensaio sobre diáspora, que ele define como "construir lares longe de casa" (Clifford, 1997, p.244), mesmo que os assuntos que ele se propõe a discutir estejam bastante direcionados às "viagens" do século XX, tendo a pós-modernidade como foco de análise, ele aponta questões que parecem apropriadas se aplicados para entender o caminho percorrido pela cultura mazaganense, se conseguirmos fazer as devidas transposições. Nesse capítulo, Clifford apresenta as tipologias da diáspora anteriormente avançadas por Safran:

"comunidades minoritárias expatriadas" (1) que estão dispersas de um "centro" original para pelo menos dois lugares "periféricos"; (2) que mantêm uma "memória, visão ou mito sobre sua pátria original"; (3) que "acreditam que não são - e talvez não possam ser - totalmente aceitos pelo país anfitrião"; (4) que veem a casa ancestral como um lugar de retorno eventual, quando for a hora certa; (5) que se comprometam com a manutenção ou restauração desta pátria; e (6) cuja consciência e solidariedade como grupo são "importantemente definidas" por

esse relacionamento contínuo com a pátria (Safran 1991: 83-84). Estas, então, são as principais características da diáspora: uma história de dispersão, mitos/memórias da pátria, alienação no país anfitrião (anfitrião ruim?), desejo de retorno eventual, apoio contínuo à pátria e uma identidade coletiva importante. definido por esta relação (Clifford, 1997, p.247).

Na história de Mazagão é possível ver que a sua diáspora corresponde a essa definição tipológica. Exilada de sua concepção de origem, dispersa-se entre Lisboa e a cidade de Belém no Brasil e instala-se na Nova Mazagão brasileira, mantendo a memória sobre sua terra de origem. Os mazaganenses originários do Marrocos não serão totalmente adaptados e aceitos em seu novo território e irão sempre estar ligados ao desejo de retorno. Apesar de não mais poderem retornar, manterão uma unidade imaginária definida pelo seu local de origem.

A nova cidade de Mazagão, instalada na região amazônica que tinha sido intitulada Nova Andaluzia, tinha agora uma nova função estratégica para Portugal que era ocupar e assegurar o domínio do território. Para isso era preciso que sua população se adaptasse às novas condições. Arquetizada em um projeto urbanístico totalmente diferente da fortaleza em Marrocos, sua população iria, a partir deste momento, se dedicar à agricultura tanto para sua subsistência como para fornecimento de outros assentamentos da proximidade (Assunção, 2009, p.48).

Conforme descreve Vidal, (2008, pp.188), ao serem assentados na Amazônia, a população originária do Marrocos passou a ter relações mais intensas com as alteridades dos africanos e indígenas, que inseriram novos costumes em seus modos de vida, dando origem a uma cidade mestiça. Depois de várias tentativas de adaptação à nova realidade, Portugal reconhece o insucesso da empreitada de assentamento na região amazônica e a degradação que se opera na vida dos mazaganenses. E após 15 anos da decisão da sua transferência, concede a eles o direito de se instalarem fora da vila (Vidal, 2008, p.230).

Mazagão quase desapareceu dos documentos históricos a partir de então. Após a Independência do Brasil, a cidade foi palco de inúmeras disputas políticas, passando a ser dominada por administradores vinculados ao grande comércio português, que empreendeu nos anos seguintes uma violenta repressão aos setores populares engajados no movimento independentista.

Em 1842, a vila, na qual viviam então 1.961 moradores livres e 317 escravos, permanece isolada, acometida por epidemias e sem nenhuma relevância econômica que mereça atenção e investimento pelo poder público. Aparentemente não preservava mais costumes e nem celebrava as suas memórias de além-mar. Os mazaganenses haviam esquecido suas raízes? (Vidal, 2008, pp.252-253).

Na Mazagão assentada na Amazônia permanece apenas uma intensa disputa política, mesmo depois da proclamação da República em 1889. O período é marcado pelo surgimento de vários quilombos na proximidade e em 1915 a cidade é transferida para uma nova localidade, mais próxima da capital Macapá, ficando a Vila de Mazagão como uma referência de memória. Recebe o nome de Mazagão Velho e sua população branca aos poucos vai abandonando a vila, sobrevivendo nela apenas um grupo de moradores na sua maioria negros provenientes dos quilombos das proximidades (Vidal, 2008, pp.254-255).

Em 1833, por decisão da assembleia provincial, perde o *status* e o nome Mazagão (Vidal, 2008, pp.251). Em 1835 acontece a Revolta dos Cabanos, quando uma tropa de 2000 homens composta de negros, indígenas e mestiços invade Belém e declara a independência do Pará, mas são destituídos em 1936 pelas tropas imperiais e se dispersam em focos de resistência no interior da Amazônia. A colaboração dos neomazaganenses contra os cabanos insurgentes garante a retomada do nome de Mazagão para a vila. (Vidal, 2008, pp.252).

Infelizmente não encontrei documentos históricos que esclareçam em que momento, e sob quais condições políticas e culturais as memórias da origem da Mazagão amazônica renasceram e se reconstruíram em forma de representações religiosas e festivas, em formato de memórias culturais que se instituíram como a identidade de uma população que não tem suas raízes históricas na Mazagão marroquina.

Como podemos perceber pela própria construção dos elementos simbólicos presentes na representação da festividade, ela aparentemente teve a participação de pessoas mais cultas, que estruturaram os rituais como podemos observá-los nos dias de hoje. Essas pessoas, provavelmente, tinham relevantes ligações com a igreja católica cristã ou eram membros dela. Reconhecemos isso nos dias de hoje pela enorme identidade cristã em seus moradores, observável através dos inúmeros rituais festivos religiosos cristãos que ocupam o calendário anual da vila. Não podemos descartar também a hipótese, pouco provável, de que as tradições religioso-festivas atuais são provenientes das memórias de alguns poucos negros escravizados ou libertos que permaneceram na vila e decidiram reconstruir os rituais praticados pelos antigos moradores mazaganenses que tinham relação com a Mazagão marroquina.

Seja qual for o mecanismo que preservou ou transferiu essas memórias, de forma popular de transferência oral e ancestral ou de forma institucionalizada pelos poderes públicos e eclesiásticos, o que nos parece relevante nesse caso é entender como ela se adaptou, se reconformou e se

ressignificou para continuar existindo como uma entidade cultural no interior desse intenso movimento histórico.

Como observa Greenblatt (2010, p.3), ainda hoje as culturas são estudadas de formas compartimentadas, como se existissem independentes umas das outras, como se não fossem originadas pelas migrações, exílios, colonialismos, errâncias. Porém, os movimentos não estão limitados às pessoas, mas também às expressões culturais que mudam de lugar, de agentes, de etnias, de significados e conseqüentemente adotam novas características multiculturalistas, revelando que cultura é também uma tradição em movimento. “A realidade, tanto no passado quanto no presente, é mais sobre nômades do que nativos” (Greenblatt, 2010, p.6).

Isso nos leva a entender cultura não mais como o interior de fronteiras, mas como o espaço de trocas, de novas conexões e movimentos de integração, ideia que é muito bem exemplificada pela história de Mazagão. Para Greenblatt, esse movimento não é exclusivo das sociedades modernas, basta observarmos como as culturas se transportaram de gregos a romanos, e destes para as nações-estados posteriores, ou como o Cristianismo escreveu seu livro sagrado adaptando as Escrituras Hebraicas no Antigo Testamento da Bíblia (Greenblatt, 2010, p.7).

O movimento tem um duplo sentido, ao mesmo tempo que reforça uma tradição, a conduz para um novo lugar e um novo tempo, de maneira que não há uma ruptura absoluta nem uma inversão radical de valores, mas uma trilha de continuidade que permite uma transformação controlada, em que não se opera uma desconexão total com as origens. Ao colocar as mobilidades culturais no centro das interrogações, Greenblatt sugere as seguintes questões:

Quais são os mecanismos em ação quando o movimento encontra estruturas de estabilidade e controle? Como os atores locais acomodam, resistem ou se ajustam aos desafios colocados pelo movimento externo? Quais são os mecanismos culturais de interação entre Estados e indivíduos móveis? O que acontece com os produtos culturais que viajam no tempo ou no espaço para emergir e se consagrar em novos contextos e configurações? Como eles colocam em movimento – tanto imaginativamente quanto geograficamente – as pessoas que os encontram e, por sua vez, são soltos? (Greenblatt, 2010, p.19).

Ao avaliarmos as representações de uma cultura popular tradicional brasileira, principalmente considerando o passado colonial e as origens multiétnicas de sua população, podemos entender que ela é configurada pela assimilação de culturas com origens externas ao continente, configuradas nos hibridismos das relações sociais. Por isso, em vez de “lugares de memória” como sugere Pierre Nora, talvez devêssemos entendê-las como “rotas da memória”. Mais do que entender o seu significado na

estrutura de uma organização social, é imprescindível atentar para a questão que a sua ressignificação foi sendo construída conforme todas as estruturas ao seu redor se moviam. Conforme Greenblatt, "os estudos de mobilidade devem identificar e analisar as 'zonas de contato' onde os bens culturais são trocados" (Greenblatt, 2010, p. 251).

É possível que as origens dos rituais da Festa de São Tiago e sua representação das batalhas entre mouros e cristãos estejam desconectadas de qualquer tradição trazida pelos primeiros habitantes mazaganenses que vieram ao Brasil, diferente do que tem sido difundido até os dias de hoje em inúmeros trabalhos acadêmicos, nas memórias comunicativas de seus habitantes e nas descrições institucionais dos promotores da festa. Mas uma tradição foi inventada como lugar de memória e cumpriu um significativo papel na construção da identidade cultural que os atuais mazaganenses guardam como uma bagagem cultural de origem muito longínqua no tempo e no espaço. Estas peças de bagagem se tornaram efetivas e duráveis, pela visibilidade e aceitação que tiveram junto ao seu público, graças à performatividade da encenação repetida continuamente e às suas referências históricas que se tornaram a memória da própria comunidade (Pannewick, 2010, p. 216).

Ao mesmo tempo, na atualidade, os mazaganenses se debatem com a contínua vontade de movimento que tem essa cultura que eles consideram tradicional. Alguns movimentos institucionais ainda hoje tentam imobilizá-la, transformando-a em patrimônio cultural e estabelecendo alguns aspectos fixos nos seus rituais. Os mazaganenses resistem, para não perderem o direito de modificá-la segundo seus interesses, mas não conseguem deter o movimento da modernização da vila que construiu estradas que deram acesso a turistas e pesquisadores. Estes não fazem o ato inofensivo de apenas observar, mas no seu contato com os tradicionais moradores, constroem e desconstroem significados, narrativas, e influenciam nas formas rituais e visuais dos elementos da representação. Transformam as práticas religiosas em mercadorias a serem consumidas por forasteiros. A tradicional Festa de São Tiago vive atualmente o dilema entre se mover em direção aos interesses locais, institucionais ou externos. Dilema atualmente comum à maioria dessas representações ancoradas em costumes considerados de origens muito antigas.

## **2. Mouros e cristãos na cultura popular**

Os debates apresentados sobre a noção de "cultura" mostram uma intenção de definir dentro do mesmo conceito as práticas materiais e simbólicas, considerando que ambas mantêm uma estreita conexão entre si e assim definem o "modo de vida" de um grupo social. Desta forma, a cultura configura uma identidade coletiva que é construída e perpetuada através de memórias culturais e que se expressam através de práticas e representações compartilhadas. Mas a cultura de uma determinada população não é vivenciada da mesma maneira entre as pessoas que ocupam diferentes posições na estrutura social.

Como veremos adiante, no período que marca o final da Idade Média e o início da Idade Moderna iniciam-se os processos sociais que viriam a estabelecer uma distinção entre as manifestações exclusivas das elites letradas e aquelas que envolviam toda a coletividade e que foram denominadas de "cultura popular". É neste momento que as expressões das populações rurais e dos trabalhadores urbanos tornaram-se motivo de interesse de intelectuais e artistas. Os relatos feitos a partir desse período trazem-nos os conhecimentos que temos de várias manifestações culturais e o sentido delas como culturas "originais" ou "primitivas". Nesse contexto, convém observarmos mais proximamente como se deu essa definição de "cultura popular" e, conseqüentemente, as descrições que atestam a formação das festividades e representações dramáticas, mais especificamente as festas de mouros e cristãos que são objeto desse estudo.

### **2.1 O conceito de cultura popular**

Bakhtin já afirmava que "a concepção estreita do caráter popular e do folclore, nascida na época pré-romântica e concluída essencialmente por Herder e os românticos, exclui quase totalmente a cultura específica da praça pública e também o humor popular em toda a riqueza das suas manifestações" (Bakhtin, 1987, p.3).

Tão antiga e duradoura quanto a explicação por componentes mágico-religiosos da nossa existência e o funcionamento cíclico da vida na Terra é a prática da humanidade de celebrar suas crenças a partir de festividades coletivas. Crenças que estavam bastante sugeridas pelas repetições que os humanos observavam na natureza, nas estações do ano, nas fases da lua, nos ciclos de nascimento e morte das plantas, animais e a sua própria.

Muitas das festividades se configuraram com periodicidade anual para marcar essas fases da natureza que tinham enorme influência na vida cotidiana e que eram decorrentes do movimento dos astros no céu que os humanos se dedicaram a observar incansavelmente. Apesar de essas festividades terem relações com as atividades materiais da humanidade, como a produção de alimento e a procriação, conforme argumenta Bakhtin, elas são fruto do mundo das ideias, ou seja, expressão das concepções que os povos têm do mundo a partir de sua acentuada capacidade imaginativa (Bakhtin, 1987, p.8). A imaginação cria um mundo habitado pelas entidades divinas, as profecias e as memórias, que são representadas através de expressões iconográficas, rituais e cerimônias festivas de caráter mágico-religioso. Estas cerimônias objetivavam celebrar as relações do mundo imaginário com o mundo material e são consideradas como responsáveis pela origem dos primeiros agrupamentos sociais.

As festividades funcionam como espaços privilegiados de expressão artística coletiva, que se manifestam através do desejo pelo estético, a celebração de memórias sociais e a crença no poder que têm como mecanismos para acessar os poderes sobrenaturais. Os momentos das festividades são como uma segunda vida, um mundo paralelo que difere da prática cotidiana do trabalho coletivo. É quando se cria uma situação totalmente especial e lúdica que só os humanos, com sua acentuada imaginação, podem conceber. Conforme afirma Mário de Andrade,

É o "jogo" no sentido spenceriano, em que se exercita em brinqueado uma atividade vital. E com o encanto a mais de disfarçar a aspereza consciente dessa atividade, sequestrando-a e a transferindo para uma das suas imagens. (Andrade, 1982, p.71).

Longe de ser apenas uma celebração, as festividades são espaços de negociação, entre o individual e o coletivo, entre o regional e o global, entre o antigo e o atual, entre a tradição e a renovação. Conforme sugere Bakhtin, a passagem do tempo, quer como fenômeno cíclico que sempre retorna ao seu início, quer como uma linha que se direciona em sentido ao futuro, e na qual se atribui um ponto de origem, é sempre a energia propulsora das festividades.

As festividades têm sempre uma relação marcada com o tempo. Na sua base, encontra-se constantemente uma concepção determinada e concreta do tempo natural (cósmico), biológico e histórico. Além disso, as festividades em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de *crise*, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa. E são precisamente esses momentos - nas formas concretas das diferentes festas - que criaram o clima típico da festa. (Bakhtin, 1987, p.8).

Ao mesmo tempo que se remetem ao mundo abstrato e mágico das ideias, as festividades também se constituem com o sentido de celebrar memórias de uma sociedade, reverenciando os grandes feitos de seus líderes ou heróis, que geralmente eram vistos como tendo relações especiais com o divino. Desta maneira, muitas festividades surgiram para celebrar momentos históricos importantes vividos coletivamente por um grupo social, como a aclamação de um líder ou a vitória de uma batalha travada contra um inimigo.

A Festa também deve ser considerada como uma representação encenada de uma ficção recriadora e evocativa de um passado que é por ela comemorado, e da qual participa um grande número de membros que compõem aquela sociedade, o que faz com que seja vista com orgulho ao passar a considerar tal ato como uma imagem mítica pela qual se recupera o momento primeiro, primordial, e, também, por ser visto como um suporte definidor que explica o que se entende como um modo de ser coletivo, ou melhor, ainda, num sentido que marca a sua existência como povo. (Catalá-Pérez, 2012, pp.409-410).

Segundo Catalá-Pérez (2012, p.409), em todas as culturas humanas há representações da luta entre o bem e o mal, que vão servir para definir valores e consolidar as relações sociais de um determinado grupo. Estimuladas pelas instituições de uma sociedade, essas festividades cumprem o papel de incutir um sentimento de identidade moral pelo qual será exercido o controle político. Essas festividades, que se repetem periodicamente de forma ritualística, reforçam constantemente o espírito coletivo e a vitória do bem sobre o mal, segundo as concepções daquele grupo. Mesmo que isso seja verdade apenas na forma ritualística, as pessoas podem vivenciar o sentimento de triunfo e apaziguar as decepções cotidianas com as injustiças e derrotas. Bakhtin, mencionando sobre as festas oficiais da Idade Média, afirma que elas não atribuíam uma segunda vida à ordem existente, mas apenas contribuía para fortalecer o sistema vigente. As crises ficavam relegadas ao passado e as festas apenas estabeleciam uma relação formal com elas. Desta maneira, consagravam as regras dominantes e promoviam a estabilidade, mantendo “hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais” (Bakhtin, 1987, p.8).

As festividades, ao se construírem a partir de celebrações de memórias coletivas, constituem um ritual de identidade de um grupo social, um evento em que os membros desse grupo celebram sua união. Hobsbawm vai chamar esses eventos de “tradição inventada” (Hobsbawm, 2008, p.9), práticas rituais e simbólicas que incutem valores e normas de comportamento através da repetição e a



continuidade em relação a um passado apropriado. O autor classifica as tradições inventadas em três categorias:

a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, *status* ou relações de autoridade, e c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de idéias, sistemas de valores e padrões de comportamento. Embora as tradições dos tipos b) e c) tenham sido certamente inventadas (como as que simbolizam a submissão à autoridade na Índia britânica), pode-se partir do pressuposto de que o tipo a) é que prevaleceu, sendo as outras funções tomadas como implícitas ou derivadas de um sentido de identificação com uma "comunidade" e/ou as instituições que a representam, expressam ou simbolizam, tais como a "nação". (Hobsbawm, 2008, p.17).

Mas há uma diferença entre as festas promovidas pelo poder oficial e aquelas de exclusiva vontade popular. Segundo Bakhtin (1987, pp.3-4), na Idade Média, o povo, ou seja, aqueles que não faziam parte da nobreza ou das classes mais abonadas, tinha o riso como um dos principais elementos de sua expressão cultural, quando tratava de se opor à cultura oficial, aquela definida pelo poder público e a igreja. Os ritos e espetáculos organizados à maneira cômica "pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas" (Bakhtin, 1987, p.4).

Nesta forma de manifestação cômica, há já um indício da separação entre a cultura oficial, organizada pelas instituições dos poderes políticos e religiosos, e a cultura espontânea da população em geral. As origens dessa dualidade, segundo Bakhtin, é anterior ao período da Idade Média. Ela já existia nas primeiras civilizações, que convertiam as divindades, mitos e heróis em objetos de burla, blasfêmia e comicidade (Bakhtin, 1987, p.5).

Esses espetáculos, concebidos à maneira cômica, criavam uma espécie de dualidade entre a manifestação popular e o mundo oficial, configurando-se em oposição a este. Como expressões dessa manifestação cômica na Idade Média, Bakhtin cita as "festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc." (Bakhtin, 1987, pp.3-4). Por vezes inseridas dentro das manifestações sérias, aconteciam num ambiente carnavalesco, também na forma de paródias orais ou escritas, feitas de maneira cômica sobre os mesmos personagens que estavam sendo reverenciados seriamente. Funcionavam como válvulas de escape para as atividades cotidianas formais e, por serem indestrutíveis, eram toleradas pelas elites e tinham lugar nas praças públicas

(Bakhtin, 1987, p.8). Estas manifestações carnalizadas eram autenticamente populares, já que a população em geral não se detinha a apenas assistir, mas participava ativamente na criação, organização e representação. Em relação às festas populares no início da Europa moderna, Peter Burke afirma que

Algumas funções das festas populares parecem bem evidentes. Elas eram diversão, pausa bem-vinda na luta diária pela subsistência; ofereciam ao povo algo pelo que ansiar. Elas celebravam a própria comunidade nas suas habilidades em montar um bom espetáculo, e talvez a zombaria contra os forasteiros (judeus no Carnaval romano, camponeses no de Nuremberg) fosse, entre outras coisas, uma expressão teatralizada da solidariedade comunitária. Na festa de São João Batista, em Florença, alguns rituais expressavam a subordinação de outras comunidades a essa capital de um império. As festas também ofereciam oportunidade para que diferentes grupos da mesma comunidade competissem entre si, o que muitas vezes era ritualizado sob a forma de batalhas simuladas. (Burke, 2010, p.271).

Isso reforça a ideia de que as festividades funcionam como um lugar de negociação, que reproduz de forma menos traumática do que a realidade as disputas que ocorrem no seio de uma sociedade. Conforme menciona Burke (2010, p.238), os artesãos e camponeses aceitavam os modelos fornecidos pelas classes dominantes, seus santos e heróis, cujos valores eram institucionalizados pelo clero, a realeza e a nobreza. Mas não era uma aceitação sempre harmônica e pacífica. Havia a consciência das condições injustas a que estavam submetidos, com pobreza, desemprego, dívidas e impostos, e isso era manifestado muitas vezes nas várias expressões festivas oficiais através do elemento cômico. Segundo Burke, a contradição resultava que, ao mesmo tempo que os rituais festivos serviam para expressar protesto contra a ordem social, serviam como afirmação dessa mesma ordem. Ao mesmo tempo que levavam a um sentido exaltado da comunidade, eram seguidas por um retorno sóbrio à estrutura social normal, concluindo que protestos feitos contra a ordem social vigente acabam por reforçar a própria estrutura social e reafirmar o princípio hierárquico (Burke, 2010, p.272). Mesmo os motins contra a ordem dominante ocorriam frequentemente na mesma ocasião das festas e os rebeldes usavam simbologias que se adequavam aos protestos, como "rituais de deposição, destruição e difamação (Burke, 2010 p.276).

Apesar de as festividades do final da Idade Média e início da Moderna, em geral, representarem os conflitos da estrutura social, a participação nos rituais festivos não estava restrita a uma ou outra classe, havendo uma interação entre elas. De forma que a separação entre cultura de elite e cultura popular não faz muito sentido para os estudiosos desse período. Bakhtin, que se atém

mais ao período da Idade Média, prefere fazer a diferenciação entre a cultura oficial, institucionalizada pelo poder público e a igreja, e a cultura rebelde que geralmente se expressava pelo caráter carnavalesco e cômico. Burke, por sua vez, irá salientar que a interação entre as elites e o povo deve ser vista de forma diferente entre o início da Idade Moderna, “quando a elite geralmente participava da cultura do povo, e ao final do século XVIII, quando a elite tinha geralmente se retirado” (Burke, 2010, p.18).

O que podemos entender, através de Bakhtin e Burke, é que até o século XVIII não existia uma fronteira muito evidente estabelecendo uma separação entre cultura popular e cultura de elite. Se por um lado existia um movimento para tentar influenciar a cultura popular, reprimindo seus modos vulgares, por outro lado havia uma participação intensa da elite em algumas expressões populares e, tomando as devidas medidas, ela era até admirada e fonte de inspiração. Por isso, Burke define as elites do começo da Europa moderna como “biculturais”, como participantes da cultura popular, mas que também tinham uma cultura própria, baseada em seus valores de classe.

Outra objeção diz respeito a meu uso do termo “bicultural”. Cunhei esse termo seguindo o modelo de “bilíngue”, para descrever a situação de membros da elite que aprenderam o que hoje chamamos de canções e contos populares na infância, como todo mundo aprende, mas que também participaram de uma cultura “alta”, ensinada em escolas secundárias, universidades, cortes etc., às quais as pessoas comuns não tiveram acesso. Um paralelo linguístico mais exato poderia ser “*diglossia*”, ou seja, a competência em duas variedades da mesma língua (árabe clássico e coloquial, por exemplo), com um mesmo orador passando de uma variedade a outra de acordo com a situação. (Burke, 2010, p.18).

Apesar de os objetos culturais serem apropriados pelos dois grupos sociais, cada qual fazia uso conforme as finalidades sociais de seus interesses, reproduzindo muitas vezes as próprias relações de poder da sociedade e assumindo funções psicológicas diferenciadas: “a grande tradição era séria, a pequena tradição era diversão” (Burke, 2010, p.56). Apenas as elites tinham acesso às duas formas de manifestação cultural, e isso não quer dizer que sua participação nas festividades populares se dava da mesma maneira que o restante da população. A participação pode significar, nesse caso, tanto uma profunda inserção na realização da manifestação quanto uma atitude apenas de observação (Burke, 2010, p.19).

Desta maneira, considerando tanto esse período da Idade Média quanto o início da Idade Moderna, as denominações de “cultura popular” e “cultura erudita” não se referem a culturas de duas classes que se expressavam em manifestações diferenciadas uma das outras. O “popular”, neste caso,

implicava toda a sociedade inserida na mesma manifestação, enquanto o “erudito” era privilégio das elites, nobres e clérigos. Também é preciso considerar que essa erudição não era abrangente a toda a elite, já que uma grande parcela dela era analfabeta e tinha estilo de vida semelhante ao restante da população camponesa (Burke, 2010, p.55).

Considerando que havia essa interação entre os diferentes grupos sociais, é natural que pensemos em como se dava essa interação, principalmente em relação à criação dos ritos festivos, textos, narrações, danças, músicas, e outros elementos performáticos. Alguns estudiosos defendem que as expressões culturais nasciam da concepção daqueles mais cultos, eram adotadas pela população média e se espalhavam pelas classes mais baixas. Outros acreditam em um sentido inverso, onde a criatividade estaria na autenticidade popular, desvinculada dos interesses institucionais e sem as amarras da tradição culta. O que parece ser mais evidente é que essa interação se dava em ambas as direções e os dois grupos sociais se inspiravam mutuamente. Há o pressuposto que nenhuma dessas influências era apenas um ato de copiar e adotar a expressão do outro, mas adaptá-la para as suas intenções específicas. As formas da cultura podiam ser copiadas, mesmo que parcialmente, mas seus significados eram reformulados para que pudessem funcionar segundo as concepções do grupo que as praticava.

Burke cita o exemplo de como as classes dominantes se inspiravam nas animadas danças populares, tornando-as mais sóbrias, ou adotando na corte as mesmas datas das festas populares (Burke, 2010, pp.96-97). No sentido contrário, se existia a intensa participação popular nas festividades da igreja ou da realeza, não eram os camponeses que detinham a sua organização. Elas ficavam ao cargo do clero ou de nobres, administradores ou estudantes e tinham a participação, inclusive na sua criação, de pessoas cultas das classes altas (Burke, 2010, pp.147-148).

Por não terem formas próprias com propósitos bem estruturados como o da cultura oficial, os criadores da cultura popular tinham como fonte de suas criações a cultura dominante. Mas a participação da população não acontecia passivamente sem que, de alguma maneira, com sua enorme preferência pelo cômico, ela interferisse com seus improvisos escrachados tão bem aceitos entre os seus. Para que essa interação acontecesse era preciso haver uma intermediação entre os dois grupos sociais, através de pessoas que se relacionassem com ambos as culturas. Existia a “cultura de folhetos”, dos semiletrados, com alguma educação escolar, e que se situava entre a grande e a pequena tradição, alimentando-se de ambas (Burke, 2010, p.99).

Os principais intermediários entre a cultura popular e a cultura erudita eram os frades da igreja católica, geralmente filhos de artesãos e camponeses que, em suas pregações, utilizavam-se de linguagem coloquial e exemplos de contos e melodias populares para alcançar os "incultos". Conforme Burke, os "frades eram anfíbios ou biculturais, homens da universidade e homens da praça de mercado" (Burke, 2010, p.107). Alteravam as criações populares para defini-las segundo a moral que interessava para a igreja católica. Eles tiveram influência na cultura dos folhetos, mas não somente eles, também os nobres e intelectuais escreviam livros, que eram resumidos ou traduzidos para uma linguagem mais acessível e posteriormente impressos e vendidos em aldeias. Eram os meios de comunicação de massa da época utilizados para influenciar um grande número de pessoas (Burke, 2010, p.111). Desta forma, um grupo de intermediários era significativo para que a cultura se movimentasse entre as diferentes classes.

No início do século XVI, apenas uns poucos sacerdotes se interessaram por registrar os aspectos da cultura popular, com uma intenção crítica, apontando o que consideravam incoerências das crenças populares em relação à religião oficial cristã, fazendo distinções entre bons e maus costumes. Segundo Ortiz, foi somente no início do século XVIII que a curiosidade pelos costumes populares se intensificou, inicialmente por trabalhos individuais de alguns intelectuais chamados de "antiquários" e posteriormente organizados em clubes e sociedades de antiquários (Ortiz, 1992, pp.11-12). Era uma atitude tímida, justificada pelo amor às antiguidades e ao bizarro, carregada de desdém pelos modos populares.

Esta atitude negativa, restritiva, não é um traço exclusivo antiquário: ela permeia uma ideologia corretiva mais ampla, e constitui todo o espírito de uma época. Os historiadores parecem divergir na avaliação do impacto das forças que diluem a tradição popular durante o século XVI. Mandrou vê o advento da imprensa como um elemento propulsor de uma literatura de evasão que mina a mentalidade tradicional das classes populares. Natalie Davis toma outro partido; ela acredita que neste período a imprensa, longe de induzir a uma transformação exógena, estimula as culturas locais. Outros consideram que no século XVI, e ainda no princípio do XVII, a cultura popular formava um sistema de vida coeso, ao abrigo de interferências externas. (Ortiz, 1992, p.15).

Na Idade Média, os principais lugares de ocorrência da cultura popular eram as praças, os mercados e as feiras, pelo menos nos países mediterrâneos. Artistas ambulantes apresentavam-se na esperança de alguma retribuição, como podemos ver até os dias atuais na maioria das metrópoles. Cantores de baladas, apresentação de bonecos e peças teatrais conviviam com todo o tipo de comerciante. Era onde os jovens, que acompanhavam seus pais às compras, podiam ter um tempo

livre sem o controle deles, para dançar, cantar e rir. Nesses mercados e feiras eram vendidos os livretos trazidos pelos mascates (Burke, 2010, p.157).

Mas a igreja também era espaço privilegiado para expressões artísticas e festivas, usada pela comunidade, tanto para motivos sagrados como os laicos. Além da representação de mistérios dos textos bíblicos, o espaço também era utilizado para festejar com comilanças, danças e cantos (Burke, 2010, p.154).

Essa convivência entre as celebrações cristãs e os ritos pagãos, entre as atividades religiosas e as práticas materiais, comum na Idade Média, irá se transformar com a passagem para a Idade Moderna. A reconquista da Península Ibérica, que desde o século VIII esteve em poder dos mouros, vai marcar uma mudança cultural de grandes proporções no continente europeu. A partir de meados do segundo milênio, as transformações operadas pelo conhecimento que a Europa passou a ter de outras sociedades e continentes a partir das navegações implicaram em novas formas de organização política e social. Todos esses novos acontecimentos resultaram em uma grande mudança no modo como a humanidade passou a explicar e representar os mistérios do mundo. O clima festivo associado à religiosidade, herança dos antigos rituais pagãos, passou a ser questionado pelas altas autoridades tanto do insurgente protestantismo como da Igreja Católica. "Os sacerdotes protestantes crêem ser sua tarefa principal combater as crenças supersticiosas, resquícios do paganismo alimentado pela Igreja Católica. Os católicos, por sua vez, querem libertar-se das inconsistências religiosas que consideram heréticas" (Ortiz, 1992, p.15).

Na Europa, no período dos adventos conhecidos como Reforma e Contrarreforma, entre os anos 1500 e 1620, aconteceu uma "reforma da cultura popular". Essa reforma pretendia combater principalmente aspectos da cultura popular que estavam ainda ligados a expressões da cultura pagã e a costumes considerados licenciosos pela igreja. Foram alvo dessa reforma as recreações populares, em que as pessoas se permitiam a comportamentos considerados como pecaminosos, nos quais as pessoas se dedicavam ao riso, bebedeiras e excessos, sendo o carnaval a festividade mais atacada. Muitos costumes populares foram abolidos após intensa campanha da Igreja. Foi nesse período também que aconteceu um grande movimento de alfabetização. Tanto a nobreza quanto o clero foram conduzidos a adotar maneiras mais polidas de agir, e incentivados a aprender a ler e escrever, o que levou a uma desvalorização da cultura das classes populares (Burke, 2010, p.280).

A Reforma Protestante, associada à nova classe social de grandes comerciantes e banqueiros, iniciou um movimento de oposição ao poder da Igreja Católica. Tinham entre suas principais teses a

condenação da prática das indulgências - que era uma das maiores fontes de renda da Igreja Católica - e da veneração de imagens e figuras sagradas. A Igreja Católica reagiu então com o que ficou conhecido como Contrarreforma que não só perseguiu os reformistas, que não eram somente os protestantes, mas também promoveu um grande movimento para arrebanhar novos fiéis ao redor do mundo, principalmente nos novos continentes que estavam sendo descobertos e colonizados. Foi quando se deu a criação da congregação Companhia de Jesus, cujos religiosos são conhecidos como jesuítas e “soldados da igreja”, encarregados de difundir os fundamentos da Igreja Católica ao redor do mundo para compensar a perda da influência na Europa.

Por contraditório que possa parecer, esses jesuítas terão um papel fundamental, como veremos mais adiante, na propagação de tradições da cultura popular nos continentes colonizados, principalmente na América e África, utilizando aspectos das culturas autóctones compartilhados com as celebrações dos santos católicos. O movimento reformador aos poucos foi sendo adotado pelos representantes da cultura popular, como sugere Burke:

Gostaria de cunhar a expressão "reforma da cultura popular" para descrever a tentativa sistemática por parte de algumas pessoas cultas (daqui por diante referidas como "os reformadores" ou "os devotos") de modificar as atitudes e valores do restante da população ou, como costumavam dizer os vitorianos, "aperfeiçoá-los". Seria errôneo sugerir que os artesãos e camponeses não passavam de "receptáculos passivos" da reforma; o autoaperfeiçoamento foi um fato e existiram artesãos devotos, como os "pregadores artifices" na Inglaterra do século XVII. Contudo, a liderança do movimento estava nas mãos dos cultos, geralmente do clero. (Burke, 2010, p.280).

Na Europa, mesmo as peças teatrais religiosas estiveram sujeitas a essa nova ordenação da Igreja Católica, demonstrando uma clara intenção de separar o sagrado do profano, que até então estiveram juntos. A Contrarreforma, ou a Reforma Católica, intencionava uma “purificação” dos rituais sagrados da Igreja, reprimindo qualquer tipo de excesso, proibindo "animais ou crianças nuas (representando anjos)" e até atores profissionais - mal vistos pelos reformistas - nas apresentações teatrais da Igreja (Burke, 2010, p.359). Aos poucos, a cultura popular, em alguma medida, foi cedendo a essas novas orientações (Burke, 2010, p.285). A reforma da cultura popular, se já tinha precedentes na Idade Média, tomou dimensões maiores na Idade Moderna acompanhando a urbanização das sociedades. De modo que passou a ter mais sentido a oposição entre cultura do centro e cultura da periferia, do que exatamente entre o popular e culto (Burke, 2010, pp.21-23). A urbanização das

sociedades separou a vida cotidiana dos nobres que passaram a morar nas cidades e ter menos contato com a vida dos camponeses.

Esses acontecimentos servem um pouco como explicação para uma cisão que aconteceu entre a cultura das classes dominantes e a do povo em geral. Se por volta de 1500 a cultura das praças e mercados era a cultura de toda a sociedade, a partir de 1800 a classe dominante, que envolvia clero, nobreza, comerciantes e profissionais liberais, foi se afastando desse espaço e dessas práticas condenadas pela Igreja. É nesse contexto que a palavra "povo" deixa de representar todos para se referir exclusivamente às classes das pessoas simples, não cultas, e obviamente, mais pobres (Burke, 2010, p.356). A justificativa para isso não estava somente nas imposições da Igreja Católica, mas também nas transformações culturais ocorridas no período da Renascença, como a Revolução Científica e o Iluminismo (Burke, 2010, p.368).

Essas transformações que aconteceram na arte e na ciência tiveram grande influência no modo como o conceito de cultura popular se definiu como uma cultura específica das populações simples, a partir das relações que foram se estabelecendo com as elites. O Renascimento, período da história da Europa que aconteceu entre os meados do século XIV e o final do século XVI, iniciaria uma grande transformação na sociedade em termos culturais, políticos, econômicos e religiosos. Neste período há o crescimento de uma burguesia empoderada e a organização das guildas, corporações de ofício que funcionavam na defesa dos trabalhadores de uma certa categoria e que promoviam vários serviços sociais e de aprendizagem para seus associados, mantendo o controle sobre os mercados e a oferta de mão de obra, de modo que eram indispensáveis para o sucesso profissional. Eram lideradas por donos de grandes empresas privadas que, pela ascensão política, formavam um novo patriarcado comandado por grandes empresários que movimentavam fortunas e administravam o patrimônio de príncipes, imperadores e papas. Essa burguesia empoderada se tornou um dos principais pilares do novo mercado de arte e cultura das elites.

O domínio dos dogmas católicos e dos misticismos perdeu intensidade a favor do humanismo, uma crença na capacidade de atuação do ser humano no mundo. Foi um período de grande valorização da racionalidade e da ciência. Explicações racionais dos fenômenos da natureza fragilizavam o poder absoluto dos dogmas católicos. Houve uma revalorização da Cultura Clássica e a tentativa de harmonizar os preceitos do cristianismo com os do antigo paganismo, desencadeada no movimento chamado de Iluminismo. Essas transformações culturais aconteceram especificamente nas



classes dominantes, criando um distanciamento cultural muito grande das classes trabalhadoras e, principalmente, dos camponeses.

O século XVIII é também o período em que se elabora uma cultura de abrangência universal, cristalizando-se num determinado tipo de comportamento, o do *bonnête homme* ou do "homem esclarecido". O Iluminismo tem um papel fundamental na elaboração deste modelo: ele promove os valores de universalidade e racionalidade, contrapondo-se às práticas populares, consideradas irracionais. O florescimento deste espírito, paralelo ao avanço das ciências biológicas e médicas, corresponde a um processo de desencantamento do mundo e pode ser apreendido quando se observa a história da feitiçaria na Europa. (Ortiz, 1992, p.17).

O movimento cultural subsequente, o Romantismo, surgiu em oposição à lógica do pensamento Iluminista, questionando o seu excesso de racionalismo. Com ele há a valorização da subjetividade, das emoções e das experiências sensoriais. Para os Românticos, o mundo não é descrito por regras objetivas, mas depende do olhar do sujeito que o observa. O Romantismo "transforma a predisposição negativa, que havia anteriormente em relação às manifestações populares, em elemento dinâmico para a sua apreensão". (Ortiz, 1992, p.18).

Segundo Ortiz, o Romantismo retoma a sensibilidade e a espontaneidade como qualidades, derivando disso o gosto pelo exótico e o bizarro, em oposição à valorização das regras e técnicas artísticas. Ao mesmo tempo, mantém um apego ao historicismo, conferindo ao distante e ausente "uma dignidade do desconhecido" (Ortiz, 1992, p.19). Segundo o autor, o filósofo alemão Herder tem papel preponderante nesse pensamento, desvalorizando os preceitos universalistas do Iluminismo em defesa do particular e do regional e a recuperação de valores da Idade Média, com sua multiplicidade de centros de poder e de cultura. Isso também levou a um resgate histórico da Idade Média, dos romances de cavalaria e as cruzadas, e a revalorização do gótico que havia sido desprezado pelo Iluminismo (Ortiz, 1992, p.19).

A Revolução Francesa teve papel preponderante na lógica do Romantismo. A burguesia, que deixou de ser coadjuvante nas relações de poder a partir do advento do mercantilismo dos séculos XVI e XVII, impôs o fim dos privilégios exclusivos da nobreza e a ideia de possibilidade de ascensão social. Há um aumento no nível de alfabetização e conseqüentemente um público leitor identificado com os novos escritores burgueses. Foram esses novos intelectuais burgueses do Romantismo que desenvolveram um sentimento nostálgico em relação à cultura popular. Ao mesmo tempo que os modos de viver a cultura da elite se distanciaram dos modos da cultura popular, despertou nos

intelectuais e artistas o interesse e a valorização das canções e provérbios populares pelos seus aspectos exóticos e originais e que consideravam patrimônio de todo um povo (Burke, 2010, p.369).

Também é preciso considerar as transformações políticas por que passavam as organizações de poder nessa época. Estamos falando aqui do advento do surgimento das nações, espaços de poder definidos por fronteiras mais rígidas e baseadas em uma unidade cultural. O povo, como detentor de uma cultura ancestral e específica de uma região, passou a ser determinante para definir as fronteiras da identidade de uma nação, substituindo aos poucos os antigos formatos baseados em reinos como centro emanador do poder.

Efectivamente, só há povo na medida em que se consolida a ideia de nação. O Estado moderno em formação legitima-se através do sentimento de pertença nacional e da ideia de que cada nação é uma família étnico-cultural, isto é, cada povo distingue-se por partilhar traços culturais, como língua, religião, território, história, costumes, ritos e imaginário, que o distinguem de outros povos. Dito de outra forma, o povo é “descoberto” porque é crucial sobrepor uma cultura nacional a um Estado. Não é, todavia, uma auto-descoberta. São os agentes do Estado moderno, as suas elites políticas e culturais, que vão em busca da cultura popular e tradicional, entendida como repositório da *genuína alma do povo*. Ao baú dessa cultura vai-se em missão de resgate registrar trajes de trabalho e de dias festivos, músicas, cantos e danças, modos de fazer, línguas e dialectos, cultos pré-cristãos, vestígios materiais e intangíveis de civilizações e povos antecessores. O resultado não é simplesmente um inventário: a cultura popular é em boa medida inventada, fixada e domesticada nesse processo que entrou pelo século XX dentro (Storey, 2003). (Ribeiro, 2018, p.64).

O Romantismo é o movimento cultural que presencia a formação dos estados nacionais, com fronteiras culturais delimitadas a partir de identidades nacionais muitas vezes forjadas. E para forjá-las foram consideradas as práticas ancestrais, principalmente a língua utilizada pela maioria das pessoas, mas também as tradições populares, costumes rotineiros ou festivos que definiam a cultura dos povos originários, aqueles que estavam há mais tempo com sua bagagem cultural naquele território, em uma tentativa de reunificar o que havia sido separado pelos Iluministas.

Foi somente no século XVIII que teve início a utilização do termo “povo”, ou “popular”, para designar esse tipo de cultura específica resguardada pelos camponeses.

J. G. Herder deu o nome de *Volkslieder* aos conjuntos de canções que compilou em 1774 e 1778. *Volksmärchen* e *Volkssage* são termos do final do século XVIII para tipos diferentes de "conto popular". Há *Volksbuch*, palavra que se popularizou no início do século XIX, depois que o jornalista Joseph Görres publicou um ensaio sobre o assunto. Seu equivalente inglês mais próximo é o tradicional *chap-book* (livreto de baladas, contos ou modinhas). Há *Volkskunde* (às

vezes *Volkstumskunde*), outro termo do início do século XIX que se pode traduzir por "folclore" (*folklore*, palavra cunhada em inglês em 1846). (Burke, 2010, p.26).

A ideia nacionalista fundamentada na cultura popular era um pressuposto dos intelectuais. O povo, seu verdadeiro representante, tinha uma "consciência mais regional do que nacional" (Burke, 2010, p.37). Pois foi justamente nesse período no final do século XVIII, quando essas manifestações da cultura popular camponesa estavam desaparecendo, pelo menos perto dos centros urbanos, que elas passaram a ser objeto de interesse e curiosidade dos intelectuais europeus (Burke, 2010, p.26). Tomando como paralelo as culturas da academia, como arte, literatura e música, buscaram equivalentes nas expressões populares (Burke, 2010, p.22). Contrariados ou entediados com a "alta cultura", passaram a identificar-se com essa cultura considerada "primitiva" e "natural", tentando imitá-la ou usá-la como fonte de inspiração para as produções artísticas "acadêmicas" ou "eruditas". Essa aproximação tinha razões estéticas, como uma valorização de uma arte que atendesse a um desejo de memória, de antecedentes, de continuidade em relação a uma origem. Uma necessidade quase que religiosa de continuidade, de reverência a um passado que não deveria ser desprezado. Desta forma, o popular era igualado ao antigo, distante e originário.

Havia também razões políticas, já que interessava para as nações que estavam se formando definirem culturas próprias que justificassem sua autonomia e singularidade em relação a outros povos. O Iluminismo, que tinha origens na França, incomodava países como Alemanha e Espanha, e a valorização de uma cultura popular própria era um modo de se opor ao domínio francês e declarar uma independência e originalidade cultural (Burke, 2010, p.35).

A insatisfação com as realizações artísticas europeias padronizadas pela academia, que estipulavam modelos de bom gosto e superioridade artística, provocaram um encontro dos artistas Românticos com as manifestações ancestrais na qual inseriam inclusive as expressões culturais dos povos camponeses. Valorizando as ideias de "tradição", "povo", "primitivo" e "natural", passaram a coletar o que acreditavam ser uma tradição nacional (Travassos, 1997, p.11). Saudosistas, os românticos entediados com a sua sociedade cheia de regras, etiquetas e padrões de comportamento, foram em busca do "primitivo", do "selvagem" e do "rural".

Como fruto desta reaproximação da elite letrada com a cultura rural afastada dos grandes centros urbanos, surgiram inúmeros registros desses eventos, construindo o conhecimento que temos atualmente das festividades supostamente realizadas em tempos remotos. É a partir dos relatos desse pesquisadores do final do século XVIII que as tradições da cultura oral passaram a ser

sistematicamente anotadas, criando um acervo de descrições das músicas e letras das canções e também dos rituais festivos. Um movimento de “descoberta” de manifestações consideradas semelhantes a uma origem ancestral sem interferências de culturas externas (Burke, 2010, p.126). O que, segundo Burke, pode ser enganoso em relação às tradições populares entre 1500 e 1800, que estiveram sujeitas a transformações de todos os tipos (Burke, 2010, p.48).

Outra característica desse movimento é que o resgate não era essencialmente um desejo de consumir a cultura popular nas suas formas tradicionais, mas uma adaptação de elementos “primitivos” nas produções eruditas, dando-lhes um sabor “exótico” bem ao gosto da época. Por isso, ao analisar essas descrições feitas pelos primeiros “descobridores” é preciso considerar que, nesse processo de transcrição, elas podem ter sido embelezadas segundo o padrão dessa elite cultural. Como é possível constatar na atualidade, muitas dessas manifestações festivas e teatralizadas tiveram versões reescritas por poetas e eruditos.

Para eles, o verdadeiro “povo” era composto pelos camponeses, que viviam junto à natureza, preservados das influências estrangeiras, mantendo preservados costumes de origens muito antigas. Desconsideravam que muitas transformações culturais e sociais operavam na interação entre a cidade e o campo, o erudito e o popular, mesmo muito antes da Idade Moderna, e que a “cultura popular não era monolítica nem homogênea. De fato, era extremamente variada” (Burke, 2010, p.49).

Da mesma forma, é um equívoco considerar que a cultura popular era expressão própria e exclusiva dos camponeses pobres, a quem chamavam de “povo”. A população rural ainda compunha a maioria da população da Europa, mas havia os camponeses ricos que, como proprietários de terras, empregavam os trabalhadores braçais. O que leva a crer que a “cultura popular” que os intelectuais urbanos “descobriram” era criada em boa parte por essa aristocracia rural, ou por sua demanda e promoção (Burke, 2010, pp.57-59).

Também não quer dizer que não houvesse festas urbanas. Elas inclusive aconteciam com maior frequência e em escalas muito maiores, por vezes através de profissionais. Nas cidades, o sistema de guildas unificava a cultura de grupos de artesãos ou comerciantes. Cada guilda tinha o seu santo padroeiro, seus próprios rituais de celebração festiva e também organizavam seus associados na participação da festa de Corpus Christi (Burke, 2010, p.66).

As manifestações da cultura popular se configuravam em eventos que tinham na sua prática, ou pelo menos na sua identificação, o sentido de expressão coletiva, sendo caracterizadas, em sua grande maioria, pelo anonimato. Mesmo que tenham sido criadas por um artista, o que geralmente é o

caso, este autor sabe que sua criação se deve a uma tradição estabelecida e, tanto ele quanto o seu público acabam suprimindo a indicação de autoria.

Se um indivíduo produz inovações ou variações apreciadas pela comunidade, elas serão imitadas e assim passarão a fazer parte do repertório coletivo da tradição. Se suas inovações não são aprovadas, elas morrerão com ele, ou até antes. Assim, sucessivos públicos exercem uma "censura preventiva" e decidem se uma determinada canção ou estória vai sobreviver, e de que forma sobreviverá. É nesse sentido (à parte o estímulo que dão durante a apresentação) que o povo participa da criação e transformação da cultura popular, da mesma forma como participa da criação e transformação de sua língua natal.

Em suma, o apresentador tradicional não era um simples porta-voz da tradição, mas não estava livre para inventar o que quisesse. Ele não era "apresentador" nem "compositor" no sentido moderno desses termos. Ele fazia suas variações pessoais, mas dentro de uma estrutura tradicional. (Burke, 2010, pp.161-162).

Ortiz analisa as posições do Romantismo em relação a criação anônima da cultura popular. Apesar de os artistas românticos valorizarem a noção de individualidade e se oporem aos valores institucionalizados pela academia, "o popular romantizado retoma inclinações como sensibilidade, espontaneidade, mas enquanto qualidades diluídas no anonimato da criação" (Ortiz, 1992, p.18). É justamente esse anonimato da criação popular que irá autorizar a intervenção do artista letrado nas transcrições das poesias e baladas, suprimindo licenciosidades e sátiras, desde que fosse feito também de maneira anônima.

## **2.2 As festividades de mouros e cristãos**

O teatro, assim como a grande parte das expressões artísticas, tem na sua origem funções mágico-religiosas, representando um mundo paralelo que só existe na imaginação humana. Apesar disso, os elementos sociais profanos que fazem parte do cotidiano da vida das pessoas, também participam dessa representação e geralmente tomam dimensões de destaque (Andrade, 1982, p.28).

O Cristianismo soube usar essa dupla capacidade das representações dramáticas ao promover uma identidade cultural religiosa em função de uma unidade política entre os vários povos e reinos da Europa. Para tal dispunha de um conjunto de dogmas e rituais religiosos e festivos que eram encenados de forma muito semelhante em toda a região onde a Igreja Católica predominava. Essas peças teatrais religiosas e sérias são classificadas por Burke em 3 tipos: "peças de "mistério", com

temas retirados da Bíblia, peças de "milagres", que tratavam da vida de santos, e peças "morais" alegóricas" (Burke, 2010, p.170).

Segundo Tinhorão, temos referências de representações religiosas festivas e teatralizadas no Cristianismo desde que, em 1264, o papa Urbano IV criou a Festa de Corpus Christi apresentada no Sacramento da Eucaristia. Neste mesmo ano foi apresentado pelo sínodo diocesano de Liêge um cortejo animado por música e apresentações dramáticas que tiveram como enredo as trasladações da arca sagrada de Judá para Jerusalém pelos reis Davi e Salomão (Tinhorão, 2000, pp.69-70).

As primeiras notícias que se tem dessas festas religiosas da procissão do Corpo de Deus em Portugal datam de 1318 em Guimarães, realizadas pelos trabalhadores urbanos organizados nas confrarias e ligadas a santos patronos (Tinhorão, 2000, p.70). O evento tinha também caráter político e oficial, afirmando tanto o poder da Igreja, quanto a autoridade dos mestres das corporações, das Câmaras e do rei, e todos eram convocados a participar sob o risco de penalidades (Tinhorão, 2000, pp.70-71). Constituída assim como festa profana e religiosa, a procissão do Corpo de Deus e a organização das representações teatrais pelas categorias profissionais, o poder público e a Igreja representam a partir do século XVI uma síntese da identidade portuguesa. As festividades promoviam a participação coletiva da sociedade e a transferência delas do interior dos templos para o espaço público das ruas e praças, característica dos ritos pagãos.

Tal configuração, que tem antecedentes na Idade Média, extrapolava os objetivos religiosos de devoção e fé, servindo aos objetivos tanto do interesse político das classes dominantes, quanto ao anseio por diversão e participação das classes populares. Mas essa classe popular não se constituía em uma turba desorganizada. Toda a participação popular era sistematizada pelas corporações de ofícios, que também se valiam de autores com talentos literários pagos para criar o enredo que seria encenado. Dentre eles é possível encontrar inclusive Gil Vicente, o criador do teatro em Portugal (Tinhorão, 2000, p.72).

O modelo das festividades de Corpus Christi seria utilizado também para outras encenações destinadas a celebrar feitos heróicos de Portugal em batalhas (Tinhorão, 2000, p.72). Os elementos festivos dessas procissões, que em Lisboa tinham não menos que 2500 pessoas (Tinhorão, 2000, p.77), podem ser percebidos pelo relato a seguir no romance *O monge de Cister ou A época de d. João I* de Alexandre Herculano:

De todos os outros mesteres, cujos membros, em maior ou menor número, ajudavam a tecer aquela enfiada de cenas ridículas ou brutescas, distinguíam-se, pela singularidade das

invenções que ostentavam, primeiramente os pedreiros e carpinteiros pelo seu engenho, ou máquina de guerra, servida por dois feios demônios, e os armeiros pelo seu sagitário, símbolo do soldado peão, e no meio destas duas corporações os tanoeiros por uma torre grandemente historiada e semelhante à dos carreiros e cortadores. Os moedeiros, corretores, tabeliães e mercadores, como mestres mais nobres, fechavam aquele extenso séquito. Danças de espadas, danças mouriscas, danças de pélas ou mulheres sustentadas sobre os ombros de outras, bailando e volteando conjuntamente; tudo enfim quanto se possa imaginar de caricatura, de burlesco, de doudejante servia de moldura a este quadro singular, em cujo topo figuravam alguns magistrados municipais, e sobre o qual flutuavam dezenas de pendões, bandeiras e guiões variegados. Como contraste a estas visualidades heteróclitas, a esta espécie de sonho de pesadelo, seguiam-se as comunidades monásticas, mancha escura no dorso daquela imensa cobra que estirava pelas ruas de Lisboa". (Alexandre Herculano, *O monge de Cister* ou *A época de d. João I*, tomo II, pp. 85-6.). (Tinhorão, p.76).

Os autos sacramentais do Corpus Christi, que se popularizaram em toda a Espanha no século XIV, tornando-se uma das maiores festas urbanas, tiveram grande importância e influência na origem do Teatro Espanhol (Warman Gryj, 1969, pp.6-7). A data também foi usada pela nobreza para a representação de duelos e jogos cavaleirescos. O tema dos romances de cavalaria era popular tanto entre os nobres como entre os camponeses e eram lidos com bastante afinco em livros de baladas e folhetos (Burke, 2010, pp.53-54). Se originalmente eram destinados ao membros da nobreza, por serem apresentados como heróis e representando os seus valores aristocráticos, caiu no gosto popular e suas histórias foram cantadas em praças de mercado (Burke, 2010, p.95). A Igreja soube perceber isso e, aproveitando-se dessa popularidade dos cavaleiros, passou a apresentar alguns dos santos trajados como cavaleiros e guerreiros, como São Tiago, São Jorge e inúmeros outros.

Podemos ver nesses casos que, independente da origem ser religiosa ou profana, popular ou da elite, as expressões culturais apresentam uma grande mobilidade, sendo aproveitadas e adaptadas conforme o interesse de cada grupo. Assim, o teatro dos grupos dominantes vai servir para a criação do teatro popular, a festividade religiosa vai servir para a representação de temas profanos, e as próprias manifestações populares terão a intromissão de eruditos no seu desenvolvimento (Andrade, 1982, p.28).

As representações de mouros e cristãos, que se tornaram bastante populares na Península Ibérica a partir do séc. XV, exemplificam bem essa questão. Como sabemos, o tema está relacionado tanto às questões religiosas como políticas por disputas por terras, poderes e riquezas, e talvez esse assunto seja muito referenciado a um tempo que já ficava distante para continuar como justificativa principal da transformação desses eventos históricos em representações regulares. Para a população em geral, mesmo depois da vitória dos cristãos sobre os mouros na Península Ibérica, isso pode ter

sido muito pouco para significar uma memória a ser lembrada espontaneamente. Por isso, temos novamente aqui a explicação de que o tema, que servia para reforçar o poder dos reis e nobres e a conquista de territórios e rotas comerciais, transfigurava-se para além de uma questão dos conflitos mundanos, para uma questão de fé religiosa que servia como uma simbólica mais abrangente do bem contra o mal. Porque para as expressões populares, mais relevantes são as simbologias da vida do que os fatos históricos. Assim, as representações das batalhas entre mouros e cristãos pôde permanecer até os dias atuais, mesmo que esse embate não tenha mais nenhuma importância na vida das sociedades representadas. Mas continuam a representar as guerras e disputas entre povos e crenças.

A realidade econômica, o fator prático, é insuficiente pra criar a manifestação artística que vai se tornar coletiva, porque as artes não aplicadas imediatamente, são de si mesmas e pela sua função, misteriosas e inexplicáveis. E para a mentalidade popular, que nisso coincide com a mentalidade primitiva, o mistério pode explicar outro mistério ou qualquer realidade. (Andrade, 1982, pp.24-25).

Os mouros, os turcos, os infiéis, ou como quer que fossem denominados, eram sempre representados como cruéis, sanguinários, desumanos, de maneira a impedir qualquer identificação com eles. Não eram vistos como tendo uma outra religião, mas como povos que negavam o próprio Deus.

Segundo Warman Gryj, a origem das festividades de mouros e cristãos na Espanha datam do século XII, ainda na época medieval, provavelmente em Aragão. Conforme o pesquisador, a festa ocorreu em 1150, por ocasião do casamento de Ramón Berenguer IV, conde da Cataluña, com Petronila, rainha de Aragão. Na ocasião da celebração que aconteceu na catedral de Lérida em 1150, foi encenado um combate entre mouros e cristãos (Warman Gryj, 1969, pp.1-2). A não ser por estar caracterizada pelos bandos de mouros e cristãos, tal evento representou apenas uma repetição de práticas de combates encenados que já existiam nos tempos dos gregos e romanos.

Desde a Idade Média, as cidades cristãs tinham o costume de, durante as festividades, desfilar pelas ruas dos povoados divididos em comparsas fantasiados de mouros e cristãos, dando tiros para o alto e fazendo uma simulação dançada de batalha (Almeida, 2013, p. 158).

Os torneios de cavaleiros e as danças de espadas foram muito populares na Idade Média em toda a Europa. Mário de Andrade indica que, na França, o texto literário *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel, do século XIII, já descrevia "em trinta e duas cenas as brigas entre cristãos e mouros, até a conversão final do rei infiel" (Andrade, 1982, p.99). Outras apresentações, citadas como sendo as



mais antigas representações de mouros e cristãos, aconteceram em 1270, durante a comemoração da entrada da filha de Jaime I na cidade de Valência, e a simulação de batalha naval, e em homenagem a Jaime II de Aragão e final do século XIII, com a representação de uma dança de espadas (Catalá-Pérez, 2012, p.422). Essas referências são quase todas da região do Reino de Aragão, sugerida como principal foco de origem. É de 1463 uma das referências mais detalhadas de festividade na qual estava incluída em uma “burla mourisca”, provavelmente escrita por Fernando de Berrio (Catalá-Pérez, 2012, p.423). Warman Gryj sintetiza como se deu a difusão da festividade por grande parte da Espanha:

Recuemos então ao século XII onde a dança de mouros e cristãos surge pela primeira vez em terras de Aragão. A partir daí, à medida que os cristãos avançavam a fronteira para sul, rumo a Valência e Múrcia, começaram a surgir na zona libertada os combates fingidos segundo a suposição de Foster, que embora não documentada, se justifica pela difusão da dança nos séculos XV e XVI.

Outra corrente de difusão acompanha a libertação de norte a sul, da Galiza e de Portugal, segundo a sua própria suposição segundo os mesmos critérios. Ambas as correntes convergem em Castela no século XV e um pouco mais tarde penetram na Andaluzia.

No século XV voltamos a ter menções documentais à dança dos mouros e cristãos, frequentemente citada como entremés, palavra que ainda não tinha o seu sentido teatral de peça curta que só viria a adquirir em meados do século XVI. (Warman Gryj, 1969, p.8).

Essa atividade teatral curta representando um duelo entre dois bandos de cavaleiros, identificados como o bem e o mal, e frequentemente como mouros e cristãos, tornou-se peça principal em quase todas as festividades tanto religiosas quanto cívicas, celebrando algum acontecimento nacional ou relacionado com a família real da Espanha. Em sua organização se envolviam todas as categorias sociais, da realeza, nobreza, os civis através de suas corporações de ofício e os eclesiásticos. A dança de mouros e cristãos, que reunia o ideal da cavalaria ao simular os combates, tinha como tema romances que eram dramatizados e inseridos dentro de procissões de grande pompa, e desponta como a mais representativa manifestação festiva do poder imperial da Espanha, unificado e em expansão (Warman Gryj, 1969, pp.7-11). A Reconquista foi um fato marcante para os povos que habitavam a Península Ibérica e foi excepcionalmente parte relevante da construção da identidade espanhola. Uma história de conquistas que não havia terminado com a Reconquista da Península Ibérica, já que se estendeu no processo de constituição das colônias além-mar, onde a cruzada do cristianismo se fez continuar, já não mais apenas contra os muçulmanos, mas contra todos as outras religiões que pudessem ameaçar seu domínio.

Por sua vez, as representações das batalhas entre mouros e cristão foram significativas para a construção da identidade espanhola, não somente da identidade nacional, como também para as identidades regionais, já que cada comunidade inventava seus textos e suas representações, envolvendo autoridades da realeza, da nobreza e clero, como também irmandades e confrarias locais, e artistas como poetas, músicos, atores, cenógrafos, figurinistas, etc. (Warman Gryj, 1969, p.11).

Precisamente até 1463, todas as referências históricas existentes pertencem à área geográfica do antigo Reino de Aragão, incluindo as muitas recolhidas sobre as representações de mouros e cristãos nas procissões de Corpus Christi, algumas delas ainda válidas em Barcelona, Valência, Berga e várias cidades catalãs, que foram exportadas por meio de relações comerciais marítimas para lugares como Itália ou Croácia. É a data de 1463, uma das mais importantes referências históricas que se conservam, pois datam dessa época as crônicas das festividades do Condestável Lucas de Yranzo de Jaén, provavelmente escritas por Fernando de Berrio [Brisset Martin e García García 1988], em que são descritos com grande detalhe todos os actos praticados, incluindo a representação de *Las burlas moriscas*, o primeiro texto de mouros e cristãos, antecedente das posteriores comédias de mouros e cristãos que será uma das grandes influências para as atuais embaixadas. (Catalá-Pérez, 2012, p.423).

As representações de mouros e cristãos na Espanha tiveram vários formatos desde os primeiros relatos de que se tem conhecimento. Mas o principal é entendermos a importância que adquiriram desde suas primeiras formas, através de um processo de profanização da estrutura que as representações festivas foram adquirindo desde as festas de Corpus Christi. Warman Gryj destaca duas formas recorrentes. Uma delas é a dança de mouros e cristãos, com grande probabilidade de derivação dos contos de gesta, uma forma de épico narrativo medieval que celebra os feitos de heróis do passado. A outra em forma de grande espetáculo, conhecido como escaramuça, e que acontece em torneios cavaleirescos onde participam um grande número de pessoas (Warman Gryj, 1969, p.19).

Também já se tinham documentado no século XV algumas variações mais cortesãs que eliminavam o embate brusco e perigoso das representações. Sem reproduzir de forma naturalística as batalhas, os bandos inimigos vestidos de cores diferentes se envolviam em uma espécie de dança de salão que foram bastante populares na França. Eram chamadas de mouriscas, e tinham a evolução de um bailarino solista trajado de forma a representar os mouros. "A dança mourisca é preservada até hoje na Catalunha. É uma dança de casal, à qual popularmente se atribui o significado de simbolizar a perseguição de uma jovem moura por um cristão" (Warman Gryj, 1969, pp.10-11).

No século XVI, a festa de mouros e cristãos estava bastante popularizada na forma de peça teatral e espetáculo de massas, com a principal modificação talvez de passarem da organização do

clero para a das instituições laicas (Warman Gryj, 1969, p.18). A nobreza continuava sendo a mais entusiasmada e assídua, mas é preciso considerar que por participação da nobreza temos que levar em conta todo um grande número de serviçais que eram igualmente chamados a participar, assim como os soldados que assessoravam seus chefes cavaleiros (Warman Gryj, 1969, p.27).

Conforme Catalá-Pérez, a festa de mouros e cristão se torna a favorita do rei Felipe II sendo encenada em muitos lugares por onde ele passava no reino espanhol (Catalá-Pérez, 2012, p.424). O período foi de grande apogeu na Espanha a tal ponto de ser chamado de Século de Ouro Espanhol, pelas diversas conquistas imperiais. Entre o século XVIII e início do XIX há uma diminuição das festividades de mouros e cristãos na Península Ibérica, que só retornam a acontecer com ênfase após as campanhas na África que fizeram ressurgir o espírito cristão e patriótico (Catalá-Pérez, 2012, p.425).

A dança como conhecemos atualmente se constituiu em finais do século XVI ou no século XVII, com elementos coreográficos e literários que tem referências em períodos muito anteriores, como no Neolítico (dança de bastão), Idade do Bronze (baile de espadas e broquéis) e Idade do Ferro (castelos) (Catalá-Pérez, 2012, p.416). Durante esse momento histórico de constituição das festividades de mouros e cristãos, as representações assumiram diversas formas que se estabeleceram de maneira diferente nas várias regiões onde ocorriam. Podem tanto assumir a referência a um tipo de embate, como cruzados atacando castelos mouros, ou cristãos se defendendo de ataques de barcos piratas turcos ou berberes. Também podem assumir o formato de embaixadas, comédias ou danças. Catalá-Pérez fornece a seguinte classificação:

Área levantina: festas urbanas, desfiles coloridos, descarga de pólvora, luta em dois atos pela conquista de um castelo, drama transformado em espetáculo de massa.

Zona de Alpujarra: festas rurais, simplicidade de recursos e meios, ação dramática em duas partes: os mouros vencem na 1ª e os cristãos recuperam o castelo ou a imagem perdida na 2ª, terminando com a conversão dos muçulmanos.

Área aragonesa: dança de bastões ou espadas ligada a uma ação dramática muito elementar, às vezes com uma única batalha, sendo os atores os próprios dançarinos.

Área basca: divisão em dois grupos que marcham dançando atrás de seus respectivos simulacros de reis, sem diálogo. (Guillermo Guastavino conforme citado em Daniel Catalá-Pérez, 2012, pp.415-416).

Além disso as representações adotam por vezes como enredo fatos históricos, regionais ou não, mas em geral com a introdução de personagens que não estão relacionados com esses eventos. Essa liberdade autoral de cada região produz uma forma única de cada festa ao mesmo tempo que

dificulta uma classificação. Os temas históricos sugeridos nos enredos podem ir desde as batalhas da reconquista na Idade Média, até os ataques piratas que aconteciam com frequência na costa mediterrânea, ou mesmo até as batalhas em Marrocos que duraram até meados do século XIX. Na atualidade as festividades permanecem em sua grande maioria como festas patronais.

Podem existir sob diversas características de representação teatral, como lutas sem parlamentos, danças faladas, colóquios com escaramuças, dramas encenados e desfiles com embaixadas. Nesses modelos, algum fato dramático é o motivador principal da batalha, que pode ser a tomada do castelo, o roubo do santo, a cobrança de tributo, a invasão de um território, a imposição religiosa ou o resgate de uma dama que foi feita prisioneira. E é comum que alguma santidade cristã apareça para ajudar a definir a vitória (Catalá-Pérez, 2012, p.418).

Tanto na Espanha como em Portugal se desenvolveram essas danças semidramáticas, com várias denominações diferentes como "Turquia", "Patera", "Bulia" ou "Patun", organizadas pelas confrarias e corporações de ofício, em forma de dança, tendo como temas, entre outros, o resgate das cem donzelas ou batalhas navais entre mouros e cristãos. Nelas participavam figurantes vestidos de mouros e até "mouros legítimos".

Teófilo Braga, na sua "História da Poesia Popular" (45, II, 178), baseado na "Crônica", de Fernão Lopes, lembra el-rei dom Pedro dançando com o povo de Lisboa: e que eram "agonísticas, figurando combates simulados (sic) essas danças chamadas Mouriscas e Mouriscadas". Já no final do século XV seguinte, Mouriscas, dramáticas ou não, estavam plenamente desenvolvidas em Portugal. Não só dançadas: pelos súditos legítimos de dom Manuel, como pelos metecas mouros sobreviventes no reino: "La corte portuguesa tuvo también artistas moriscos en su capilla real, y debió desplegar alguna esplendidez por lo que se infiere dei seguinte dato: en el inventario de guardarropa de don Manuel solamente los objetos pertenecientes al baile de morisca ocupan cinco paginas de la reimpression de A. Braancamp Freire ("Archivo Historico", II, 393) y el cariño y afición a la música de los moriscos debieran estar bastante extendidos, quando se invitaba a éstos especialmente para que se asociaran a las fiestas públicas. Para recibir a los príncipes (el hijo de don Juan II con la heredera de los Reyes Católicos), por orden régia se invitó a todas las morerías del país, moros y moras que sabian bailar, tañer y cantar, para que ejecutasen folias. Lo mismo se hizo cuando se invitó a los habitantes de Lisboa a que demostraran alegría pública por la elección de Maximiliano, yendo por las calles moros y judios, hombres y mujeres ejecutando las folias" (112, 76). (Andrade, 1982, pp.100).

A cavalhada dramática, que inicialmente era um esporte aristocrático da nobreza e posteriormente da nova classe rica que surgiu por ocasião do Renascimento, achou seu lugar privilegiado nas festas e danças de mouros e cristãos. Ajudou no enriquecimento da festa, com "vasto

palavriado de desafios, embaixadas, declarações de guerra, erguimento de fortalezas, palissadas, emprego de armas de fogo, artilharia mesmo, destruição por incêndio da fortaleza, etc.” (Andrade, 1982, pp.104-105). Nas cavalhadas era comum a figuração de Carlos Magno e os doze pares de França, principalmente dos personagens Rolando, Oliveiros e Ferrabrás (Andrade, 1982, pp.101-102). Esses personagens já eram conhecidos desde a Idade Média em Portugal e Espanha, citados em crônicas, romances e cantigas.

As batalhas também foram representadas na forma de embates marítimos. Em Portugal, em 1757 se ergueu um forte de madeira nas margens do Tâmega no qual mouros entrincheirados o defenderam até o final da tarde, quando tiveram que se render aos cristãos. Essas composições de ataques marítimos se tornavam adequadas para a participação dos pescadores, e é o que consta nos relatos tanto desta apresentação em Portugal, como vai ser comum em representações no Brasil, especificamente na Bahia e Pernambuco com o nome de Cheganças (Andrade, 1982, p.105).

As representações de mouros e cristãos foram levadas já no século XVI para as colônias na América no formato de dança com teatro, no momento que começa a incorporação de texto com mais abrangência. Este modelo é o que prevalece até a atualidade em diversos países da América Latina onde ainda ocorre, com diversos tipos de batalhas, tomadas de fortificações, ataques navais, cavalhadas e procissões (Catalá-Pérez, 2012, p.412). Robert Ricard que estudou as várias festas de mouros e cristãos no México demonstra que a versão que migrou para a América foi a da Andaluzia (Garcia, 1992, pp.1-2). A primeira representação de que se tem notícia na América aconteceu entre 1524 e 1525 na Nicarágua, conforme relato do capitão Bernal Díaz del Castillo, membro da expedição de Hernán Cortés (Catalá-Pérez, 2012, p.424).

Como é comum no processo de colonização, a festividade se organizou na América Latina copiando o que se praticava na Espanha, com algumas pequenas mudanças de caráter regional incorporadas pela população local. Essas mudanças estavam voltadas para dar um sentido de unidade em um ambiente hostil e pelo desejo de construir uma identidade para resistir aos possíveis invasores [Warman Gryj 1972] (Catalá-Pérez, 2012, p.419).

A introdução dessas representações de teatro popular pelos missionários, utilizadas com função pedagógica para uma população na maioria analfabeta, servia também para a difusão de forma visual dos valores morais cristãos e da história sagrada que visava conquistar mais seguidores. Deste movimento pedagógico surgiu também uma noção de que, para transformar a cultura local era preciso

compreendê-la para que esse intento tivesse maior eficácia, de modo que muitos missionários se tornaram etnógrafos e linguistas (Catalá-Pérez, 2012, p.413).

A chegada do cristianismo foi um choque para as crenças indígenas até então baseadas nos ciclos temporais da natureza, e que tiveram que se adaptar nem sempre de espontânea vontade, sendo muitas vezes obrigados a destruir seus ídolos e rituais. Mas outros elementos autóctones foram de certa forma incorporados ou adaptados para que ela tivesse maior aceitação. Isso não foi feito somente com a cultura dos povos da América, mas também com os escravizados africanos. Tal encontro de religiosidades e culturas e a transformação das condições políticas e sociais que vão se sucedendo nas colônias, com a separação entre os nativos, os africanos escravizados e os espanhóis, dá lugar à criação de formas originais na América (Catalá-Pérez, 2012, p.414).

Conforme a "cultura de conquista" foi se convertendo em "cultura colonial no séc. XVII, os novos hispanos foram se distanciando das populações indígenas. E o mesmo aconteceu nas danças de mouros e cristãos que até então tinha sido uma manifestação compartilhada. O grupo dos espanhóis e seus descendentes tiveram seu esplendor entre 1600 e 1650 com a participação das instituições e autoridades. A partir de 1650, eles se recolhem para as touradas e comédias, ficando as danças de mouros e cristãos em posse unicamente dos indígenas (Catalá-Pérez, 2012, p.420).

Se as danças de mouros e cristãos se generalizaram nas festas dos santos padroeiros na América, com o afastamento dos espanhóis, intérpretes indígenas começaram a ter grande protagonismo. A transformação social pela qual passa a sociedade na América transfere a função da festividade, que deixa de ser uma imposição do evangelizador para se tornar a representação de uma identidade própria (Catalá-Pérez, 2012, p.420).

Desta maneira, diferentemente do nacionalismo europeu que era construído a partir de origens de sua população, na América Latina a legitimação foi construída pela ideia de uma cultura nascida a partir da mistura ou contato entre as culturas. Uma convivência que não era sempre pacífica, mas feita de disputas por direitos, territórios e poder.

No Brasil, da mesma forma, as festas populares têm origens no processo de evangelização dos missionários encarregados de converter os nativos, e posteriormente também os africanos escravizados, na fé cristã. Também nascem nas procissões de Corpus Christi com "danças e invenções à moda de Portugal" (Tinhorão, 2000, p.34). Procissões essas que a partir do século XVII incluíam o grande contingente de escravizados africanos que passaram a ser parte da composição do povo no Brasil (Tinhorão, 2000, p.79); inicialmente, apenas como público e mão de obra para as tarefas

exigidas pela organização das festividades, a partir de XVII passam a figurar também como elenco das representações.

Meu modo de pensar é que as danças dramáticas brasileiras derivam pois tecnicamente de três tradições básicas:

1 - O costume do cortejo mais ou menos coreográfico e cantado, em que coincidiam as tradições pagãs de Janeiras e Maias, as tradições profanas cristãs das corporações proletárias e outras, os cortejos reais africanos e as procissões católicas com folias de índios, pretos e brancos.

2 - Os Vilhancicos religiosos, de que os nossos Pastoris, bem como as Reisadas portuguesas, são ainda hoje formas desniveladas popularescas.

3 - Finalmente os brinquedos populares ibéricos, celebrando as lutas de cristãos e mouros (Andrade, 1982, p.33).

No Brasil do século XVIII uma outra instituição participava da organização das festas. As irmandades eram associações de pessoas que assumiam voluntariamente as funções administrativas relacionadas à manutenção das práticas religiosas. Se responsabilizavam pela contratação de padres, reforma de igrejas e organização das celebrações e festividades dos santos. As irmandades ainda serviam para reforçar a separação das classes sociais, já que estavam separadas conforme a cor da pele ou a hierarquia social. Mas constituíram para os escravizados uma possibilidade de se inserirem na organização social, já que gozavam de certa autonomia para, dentro dos preceitos cristãos, exercerem a prática de encontros, organização, solidariedade e diversão. Elas faziam as funções de acolher os enfermos e proceder o enterro dos mortos, além de organizar festas que podiam ter até alguns elementos de origem africana. Acabavam, portanto, por criar rituais com características próprias, ou ressignificar antigas tradições e, através de uma criatividade específica daquele grupo, construir uma identidade comunitária que havia sido destruída com o tráfico e a escravidão (Almeida, 2013, p.51). Por meio dessas irmandades, os próprios africanos e seus descendentes passaram a poder participar da procissão, não mais como uma mão de obra escondida, mas como uma organização representativa da sociedade (Tinhorão, 2000, p.80).

As primeiras festividades de mouros e cristãos no Brasil aconteceram na forma de Cheganças, representações de escaramuças em embates navais, o que parece natural se considerarmos que foi pelo mar e na cultura dos marinheiros que ela chegou em terras brasileiras. A primeira referência conhecida parece ser a que aconteceu na Bahia por ocasião do casamento de dona Maria em 1760. Foi uma dança realizada por oficiais de cutelaria e carpintaria (Andrade, 1982, p.99).

Como no restante da América, teve como influência o teatro religioso semi-popular ibérico, do qual se destacou o teatro profano, mistura de bailados, falações e cantorias (Andrade, 1982, p.29). Semi-popular porque, como afirma Mário de Andrade, havia se adaptado às exigências populares, mesmo que na sua construção tivesse a participação de eruditos. Teatro este que se especializou em Portugal, principalmente nos Vilhancicos galego-portugueses, que se tornariam a fonte inspiradora dos Pastoris no Brasil e também, como supõe Mário de Andrade, das Cheganças de Marujos. A apresentação "é uma verdadeira colcha de retalhos", com episódios independentes, cantados e bailados, tendo como assunto sempre os trabalhos do mar, referindo-se a batalhas marítimas.

Algumas dessas apresentações de batalhas marítimas se especializaram na luta entre mouros e cristãos, quando receberam a denominação de Chegança de Mouros.

A luta entre cristãos e mouros é simplesmente prodigiosa. Dança dura. Os dois dançarinos da nossa frente são formidáveis como ritmo, as espadas se chocam de com força, até quando os meninotes é que combatem; o rei mouro, uma figura de opereta formidavelmente cômica, vai mimando a fraqueza gradativa com expressão forte. E a dança violenta segue mais de 30 minutos, saltada, cantada aos berros, numa resistência de nordestino, sem que ninguém não arreie. E a Chegança inda continua depois quase uma hora! Alguns dos cantos são lindos. Surgem quadras tão puras, dum sentimento ingênuo digno de alemão. . . Meu prazer está compacto como o vento... " (Andrade, 1982, p.90).

Também baseadas no assunto das escaramuças entre mouros e cristãos se constituíram algumas das cavalhadas brasileiras. Estas, desde cedo representaram uma forma de demonstração de poder pessoal de membros das classes mais abastadas (Tinhorão, 2000, p.47).

Como para os brasileiros não tinham uma justificativa histórica, já que os mouros não estiveram a ameaçar as terras brasileiras, a justificativa era sempre religiosa, no antagonismo dos cristãos contra os "infiéis". No Brasil, elas eram realizadas costumeiramente na Festa do Divino (Andrade, 1982, pp.107-108). Mas Mário de Andrade cita várias outras ocasiões em que se registrou o acontecimento de festividades com disputas entre mouros e cristãos.

Em Niterói a data tradicional era a festa de S. Gonçalo. Isso era gente muita que partia nas barcas, abandonando a Corte pela outra banda da bafa. Foi numa destas cavalhadas, "na véspera do Espírito Santo", como conta Vieira Fazenda, que se deu a explosão medonha da barca "Especuladora", matando tanta gente (27, IV, 133 e s.). Martius (60, II, 699) descreve cavalhadas baianas como tradicionais pelo Natal. Em Belmonte porém, na mesma Bahia, a Moirama, ou Mouros, divertimento popular intermediário entre as cavalhadas e a dança dramática, se realiza no dia 20 de janeiro (115, 59). Já porém Manuel Querino (56, 52) afirma que na cidade do Salvador a Chegança de Mouros se realiza indiferentemente pelos Reis, pelo



S. João, ou na principal data baiana, o 2 de julho. Koster viu a sua curiosíssima Chegança de Mouros pelo Carnaval (4, 332 e < ss.). E é também sabido que as cavalhadas se realizavam sempre que um sucesso importante, casamento de príncipes, inauguração de igrejas, aniversários de graúdos, coisas assim, pareciam dever: implicar o regozijo do povo. (Andrade, 1982, p.108).

## 2.3 O mouro mítico e o orientalismo em terras brasileiras

Todas essas formas de representação de mouros fazem parte da construção de identidades e memórias coletivas promovidas pelas instituições do cristianismo ocidental e que foram disseminadas entre a população por vários séculos. Elas fazem parte do que foi denominado por Said (1990) de "orientalismo". Segundo o autor, o *orientalismo* foi sistematizado como campo de estudo acadêmico a partir do século XVIII, para descrever, pela perspectiva ocidental, um enorme espaço geográfico e com diversos povos que, em oposição à cultura europeia, foi chamado de Oriente. O orientalismo é um discurso que representa distância, perigo e ameaça e que fundamentou a ocupação de terras e o domínio político e econômico sobre uma geografia imaginada para além das fronteiras do mundo ocidental. O orientalismo estudado por Said está centrado nos estudos acadêmicos que, segundo o autor, começaram com a decisão formal do Concílio de Viena, em 1312 e eram até o século XVIII, feito pelos estudiosos bíblicos, estudantes de idiomas semíticos e especialistas islâmicos. Segundo Said, o orientalismo

é uma *elaboração* não só de uma distinção geográfica básica (o mundo é feito de duas metades, o Ocidente e o Oriente), como também de toda uma série de "interesses" que, através de meios como a descoberta erudita, a reconstrução filológica, a análise psicológica e a descrição paisagística e sociológica, o orientalismo não apenas cria como mantém; ele é, em vez de expressar, uma certa *vontade* ou *intenção* de entender, e em alguns casos controlar, manipular e até incorporar, aquilo que é um mundo manifestamente diferente (ou alternativo e novo); é, acima de tudo, um discurso que não está de maneira alguma em relação direta, correspondente, ao poder político em si mesmo, mas que antes é produzido e existe em um intercâmbio desigual com vários tipos de poder, moldado em certa medida pelo intercâmbio com o poder político (como uma ordem colonial ou imperial), com o poder intelectual (como as ciências reinantes da lingüística comparada ou anatomia, ou qualquer uma das modernas ciências ligadas à decisão política), com o poder cultural (como as ortodoxias e cânones de gosto, textos e valores), com o poder moral (como as idéias sobre o que "nós" fazemos e o que "eles" não podem fazer ou entender como "nós" fazemos). (...) o orientalismo é - e não apenas representa - uma considerável dimensão da moderna cultura político-intelectual, e como tal tem menos a ver com o Oriente que com o "nosso" mundo. (Said, 1990, p.24).

Mas o orientalismo não se restringe ao mundo acadêmico e, como expressão na cultura popular, da qual participam as estruturas de poder, tem origem anterior. Desde a antiguidade o Oriente Próximo era conhecido como um "grande contrário", pelas letras da Bíblia, por viajantes em busca por rotas comerciais ou simplesmente peregrinos, entre eles os cruzados. Os relatos produzidos sobre o oriente, caracterizado pelo exótico, distante e polêmico, criou um imaginário popular unificado entre a população ocidental (Said, 1990, p.68). O oriente passou a representar uma forma de vida totalmente diferente, que se tornou conhecida a partir do início da Idade Média. Desde então, o cristianismo europeu se estruturou em uma reação conservadora e defensiva, considerando o islamismo como uma versão religiosa fraudulenta e ameaçadora, os "infiéis". Entre o sentimento de admiração e temor, o orientalismo, como estudo e representação da alteridade, representou uma forma de controlar o desconhecido, incorporando seu conhecimento, suas virtudes e vícios e assim amenizando o sentimento de medo pelo desconhecido.

O orientalismo compartilhou com a magia e a mitologia o caráter de um sistema fechado, no qual seus elementos são o que são, sem que haja espaço para questionamentos. Com o declínio do Império Romano e as invasões islâmicas na Península, o ocidente se deslocou para o norte da Europa, que havia sido o ponto de partida das invasões bárbaras, dando origem a uma civilização romano-germânica, unida pelo cristianismo, que iria definir o ocidente como oposição ao invasor islâmico (Said, 1990, p.79). O islã passou a representar o elemento estranho ao modelo forjado de coesão da identidade europeia cristã.

O mouro histórico, que foi constituído como memória coletiva por iniciativa das instituições de poder, foi assumindo junto às camadas populares uma imagem mítica e idealizada. Como demonstrou Said (1990), a geografia imaginada do oriente foi construída pelo ocidente, na academia, nas artes, na literatura e nas ciências sociais, criando discursos que, mais do que entender o oriente, serviu para definir o ocidente e também a sua alteridade, ou seja, tudo o que não era o ocidente e estava representado como o seu inverso. Com este intuito, o oriental, nas denominações de "mouro", "turco" ou "sarraceno", passou a ser definido como místico, sensual, ingênuo, sábio, rico, assim como bruto, selvagem ou incivilizado. Considerando que a identidade europeia se construiu na Idade Moderna a partir da Reconquista e pelo período posterior da colonização de outros continentes, podemos entender o significado da representação do oriente na cultura popular tanto quanto na insurgente cultura erudita. A identidade ocidental forjada na oposição ao oriental foi importante para definir uma unidade cultural para todo o território europeu e também aquele que envolvia suas colônias, caracterizada

principalmente pelo cristianismo. Assim, "a cultura européia ganhou em força e identidade comparando-se com o Oriente como uma espécie de identidade substituta e até mesmo subterrânea, clandestina" (Said, 1990, p.15).

A cultura europeia nasceu em boa parte onde ela passou posteriormente a se chamar de Oriente, com o cristianismo e as concepções filosóficas greco-romanas. Mas criou sua identidade a partir do embate com a cultura árabe e suas disputas religiosas e territoriais da parte ocidental motivadas por identidades culturais principalmente definidas por algumas diferenciações doutrinárias de uma religião cujas origens são as mesmas.

O Oriente não está apenas adjacente à Europa: é também onde estão localizadas as maiores, mais ricas e mais antigas colônias européias, a fonte das suas civilizações e línguas, seu concorrente cultural e uma das suas mais profundas e recorrentes imagens do Outro. Além disso, o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente), como sua imagem, idéia, personalidade e experiência de contraste. Contudo, nada desse Oriente é meramente imaginativo. O Oriente é parte integrante da civilização e da cultura *materiais* da Europa. O Oriente expressa e representa esse papel, cultural e até mesmo ideologicamente, como um modo de discurso com o apoio de instituições, vocabulário, erudição, imagística, doutrina e até burocracias e estilos coloniais. (Said, 1978, pp.13-14).

É interessante verificar como esse elemento de formação da identidade européia foi transportado para as colônias após o período da Reconquista. Mesmo que a história da ocupação moura da Península Ibérica não tivesse importância como memória cultural no Brasil colonial, o mouro foi consolidado no imaginário brasileiro através de inúmeras expressões culturais e ganhou relevância como representação da alteridade. Foi quase sempre caracterizado como uma ameaça, se não em termos reais e bélicos, mas pela vinda de padrões culturais muito diferentes, capazes de abalar a coesão coletiva estruturada nos elementos da identidade cultural.

Segundo Almeida (2013, p.62), a literatura impressa com narrativas sobre os mouros chegou ao Brasil nos navios dos colonizadores na forma de livretos. Apesar de terem suas origens em material escrito, essas histórias se disseminaram por via oral, em forma de versos memorizados, repetidos em forma de cordel pelos repentistas e declamadores, e passaram a ter lugar em várias manifestações festivas. Entre as histórias mais difundidas, o tema de Carlos Magno e seus pares foi, e ainda é, bastante utilizado nas regiões do Nordeste e Centro-Oeste.

Além de personagens das Cavalhadas e Cheganças, os mouros foram transformados em seres míticos nas manifestações religiosas de matrizes africanas e indígenas. Eles aparecem como "encantados", entidades mágicas relacionadas geralmente com personalidades que existiram (como é o

caso do rei D. Sebastião), mas, por vezes, apenas como representação de uma existência mítica. Essas entidades podem ser vistas e ouvidas através de personificação em algum devoto em transe mediúnico. Entre os encantados encontramos fidalgos europeus, reis turcos e personagens indígenas e africanos, históricos ou míticos.

*A família do Lençol*, que leva o nome da ilha-destino onde aportou o navio que levava o rei português, tem D. Sebastião como líder. Essa é uma família que compõe com outros reis, rainhas, príncipes, princesas e nobres de diversas procedências. *A família da Turquia* é encabeçada pelo Seu Turquia, rei que teria lutado contra os cristãos em sua vida humana, procedente de terras distantes e exóticas. (...). As entidades turcas são também conhecidas como *mouros* ou *taipas*. Conforme explica Jorge Itaci de Oliveira, a linha *taipa* ou *beta* (denominação dada no interior do Maranhão) seria de origem nagô islamizada, adotada por encantados turcos mauritanos, povo nobre e guerreiro (Ferreti, 1992, p.60) (Almeida, 2013, p.98).

Em terras brasileiras, em meio a uma população de origens multiculturais e étnicas, a figura do oriental serviu para os povos submetidos como expressão simbólica de resistência e identificação com essa alteridade construída pelo europeu. Em boa parte, isso foi feito pelo intercâmbio entre narrativas populares orais e os textos históricos e literários, construindo narrativas ficcionais e acrescentando elementos mágico-religiosos. Nesse processo, memórias coletivas se transformaram e outras se construíram a partir do movimento cultural entre as diversas camadas socioculturais. As diferentes memórias se fragmentaram e se misturaram, perderam sua referência original e adquiriram novas funções. A cultura oral, ao reinterpretar a cultura erudita, ressignificou símbolos e signos, agregando-os ao conhecimento que já possuíam.

Essas transformações, típicas da cultura popular, se contaminam por memórias coletivas das várias camadas culturais com que se relacionam, tanto a cultura erudita como a de massa. Assim, longe da pureza estanque apregoada, ela é um constante movimento de construção e reconstrução a partir de uma pluralidade de fragmentos de memórias que já não se referem mais apenas à sua motivação inicial (Almeida, 2013, p.65).

Boa parte dos negros escravizados que vieram para o Brasil a partir do século XVIII eram islamizados. Alguns grupos com uma “educação inigualável, sabiam ler e escrever em árabe, o que os destacava, inclusive, de seus senhores. Estiveram associados a diversos levantes escravocratas (Almeida, 2013, p.55) e influenciaram outros grupos de escravizados (Almeida, 2013, p.60).

Os encantados adotados pelas religiões de matriz africana, principalmente na Mina da região Norte do Brasil, personificados como turcos e cristãos, "interagem relativizando a dualidade

maniqueísta que os posiciona como inimigos históricos, apesar desse embate fazer parte integrante da composição do turco no imaginário religioso” (Almeida, 2013, p.102). Turcos, europeus, indígenas, cristãos ou islâmicos tornam-se parentes, como uma ressignificação da religião hegemônica, adaptando-se aos novos contextos socioculturais. Assim, o catolicismo, que durante muito tempo foi a única prática religiosa permitida no Brasil, foi remodelado a partir dos imaginários diversos provenientes de múltiplas culturas, tanto da população autóctone indígena e os africanos escravizados, quanto daquela proveniente da Europa e ressignificada segundo as condições socioculturais onde passaram a conviver.

Esse compartilhamento de práticas e crenças que reinventam significados a partir de matrizes distintas tornou-se conhecido pelo termo “sincretismo”, caracterizado pela circularidade de culturas em diferentes classes sociais e grupos culturais, que se recriam a partir das influências que recebem. Nem sempre os atores desse processo estão em posições equivalentes de poder, e as influências nem sempre acontecem por assimilação, mas também por oposição. Nesse processo, elementos externos não causam uma desordem, mas estabelecem uma nova ordem (Almeida, 2013, p.117). O sincretismo não é uma exceção, como o senso comum pode supor, mas o padrão dos movimentos culturais que se estabelecem nas sociedades.

As festas de mouros e cristãos ainda sobrevivem em grande número na Espanha, principalmente na região de Valência. Catalá-Pérez, em 2010, identificava 525 festas que aconteciam por todo o país (Catalá-Pérez, 2012, p.411). Mas, mesmo na Espanha, onde a festa de mouros e cristãos se originou, os significados perderam suas referências iniciais. Segundo Souto,

No entanto, apesar do fato de que as histórias estão intimamente ligadas a antecedentes históricos, os textos do drama de mouros e cristãos não podem ser considerados como crônicas do que aconteceu. Mesmo os eventos mais conhecidos aparecem incrivelmente deformados; não guardam nenhuma fidelidade histórica. A memória coletiva é fraca e transpõe os fatos de forma deslocada; cronologicamente não foram escritos em seu momento, mas vários séculos depois - os textos atuais que se apresentam são de finais do século XVIII ou XIX -, por poetas locais muitas vezes desconhecedores da realidade e que careciam de pretensões objetivas; quase sempre sem o mínimo rigor histórico. Eles também introduziram personagens históricos à vontade e narrativas literalmente copiadas de outras obras clássicas que caíram em suas mãos, adaptando-as. (Fernández Soto, 2001, p.117).

A maioria das representações na Espanha valorizam a autoria dos textos, e seus autores promovem alterações e inovações que tentam contextualizar historicamente as representações. Em Benalauría, na Andaluzia, José Antonio Castillo, um autor literário com experiência científica, já que é

doutor em Geografia pela Universidade de Sevilla, decidiu criar uma peça própria para Benalauria e assim estabelecer uma independência em relação à vizinha Benadalid. Aprofundando os contextos históricos dos argumentos da festa de mouros e cristãos da localidade, o texto de Castillo publicado inicialmente em 1996, foi sendo constantemente reescrito e atualizado pela experiência de vários anos de participação ativa de crianças, jovens e adultos. O autor se baseou em fatos históricos que tiveram lugar em 1500 na cidade de Ronda, uma rebelião de mudéjares marbellíes e os rondinhos contra a aculturação forçada, espólio de suas propriedades e a marginalização a que foram submetidos apesar dos compromissos reais. Em diferença a outros textos mais tradicionais,

não têm sido feitos com o propósito de perpetuar, mesmo simbolicamente, a dominação, embora a sua estrutura responda a este tipo de comédia, em que uns acabam por dominar os outros. A narração contempla os fatos históricos, pelos quais as gerações atuais não são responsáveis, e aceita as situações irreversíveis criadas pela conquista cristã. A reivindicação permanente ou o retorno utópico a que alguns se entregam atualmente não facilita um bom entendimento entre os descendentes de ambos os povos. (Rodríguez Becerra, 2007, p.9).

Em Portugal, onde Catalá-Pérez identificou 7 representações, a forma tradicional é valorizada e, por isso, a autoria não merece grande atenção (Almeida, 2013, p.149). Merece destaque a festa de São João de Sobrado, no concelho de Valongo, que leva o nome de Bugiada e Mouriscada, na qual "convergem celebrações religiosas e profanas, danças e encenações ritualizadas, articuladas numa teia de sentidos nem sempre evidentes ou sequer decifráveis" (Pinto et al., 2016, p.2). A festa da Bugiada e Mouriscada centra-se na representação de uma lenda que narra a disputa entre mouros e cristãos pela posse da imagem de S. João. A festa é realizada principalmente por dois grupos: os Mourisqueiros, que reúnem entre quatro e cinco dezenas de jovens solteiros, que aparecem em um uniforme militar rico e elaborado; e os Bugios, que representam os cristãos, que chegam a mais de quinhentos participantes de todas as idades, vestindo trajes coloridos com capas, chapéus, sinos e castanholas e se apresentando com máscaras. As duas formações são lideradas por seus respectivos reis e executam danças e desenvolvem seus próprios movimentos coreográficos. Segundo Cunha,

Esta festa congrega várias camadas de significação sem verdadeiramente as fundir, configurando um palimpsesto complexo que vai desde atos que reproduzem, de forma estrita, uma pauta narrativa (re)conhecida, até outros onde se espera surpresa e inovação. Uma forma, apenas aproximativa, de considerarmos metodologicamente esta complexidade, é atribuímos à Bugiada e Mouriscada propriamente dita uma centralidade efetiva, fazendo dela o eixo organizador da jornada – que se inicia, efetivamente, com o agrupamento dos dois exércitos junto à residência dos respetivos líderes (Velho da Bugiada e Reimoeiro) às primeiras

horas da manhã, sendo encerrada, já no início da noite, com a dança do Santo, cumprida pelos dois exércitos. Olhando a festa desta forma, podemos considerar os outros números que a compõem como separadores ou *intermezzos*, na condição de que essa categorização não diminua a sua importância. Na verdade, ainda que as várias componentes da festa possam ter tido origem diversa e sido inseridas na mesma em diferentes épocas, ela é vista localmente como um todo que não dispensa qualquer das suas partes. (Cunha, 2019, p.39).

As festas de mouros e cristãos se diversificaram pelo Brasil. Atualmente, a mais conhecida é a cavalhada de Pirenópolis, com referência ao universo carolíngio. Veremos no Capítulo 5, no qual descrevemos a Festa de São Tiago de Mazagão Velho, que assim como acontece na Espanha, também neste caso tem havido uma tendência de contextualizar historicamente os acontecimentos, e ao mesmo tempo uma busca cada vez maior por uma encenação mais naturalística, principalmente nas cenas de batalha.

### **3. A polifonia no filme etnográfico**

O uso de equipamentos de registro de imagem e som como ferramenta de pesquisa aconteceu simultaneamente ao desenvolvimento científico que buscava maior objetividade nas pesquisas. Câmeras e filmadoras foram inicialmente utilizadas por etnógrafos de uma maneira que conferiam ao investigador a autoridade exclusiva e absoluta sobre a interpretação das imagens registradas. Essa concepção de pesquisa passou por transformações tanto conceituais como tecnológicas a partir de meados do século XX que levaram antropólogos e cineastas a adotar posturas de compartilhamento na descrição etnográfica, entre elas a etnografia compartilhada, autoetnografia e a etnoficção. Esses procedimentos, que significaram profundas inovações no filme etnográfico e estabeleceram um maior diálogo entre pesquisador e pesquisado, foram particularmente importantes para o desenvolvimento do meu trabalho de campo, o que justifica que observemos mais de perto esses conceitos.

#### **3.1 Evolução dos procedimentos da etnografia audiovisual**

A Revolução Científica que aconteceu na Europa a partir do século XVI e, posteriormente, a Revolução Industrial nos séculos XVIII e XIX, acentuaram o interesse do estudo de sociedades pré-industriais a partir de um ponto de vista científico e tecnológico. Com a velocidade da transformação urbana, as sociedades modernas, ao analisarem o diferente, enxergavam-se superiores intelectualmente, socialmente e civilizatoriamente, dentro de um percurso histórico evolucionista e positivista. Observar as culturas rurais era ver indícios semelhantes de um passado da sua própria civilização. A etnografia se desenvolveu como um espelho no qual víamos a nós mesmos na "infância da raça humana" (Rebollo, p.92).

As culturas rurais, fortemente ligadas ao regionalismo e ao conhecimento ancestral, e com menos influências dos multiculturalismos das grandes metrópoles, ameaçadas de extinção pelos novos tempos, passaram a ser objeto de grande interesse de estudo e registro. A era vitoriana na Inglaterra (séc. XIX), a despeito do moralismo, conservadorismo dos costumes e fundamentalismo religioso, foi também um período de grandes avanços científicos e tecnológicos que estimularam a valorização da objetividade. Para cumprir tal intento, era preciso substituir os dados coletados pelos viajantes amadores - missionários e administradores - por métodos de observação menos subjetivos e sujeitos a interpretações individuais. Por isso foram valorizadas as tecnologias que supostamente pudessem



atribuir dados objetivos. A conjunção entre desenvolvimentos de tecnologias e o espírito de objetividade da era vitoriana considerou que policiar as subjetividades era uma questão intelectual, prática e moral (Grimshaw, 2001, p.21).

A Revolução Industrial foi relevante para o exacerbamento do eurocentrismo em relação aos povos colonizados e também para a definição de alteridade para aqueles povos rurais dentro da Europa. Se na Grécia Antiga o Outro era todo aquele que não tinha nascido na Polis Ateniense, na Europa Moderna o Outro passou a ser aquele que mantinha modos de vida rurais, artesanais e distantes dos grandes centros urbanos. As máquinas, grandes vedetes da época, foram valorizadas tanto para os movimentos artísticos como para os procedimentos científicos. Por isso, os registros fotográficos e cinematográficos foram recomendados por vários pesquisadores como importantes instrumentos para a coleta de dados. A invenção do cinema pelos irmãos Lumière servia muito bem a uma ideologia positivista da época, inclusive nas ciências humanas, na qual se acreditava na suposta objetividade da imagem cinematográfica.

As tendências visualizantes do discurso antropológico ocidental abriram o caminho para a representação cinematográfica de outros territórios e culturas. O estatuto “ontologicamente” cinético da imagem em movimento favoreceu o cinema não só em relação à palavra escrita mas também à fotografia. Mostra da antropologia ao armá-la com a evidência visual não só da existência dos outros mas também da alteridade. O cinema, neste sentido, prolonga o projeto museístico de reunir na metrópole objetos zoológicos, botânicos, etnográficos e arqueológicos tridimensionais. À diferença das mais reputadas e “inacessíveis” ciências e artes das elites, o cinema popularizador podia apresentar aos espectadores mundos não europeus, deixando-lhes ver e sentir civilizações estranhas. Podia transformar o obscuro mapa-múndi num outro mundo conhecido e familiar... Como produto da ciência e da cultura de massas, o cinema combinava as viagens com o conhecimento, as viagens com o espetáculo, e transmitia a ideia do “mundo como exposição”. (Shohat & Stam, 2002, pp.122-125. Conforme citado em Ribeiro, 2005, p.621).

A imagem fotográfica, desde a sua invenção, também se inseriu nos meios artísticos. Com ela, a imagem, que podia ser realizada por um operário com habilidades de manipular máquinas, ameaçou a posição elitista das belas-artes na ordem social. Embates surgiram nos quais uns negavam a posição da fotografia como obra de arte ou lhe atribuíam o preceito de arte do real, valorizando a fidelidade obtida com o apuro técnico, enquanto outros, como Julia Margaret Cameron, uma amadora que começou a fotografar com 50 anos, contestaram essa ideia e manipularam a imagem para obter efeitos simbólicos ou surreais e, assim, fazendo conviver a objetividade da técnica fotográfica com a subjetividade artística (Hacking & Company, 2012, p.11).

Com a invenção do cinematógrafo dos Irmãos Lumière, em 1895, e seu uso como peça de entretenimento, a questão da relação entre ciência e arte se colocou mais intensamente. Mesmo entendendo que o interesse dessa invenção estaria mais vinculado ao mundo científico e tecnológico do que à diversão ou à expressão artística, os irmãos Lumière não deixaram de explorar o registro cinematográfico do mundo histórico como um produto de entretenimento. Inicialmente, a curiosidade pelo cinematógrafo estava concentrada na mágica da reprodução da realidade, atraindo público de todas as classes. Mas os temas exibidos então, além de mostrarem cenas cotidianas, como um trem chegando na estação, pessoas saindo da fábrica e cenas domésticas, também passaram a mostrar lugares distantes onde "globetrotters" tinham ido buscar imagens.

E de fato, ao completar dois anos, já havia percorrido os cinco continentes, proporcionando ao catálogo Lumière um vasto inventário filmado da vida sobre a terra: gôndolas em Veneza, coroação de imperadores, cenas militares, torres e edifícios famosos, nunca antes vistos por uma população urbana ainda não acostumada a viajar. (Da-Rin, 2004, p. 34).

Porém, esse interesse despertado pela mágica tecnológica do registro do real tenderia a arrefecer com o tempo se algumas mudanças não acontecessem. E uma dessas mudanças foi a adoção que o cinema fez da narrativa de ficção, que era o entretenimento mais relevante da época, expressa nos romances e no teatro. Essa grande virada deve ser atribuída principalmente a Méliès que decidiu se servir do cinematógrafo para os seus truques de prestigitação. Assim, o cinema de entretenimento atraiu grande parte da população, restringindo os filmes de caráter documental e científico a um público mais circunscrito aos interesses acadêmicos. Entre esse público figurava também uma elite letrada que se reunia em salões para se entreter discutindo arte e ciência. (Da-Rin, 2004, p.42).

A ideia não era tão nova assim. O costume tem suas raízes em tempos muito mais remotos e nos remete a Heródoto, considerado o pai da História e também da Etnografia, por causa do seu interesse pelos "bárbaros", aqueles que não tinham o grego como língua materna, aqueles que viviam fora da "*pólis*" (Woortmann, 2000, p.3). Antes dele já existiam relatos do passado, mas Heródoto, mais do que apenas relatar, explicou as causas dos eventos e os efeitos sobre as populações envolvidas, tentando entender os diferentes comportamentos humanos. Suas histórias foram escritas a partir do contato que tinha com famílias proeminentes em Esparta, mas, principalmente, pelos relatos coletados de informantes durante suas viagens a lugares como a bacia do Mediterrâneo, a Babilônia, a Fenícia e o Egito, recolhendo além de memórias, também lendas e descrições de costumes. Heródoto buscava,

preferencialmente, a informação do que podia ser visto diretamente e, quando isso não era possível, usava informantes locais. Também usava fontes escritas pelos poetas. Foi uma vida dedicada à pesquisa histórica até se tornar um recitador das histórias recolhidas, apresentando-as em prosa na forma de espetáculo durante eventos esportivos e religiosos pelas cidades gregas por onde viajava.

Com esse mesmo espírito etnocêntrico de Heródoto de estudar aqueles que não pertenciam à *polis* grega, a Modernidade iria desenvolver o seu interesse por sociedades pré-industriais. A industrialização acendeu o alerta de que grandes transformações aconteceriam no modo de vida das sociedades, despertando um anseio de registro das práticas culturais daqueles que tardariam mais a se industrializar e que teriam seus modos de vida extintos ou severamente alterados pelo processo da modernização. Foi um período de grandes expedições científicas e as possibilidades do cinema serviram ao espírito nostálgico do Romantismo do séc. XIX na Europa e o seu desejo de documentar esse mundo ancestral que tenderia a desaparecer. Como foi um período de grande expansão colonial da Europa, o cinema foi também bastante utilizado como documento de informação para os processos de dominação das populações colonizadas (Peixoto, 1999, p.93). O domínio das nações industrializadas sobre aquelas que serviriam de fornecedoras de matéria prima impunha, além de uma supremacia econômica e tecnológica, também a supremacia cultural sobre o conceito do que era considerado conhecimento. Assim, a ciência se consolidou em uma única direção, através do olhar e a interpretação das nações colonizadoras sobre os povos colonizados. A imagem cinematográfica destinada ao registro das práticas culturais dessas populações servia unicamente ao interesse do pesquisador. Era o ponto de vista unidirecional, o do etnógrafo de campo que deveria registrar sem que houvesse interferências do objeto filmado nos procedimentos adotados.

A possibilidade de criar registros fotográficos e cinematográficos que servissem como "documentos" para análise tornava a ciência mais objetiva do que aquela baseada nos relatos individuais sujeitos à subjetividade dos pesquisadores. O uso da imagem como ferramenta de investigação científica tornou-se muito sedutor, já que, para o espírito da época, as imagens fotográficas representavam um reflexo da realidade. O real, já codificado em realidade pela percepção humana, agora era recodificado pelo registro fotográfico, com uma semelhança muito grande à realidade percebida.

Sem dúvida, o raciocínio mais generalizado, o ponto de vista predominante que envolve a fotografia como fenômeno semiótico é o dos "realistas" (tomamos aqui a expressão "realista" no sentido que lhe dão os teóricos da fotografia; (...)) A visão "realista" coincide, de certo modo, com a concepção ingênua e largamente aceita por todos de que a fotografia fornece uma

evidência: não se coloca em dúvida que ela “reflete” alguma coisa que existe ou existiu *fora dela* e que não se confunde com o seu código particular de operação. (Machado, 1984, p. 33).

A invenção da fotografia maravilhou o mundo por conta das imagens extraordinariamente realistas e muitas fotos que estão em coleções artísticas na atualidade foram feitas com intenções de documentar o mundo histórico. Vale lembrar que na década de 1920 estava efervescente no mundo artístico as artes que desvalorizavam o realismo. São tempos do dadaísmo, cubismo, futurismo e surrealismo. Então, as imagens de povos não europeus feita pelos equipamentos mecânicos da fotografia, cinema e som, que alguns supunham ter o rigor científico de reprodução do real, poderiam também servir como obra de arte não realista em razão do exotismo que apresentavam. Mesmo que o pós-modernismo tenha diminuído a importância do realismo da fotografia, ela ainda é usada na arte ou na ciência com funções objetivas, muitas vezes sendo considerada documento.

Se isso já era bastante relevante para a fotografia estática, com a imagem em movimento a importância científica vai adquirir um patamar superior ao permitir o estudo do movimento de forma muito mais precisa do que a percepção humana. Essa constatação surge a partir do experimento de Muybridge, considerado como um dos primeiros que antecederam a invenção do cinema, que programou uma sequência de fotos que tinha o objetivo revelar como os cavalos movimentavam as patas quando corriam a galope (Sadoul, 1963, p.10).

No desenvolvimento do documentário científico foi atribuído ao cinema etnográfico o registro dos povos de outras etnias ou povos rurais com tradições ancestrais e ao documentário sociológico o registro da própria sociedade ocidental, principalmente o mundo dos trabalhadores das nações industrializadas. A partir da primeira década do século XX, pesquisadores começam a incorporar a câmera fotográfica nas notas de campo da etnografia. O objetivo primordial era ilustrar com imagens os relatos escritos. O entendimento era que a imagem em movimento, por si só, diferente da linguagem verbal, não produzia o conhecimento, pois não tinha capacidade de explicar o que estava sendo visto. Ou seja, era apenas o registro neutro de uma visão do real, a representação mais próxima possível da verdade, o que amenizava a subjetividade do pesquisador ao adicionar uma boa dose de objetividade requerida pela ciência. É como se o enquadramento, a destituição das cores em uma imagem preto e branca, o momento escolhido para ligar e desligar a câmera, o posicionamento do cineasta em relação ao tema e a mudança que a presença da câmera promovia naqueles que estavam sendo filmados, nada disso fosse visto como alteração da realidade. Esta continuaria intacta no registro da câmera. Essa sensação é decorrente do fato de que a imagem limita muito mais a imaginação do

que a linguagem verbal, já que está impregnada de algo produzido diretamente pela realidade. Por mais que ela tenha sido transformada pela máquina ou pelas opções do cineasta, ela não tinha, pelo menos naquele contexto, como ser produto de uma total invenção humana. Na imagem fotográfica, algo tinha sido produzido sem passar pela imaginação (Rebollo, 2002, p.32).

O uso da imagem com interesse científico e etnográfico está nos trabalhos daqueles que antecederam a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière. Por muito tempo, a partir do século XVII, as Lanternas Mágicas - equipamentos que projetavam em uma tela branca a imagem desenhada em um vidro - acompanharam palestrantes que, com elas, ilustravam com maior realismo os conhecimentos científicos que se propunham a divulgar, mas que também serviram aos objetivos de artistas que as utilizavam para criar efeitos fantasmagóricos e mágicos em teatros. As Lanternas Mágicas são consideradas precursoras do cinema, pois as imagens podiam ser vistas simultaneamente por um grupo de pessoas, indo além de outros equipamentos que permitiam apenas uma experiência individual.

Étienne-Jules Marey usou os equipamentos cronofotográficos inventados por Eadweard Muybridge para estudar aspectos da fisiologia humana referente ao movimento. O cronofotógrafo era uma técnica fotográfica que capturava uma série de imagens que, posteriormente organizadas, serviam para apresentar uma simulação do movimento. No mesmo ano de 1895 em que os irmãos Lumière apresentavam seu cinematógrafo para o mundo, Felix-Louis Regnault, utilizando o cronofotógrafo, exibiu imagens de uma mulher africana fabricando um pote de barro e um africano subindo em uma árvore (Peixoto, 1999, p.92), (MacDougall, 1978, p.406). Isso faz com que Regnault seja considerado por muitos como o fundador do filme etnográfico.

Alternativamente, outras versões creditam a Edison, um ano antes, os primeiros registros antropológicos, obtidos ao capturar a imagem de índios nos filmes *Indian war council* e *Sioux ghost dance*, filmados em ação no estúdio da Black Maria (Freire, 2005, p.107), inaugurando, junto com o cinema e o filme etnográfico, a separação entre reconstituição e reprodução da realidade, ou, em outros termos, o que futuramente iria estar nas discussões que tentariam diferenciar a ficção do documentário. Esses indígenas filmados por Edison eram membros do espetáculo de Buffalo Bill's Wild West, famoso caçador de búfalos que passou a apresentar espetáculos sobre o "Oeste Selvagem", com exibição também de Turcos, Árabes, Mongóis e Cossacos (Freire, 2005, p.113).

O pioneirismo de Edison, assim como no caso de Regnault, são considerados relativos, pois as cenas tinham sido filmadas com os indígenas fora de seu ambiente natural. De qualquer forma, o

registro de Regnault é conhecido como o primeiro a ser realizado para estudo comparativo do movimento entre humanos. (Guindi, 2004, pp.74-75). Regnault, junto com Azoulay, também foram os primeiros a usar os rolos para registro de som em fonogramas antropológicos e, em 1900, durante Congresso de Etnografia de Paris. Regnault propôs um programa de criação de arquivos de antropologia visual com o emprego sistemático das cronofotografias, que deveriam ser incorporados às coleções dos museus etnográficos (Guindi, 2004, p.75).

[A]té agora, a sociologia - ramo supremo e fundador da antropologia - pecou pela documentação. Pois seus documentos, por mais honestos que sejam os pesquisadores que os forneceram, ainda são subjetivos e só têm, assim, um valor relativo. Até o presente, a sociologia só dispôs de documentos subjetivos (...) para uma ciência exata, é preciso documentos objetivos nos quais o fator pessoal desaparece. Não há dúvida de que já existem nos museus de etnografia, instrumentos, objetos utilizados pelos povos. Mas são documentos incompletos. Pois, não basta conhecer um objeto, é preciso saber como é usado. Toda a descrição deste uso é subjetiva. As fotografias, mesmo numerosas, não podem analisar completamente essa prática. Só o cinema fornece em abundância os documentos objetivos. (Regnault, 1923a, p.880. Conforme citado em Peixoto, 1999, p.92).

Em conferência em Göttingen, Luc de Heusch apresentou como pioneiros da etnografia visual: Alfred Cort Haddon, em 1898 na expedição para o estreito de Torres, Franz Boas, em 1930, que usou uma câmera 16mm em sua expedição para Kwakiutl, Marcel Griaule em 1935 ao dirigir filmes como *Au Pays des Dogon* (1935) e *Sous les Masques Noirs* (1938), no Mali realizados por profissionais com uma câmera 35mm, e Gregory Bateson e Margaret Mead que usaram fotos e filmes de vários formatos. (Guindi, 2004, p.76).

Ao organizar a primeira expedição antropológica de pesquisa de campo, em 1898, nas Ilhas do Estreito de Torres, Nova Guiné e Sarawak, Alfred Cort Haddon foi também o primeiro a fazer uso do registro cinematográfico com a finalidade científica. Nesse trabalho, ele elaborou algumas técnicas básicas e inaugurou o procedimento de trabalho de campo com a observação direta, antes mesmo de Malinowski. Não era mais adequado para um antropólogo tirar suas conclusões a partir de informações de viajantes que não estavam preparados para a observação científica (Grimshaw, 2001, p.20). Haddon retornou de sua expedição com uma série de filmes curtos, com o sentimento, comum à época, de que a vida nativa estava morrendo com a modernidade e que era preciso registrar urgentemente essas culturas. Para tal, não usou somente um cinematógrafo, como também o cilindro de cera concebido por Edison para registrar o som e inúmeros outros instrumentos de medição e registro que propunham a objetividade que a ciência exigia naqueles tempos.

Franz Boas foi o primeiro a usar fotografias em pesquisas de campo, em 1883 e foi também grande defensor do uso das tecnologias de registro de som e imagem para a criação de arquivos. Ele só viria a utilizar o filme durante uma viagem ao Fort Rupert em 1930. Para ele, era a única maneira realmente científica de captar os movimentos do corpo (Peixoto, 1999, p.94).

Malinowski, por sua vez, em seu trabalho de pesquisa com nativos da Nova Guiné e Melanésia, deu grande importância aos registros fotográficos de objetos com interesse etnográfico, recomendando fortemente que eles fossem acompanhados de informações detalhadas sobre as condições em que teriam sido feitos, como hora, local, distância e circunstância de uso dos objetos. O resultado de sua investigação gerou um enorme acervo de fotografias cujos resultados foram publicados em 1922 em sua obra *Os argonautas do Pacífico ocidental* (Campos, 1996, p.277-278).

Marcel Mauss é outro expoente da etnografia que além de destacar a importância de empregar exaustivamente todos os mecanismos disponíveis de anotações, recomenda aos etnógrafos, em seu livro *Manuel d'Ethnographie* (1947) o registro fotográfico e cinematográfico, com fotografias aéreas para cartografia e teleobjetiva para manter um certo distanciamento e evitar imagens posadas para a câmera (Mauss, 1993, p. 32).

Marcel Mauss não chegou a utilizar imagens em suas pesquisas, mas dois de seus alunos estão entre os destacados etnógrafos cinematográficos: Marcel Griaule e Patrick O'Reilly. Griaule passou a filmar a partir de 1930 e dois de seus filmes sobre os Dogon, no Mali, os já citados *Sous les masques noirs* (1939) e *Au pays Dogon* (1932), são clássicos do filme etnográfico.

Em seu manual, Mauss defende que as fotos dos objetos devem ser feitas em seu contexto original de uso para evitar “efeitos artísticos” e as fotos de eventos em movimento devem ser registradas em grande quantidade. Para ele os filmes teriam valor de arquivo e por isso deveriam estar acompanhados de ficha catalográfica, para serem utilizados como ferramenta de ensino para especialistas e público em geral, podendo inclusive ser observados como obra de arte (Peixoto, 1999, p.95).

Entre 1936 e 1939, Margaret Mead e Gregory Bateson realizaram um trabalho etnográfico que tem a originalidade de ser "a primeira pesquisa de campo em que as câmeras fotográfica e cinematográfica representaram o papel principal no registro do comportamento humano" (Freire, 2011, p.17). Mais do que acessórios da pesquisa de campo que complementam a observação direta do etnógrafo, as imagens foram o ponto de partida para descrever “práticas, condutas e comportamentos culturalmente estereotipados, que dificilmente poderiam ser descritos em palavras”

(Peixoto, 1999, p.96) e muitas vezes escapavam ao olhar do pesquisador. Discípulos de dois grandes incentivadores do uso da imagem na pesquisa etnográfica - Bateson como aluno de Alfred Cort Haddon e Mead como aluna de Franz Boas - coletaram mais de 25.000 fotografias e seis filmes de 20 minutos, sendo que estes últimos só foram editados na década de 1950. Margaret Mead, assim como seus precursores, também defendia a responsabilidade da antropologia no registro em imagem de aspectos culturais de povos que viviam em lugares distantes e isolados, geralmente sem domínio da linguagem escrita. O trabalho deles significou um marco fundador da Antropologia Visual, iniciando discussões epistemológicas sobre o papel do etnógrafo, não mais somente como responsável pelo registro direto de uma realidade, mas também como analista de um dado cultural e as implicações que isso teria como manipulação da realidade que pretendia registrar e compreender (Lessa, 2014, p.94).

Também na década de 1930, nos Estados Unidos, John Adair e Sol Worth desenvolveram trabalho de pesquisa entre os índios Navajo. Em 1938 produziram o documentário *Indian Silversmiths of the Southwest* (1938) (Peixoto, 1999, p.99). Mas a relevância dos dois para a etnografia audiovisual surgiu décadas depois, quando fizeram o inovativo experimento de propor que os próprios Navajos se filmassem, pondo em discussão os conceitos de objetividade, assunto que discutiremos com mais detalhes adiante.

É importante mencionarmos também o trabalho do cineasta Thomaz Reis, que desde 1914 produziu filmes no interior do Brasil acompanhando as expedições do Marechal Rondon. Os seus primeiros filmes se perderam e o registro mais antigo ainda existente é o filme *Rituais e Festas Bororó* realizado em 1917. As imagens foram produzidas a serviço da construção da "nação brasileira", para registrar a presença do Estado nos confins do Brasil e destaca-se pelas interações com os indígenas com intenções "civilizatórias". (Eduardo, C., 2009, p.2)

Todos os pioneiros aqui citados defendiam a importância do uso de registros visuais para a documentação de práticas culturais. Era uma concepção imbuída da ideia de objetividade da imagem fotográfica e cinematográfica. Conforme Piault,

[p]ode-se cogitar a hipótese de que a "objetividade" do olhar cinematográfico, reivindicação persistente do cinema documental e etnográfico, funda-se e se fortalece na ideia de que o outro mostrado é um objeto. Se ele é um objeto, pouco importa, portanto, que seja transportado, já que tanto sua natureza como sua forma não podem ser alteradas por seu deslocamento. A etnografia corroborará essa hipótese considerando por muito tempo as sociedades "submetidas" a seu olhar como desprovidas de história e presas à camisa de força de uma tradição "ancestral" e "imutável" em que qualquer mudança seria apenas uma degenerescência. (Piault, 2021,p.42).



Esse princípio do filme etnográfico confirma o grande valor que as imagens trouxeram para o trabalho etnográfico, tanto por transcreverem visualmente o objeto de estudo do etnógrafo em seu trabalho de campo, quanto por comprovar as suas análises e servir de suporte para futuras interpretações. Mas, antes de continuarmos a acompanhar o percurso dos filmes feitos para fins etnográficos, pode ser interessante discorrer sobre um outro tipo de filmes deste início de século conhecidos como “filmes de viagem”, pois estes são peças importantes nas discussões sobre ética e uso da alteridade como entretenimento.

A fabricação de equipamentos cada vez mais leves serviu de motivação para que alguns exploradores partissem para regiões distantes com suas câmeras no intuito de captar o mundo real (Rebollo, 2002, p.32). Os filmes de viagem nasceram dessa prática muito antiga que viajantes tinham de transformar em entretenimento o "conhecimento" adquirido sobre outras populações para atender a curiosidade que esse exotismo provocava e logo passaram a ser utilizados por conferencistas profissionais. Os equipamentos dos irmãos Lumière eram de grande funcionalidade porque, além de filmar, também serviam para revelar e projetar os filmes. Tinham ainda a vantagem de serem leves e não precisarem de energia elétrica, o que era ideal para um equipamento de viagem.

O olhar dos viajantes cineastas era, por vezes, bastante preconceituoso. A intenção era buscar o espetáculo do exotismo e, para tanto, valia exagerar nas características estranhas sem oferecer qualquer explicação que contextualizasse aquelas práticas culturais. Um ponto de vista único e incompleto, sem grandes interesses em compreender a alteridade, buscando destacar os pontos mais bizarros que transformassem as diferenças em uma diversão.

A partir de 1897, Burton Holmes foi um dos mais destacados viajantes cineastas desse período e cunhou o termo “travelogue” para definir sua atividade, palavra supostamente originada da combinação de *travel* e *monologue*. A intenção monológica é bem ilustrativa da narrativa desses filmes de viagem, uma voz única relatando uma experiência de viagem, ressaltando o papel do viajante, com o intuito de entreter plateias especializadas. Burton Holmes, que não gostava de se definir como palestrante, preferindo ser considerado um “performer”, aproveitou-se do enorme interesse que havia por culturas exóticas, casos mórbidos ou surpreendentes para fazer seus filmes (Da-Rin, 2004, p.40). Para a realização desses filmes de viagem buscava-se “bárbaros domesticados, antigos cortadores de cabeça submetidos à civilização por uma miragem cultural herdada do exibicionismo gutural de Tarzan” (Rebollo, 2002, p.33).

O que vai mudar do filme de viagem para o filme etnográfico, que em comum têm a alteridade dos povos como objeto da imagem, é que o interesse do filme etnográfico não será o de atender plateias de curiosos, mas cumprir com objetivos estabelecidos dentro de uma ciência que discute seus métodos e sua ética de pesquisa. Assim, sob uma perspectiva acadêmica, não precisando conquistar públicos, o filme etnográfico tinha menos interesses no espetacular do exotismo e defendia o seu uso como ferramenta na coleta de dados. O filme etnográfico surge com a intenção clara dos antropólogos de se distanciar das liberdades estilísticas e conceituais dos filmes de viagem.

### **3.2 O mundo real e a reconstituição**

Na bibliografia sobre o filme etnográfico e seus conceitos fundadores no início do século XX, consta *Nanook, o Esquimó* (1922) como um dos filmes mais populares e também um dos mais discutidos nos meios acadêmicos. Seu realizador, Robert Flaherty, não era um etnógrafo nem um cineasta na ocasião, mas um engenheiro de uma companhia de mineração canadense. O filme veio ao grande público em 1922, com enorme sucesso, por intervenção da companhia cinematográfica Pathé, que tinha inovado o formato de exibição ao apresentar filmes documentários e notícias antes de um filme de longa-metragem.

Na história de sua produção há o relato de que as primeiras filmagens de *Nanook, o Esquimó* queimaram após um incêndio provocado por um cigarro de Flaherty. Ao refazer as filmagens, ele as condicionou de modo que todas as ações dos participantes estariam submetidas aos interesses das filmagens. Não se tratava de registrar situações espontâneas, mas encená-las para a câmera. E encená-las dentro do imaginário ocidental de apresentar um “selvagem”, pertencente a uma população cujo modo de vida estava em vias de extinção, em sua luta contra as forças naturais do ambiente. Para isso foram ocultados aspectos da assimilação do uso de itens industrializados, como armas de fogo, e ressaltada a ingenuidade dos Inuites em relação ao cinema e outros equipamentos de representação do real. Mas, de fato, os Inuites participaram do processo de revelação dos filmes e conheciam bem o funcionamento da câmera, pois cuidavam de sua desmontagem, limpeza e montagem para a filmagem seguinte (Rebollo, 2002, p.116).

O filme de Flaherty, que serviu de inspiração para vários etnógrafos-cineastas, foi produzido nesse momento que antecede a distinção entre ficção e documentário e sem nenhuma pretensão de apenas registrar a vida conforme ela ia simplesmente acontecendo. Ao invés da câmera seguir a ação,

era esta que era construída para estar disponível para a câmera. Flaherty reconstituiu várias cenas com a intenção exclusiva de filmar o seu personagem real atuando como um ator faz em um filme de ficção, mas com uma diferença única: Nanook realmente pertencia ao ambiente que o filme representava e, em muitas situações, o personagem do filme se confundia com o personagem real, pois era sua cultura que estava sendo retratada. Em outras situações, ele era conduzido a representar cenas que já não faziam mais parte da cultura dos Inuites, como a caça de morsas com arpão. Além disso, Flaherty omitiu alguns detalhes reais que poderiam ser mal interpretados dentro da cultura ocidental, como o fato de Nanook ter mais do que uma esposa. Flaherty, em certos momentos, fabricou um modo de vida idealizado dos Inuites, sem revelar como esse modo de vida já estava sendo destruído pelas estruturas econômicas e sociais da civilização ocidental. (Rothman, 1997, p.2). Conforme assume o próprio Flaherty, definitivamente ele não estava tentando fazer um filme etnográfico, nem se guiando por procedimentos que buscavam a aproximação máxima possível com a realidade. Várias construções ou omissões que produziu no filme foram criticadas pelos conceitos científicos e éticos da antropologia que desaprovava qualquer ficcionalização no método científico (Rothman, 1997, p.12).

Segundo Da-Rin (2004, p.46), o que difere o filme *Nanook, o Esquimó* dos filmes de viagem é estar centrado na vida da comunidade e não na pessoa do viajante-explorador; não ter uma perspectiva educativa, mas uma narrativa dramática; e o fato de que as cenas filmadas não são exibidas na ordem dos acontecimentos, mas submetidas a um processo de desmontagem analítica e montagem narrativa. Guiando-se pelas regras de um filme de ficção, o filme *Nanook, o Esquimó* apresenta em sua montagem a lógica da continuidade entre as cenas, sugerindo uma sequência de acontecimentos que não correspondem ao que de fato ocorreu. O enredo, construído em parceria com os Inuites, apresentava alguns fatos em forma de representações de um passado que não existia mais, ou uma relação adaptada para o filme, um modelo que se estabelecia na fronteira entre a ficção e o documentário, entre a arte e a ciência.

[E]le sabia que as plateias nem sempre esperavam uma fiel representação da realidade, que preferiam o artifício relativamente superior dos filmes de ficção e que os filmes não-ficcionais as atraíam com recursos como a reconstituição. Flaherty entendeu que o cinema não é uma função da antropologia ou da arqueologia, mas um ato da imaginação; é tanto a verdade fotográfica quanto uma reorganização cinemática da verdade. Diante de acusações de ter reencenado situações, Flaherty dizia: “Às vezes você precisa mentir. Frequentemente você tem que distorcer uma coisa para captar seu espírito verdadeiro”. (Barsam, 1992, conforme citado em Da-Rin p.52).

A reconstituição de cenas baseadas em fatos reais era prática recorrente no início do cinema de entretenimento. Não havia o questionamento sobre a veracidade, pois a população já estava acostumada a saber dos fatos através das narrativas feitas por outrem e a “ficcionalidade” do real não era uma preocupação porque não havia, em contextos não científicos, como ser averiguada. Então, no senso comum, pessoas acreditavam ou não se importavam muito com a veracidade da imagem e o que atualmente se divide entre documentário e ficção convivia em um mesmo filme sem grandes questionamentos.

Apesar de Flaherty não ser etnógrafo, seu filme apresenta alguns conceitos relevantes para a etnografia e, principalmente, a etnografia audiovisual. A primeira seria a da “etnografia participante”, termo usado pela primeira vez por Malinowski no livro *Argonautas do Pacífico Ocidental* (1922), publicado no mesmo ano do lançamento do filme *Nanook, o Esquimó*. A “etnografia participante” significa a inserção do pesquisador no interior do grupo que pesquisa, interagindo por longos períodos com os sujeitos e participando do cotidiano de suas vidas, tornando possível a observação de eventos em seus contextos naturais. Nessa convivência, os informantes são incentivados a descrever sua cultura usando sua própria linguagem e segundo sua própria perspectiva dos eventos. Sua principal característica é a presença do pesquisador no ambiente da pesquisa por um longo período, coletando informações e descrevendo eventos, não mais submetido aos relatos de missionários ou outros viajantes que tiveram contato com a população estudada. A convivência por um longo período com a população que era objeto da pesquisa tinha o intuito de captar o que ele chamou de “o ponto de vista do nativo”, ou seja, compreender uma cultura a partir do significado que os nativos dão para si mesmo. Segundo Malinowski, esse procedimento possibilitava a superação da visão etnocêntrica europeia e letrada dos pesquisadores (Mattos, 2011, p.28).

Em breves palavras, esse objetivo é o de apreender o ponto de vista dos nativos, seu relacionamento com a vida, *sua* visão de *seu* mundo. É nossa tarefa estudar o homem e devemos, portanto, estudar tudo aquilo que mais intimamente lhe diz respeito, ou seja, o domínio que a vida exerce sobre ele. Cada cultura possui seus próprios valores; as pessoas têm suas próprias ambições, seguem a seus próprios impulsos, desejam diferentes formas de felicidade. Em cada cultura encontramos instituições diferentes, nas quais o homem busca seu próprio interesse vital; costumes diferentes através dos quais ele satisfaz às suas aspirações; diferentes códigos de lei e moralidade que premeiam suas virtudes ou punem seus defeitos. Estudar as instituições, costumes e códigos, ou estudar o comportamento e mentalidade do homem, sem atingir os desejos e sentimentos subjetivos pelos quais ele vive, e sem o intuito

de compreender o que é, para ele, a essência de sua felicidade, é, em minha opinião, perder a maior recompensa que se possa esperar do estudo do homem. (Malinowski, 1978, pp.33-34).

*Nanook, o Esquimó* (Flaherty, 1922) nasceu como intenção de uma nova representação do mundo, sem a artificialidade dos recursos dos estúdios. Uma maneira diferente de fazer cinema, quando o "documentário" ainda não tinha sido definido como um gênero diferente de cinema. Apesar de criticado pelas manipulações que fez da realidade, sua proposta de filmar o cotidiano de uma família, em uma sequência narrativa, era inovadora. Sem a preocupação de ser uma representação exata da realidade, a novidade surgia através da realização de uma "ficção" encenada não por atores, mas por personagens da vida real.

O filme *Nanook, o Esquimó* é mais um exemplo do posicionamento desse momento da cultura moderna ocidental em relação às culturas ancestrais, configuradas em padrões anteriores ao modelo científico e industrial da modernidade. O mundo, em acelerada transformação, moldava um sentimento da época de que era preciso registrar o passado pois se acreditava que ele não seria integrado nas novas formas de vida e que seria inevitavelmente extinto. A modernidade, consciente da ruptura com a antiguidade, estava imbuída do desejo de preservar o passado antes que ele desaparecesse. E preservar uma cultura não significava mantê-la em sua forma de expressão original ou mesmo adaptada aos tempos modernos, mas proceder ao seu registro, principalmente através da gravação do som e da imagem, para compor arquivos destinados a acervos museológicos ou para fins de estudos científicos. Isso justificaria a reconstituição de cenas daquela cultura em seu formato anterior ao contato com a modernidade, mesmo que ela já não existisse mais naquele modelo. Em resposta a esse sentimento da época, o que se defendia era uma "antropologia de urgência" (Ribeiro, 2005, p.625).

Mas, provavelmente, o aspecto mais inovador do filme *Nanook, o Esquimó*, e que não aparece explicitamente no filme, tenha sido o de Flaherty ter aplicado a ideia de participação no processo das filmagens daqueles que estavam sendo retratados nas imagens na escolha daquilo que deveria ser filmado e exibido após a montagem. Dessa forma, Flaherty se distancia de uma postura totalmente monológica e assume, em alguma medida, uma posição de mediador entre a audiência do filme e os personagens que nele aparecem. O personagem Nanook, protagonista do filme - que na verdade se chamava Allakariallak - participou também como corroteirista, indicando as cenas a serem filmadas e mostrando como elas aconteceriam em frente à câmera. Os filmes eram revelados durante o dia e

exibidos para a comunidade à noite, e os comentários dos nativos indicavam os caminhos das filmagens no dia seguinte (Lourdou & Freire, 2020, p.181).

Essa situação é quase um paradoxo, pois, ao mesmo tempo que interessava aos pesquisadores essa ancestralidade da cultura, valorizada por seus aspectos ancestrais, a própria pesquisa era um elemento transformador dentro desta sociedade, propondo-lhe novas maneiras de ver e interpretar a realidade através de equipamentos estranhos ao seu cotidiano e ao seu entendimento. Uma relação que, apesar de ter a pretensão de não ser colonialista, era mais uma ação que estabelecia hierarquias nas relações entre alteridades. Veremos isso detalhadamente quando discutirmos autoetnografia e *Indigenous Media* mais adiante.

Por ora comentaremos que essa perspectiva do filme *Nanook, o Esquimó* criou uma divisão, não aceita por todos, entre antropologia filmica e filme etnográfico (France, 2000). Os adeptos do uso científico do filme para fins etnográficos refutam, em geral, qualquer aspecto subjetivo e artístico com características dramáticas. Apesar disso, filmes feitos com essa perspectiva, ainda assim, podem ter valor etnográfico e, como tal, foram defendidos por vários realizadores. Afinal, continuam sendo uma “observação do real”, mas com uma originalidade em relação à etnografia escrita: o fato de ter como objeto não somente o homem, mas também a imagem do homem. Se antes a memória do etnógrafo, aquele que fazia a observação direta, era o suporte da observação juntamente com as suas notas de campo, a partir de então a imagem falava por si só, não sendo subordinada totalmente ao ponto de vista do pesquisador. (France, 2000, p.19). A representação cinematográfica do real era, senão totalmente direta como queriam alguns, pelo menos em parte fruto da observação do real que impunha seu ponto de vista em alguma medida com o que antes era a exclusiva interpretação do etnógrafo.

Leroi-Gourhan, baseado na diversidade dos filmes que apresentavam aspectos de outras culturas publicou, em 1948, um artigo célebre intitulado “*Cinéma et sciences humaines. Le film ethnographique existe-t-il?*” (1948), fazendo uma distinção entre os diferentes tipos filmes etnológicos:

Três tipos de filmes podem ser considerados como etnológicos (...): O *filme de pesquisa*, que é apenas um meio de registro científico entre outros. O *filme documentário público* ou “filme de exotismo”, que é uma forma do filme de viagem, e aquilo que (chama) de *filme de ambiente*, rodado sem intenção científica, mas que adquire valor etnológico pela exportação, como uma intriga sentimental em ambiente chinês ou um bom filme de gângs-teres nova-iorquinos tornam-se pinturas de costumes curiosos quando se muda de continente. (Leroi-Gouhan, (1948), pp.42-50. Conforme citado em: Freire, 2005, p.109).

Essas classificações foram refutadas por alguns cineastas como Jean Rouch e Luc de Heusch que defendiam que padrões ou modelos limitam o cruzamento de vários estilos possíveis de abordagem. (MacDougall, 1978, p.405). Ainda em relação à essa distinção, MacDougall comenta:

Uma distinção que permanece útil nas discussões do campo é aquela entre filmagens etnográficas e filmes etnográficos. Filmes são obras estruturadas feitas para apresentação a um público. Eles manifestam em si mesmos a análise que justifica tal apresentação. Os filmes são análogos, nesse sentido, aos escritos públicos de um antropólogo ou a qualquer outra produção criativa ou acadêmica. A filmagem, por outro lado, é a matéria-prima que sai de uma câmera, e nenhuma dessas expectativas se liga a ela. Talvez possa ser melhor comparado às notas de campo de um antropólogo e pode ser usado para uma variedade de propósitos, incluindo a realização de filmes. (MacDougall, 1978, p.406).

Em outra perspectiva, Jay Ruby sempre defendeu o “cinema antropológico” para os filmes feitos por etnógrafos com conhecimento de antropologia e posteriormente sugeriu que o termo “filme etnográfico” ficasse para os realizadores de documentários (Ruby, 2005, p.160). Isso diferenciaria os filmes feitos com narrativas dramáticas e artísticas com a finalidade de entreter uma audiência, daqueles feitos exclusivamente para o estudo antropológico (Freire, 2011, p.84). Ruby entende também que os documentaristas que não seguiam os procedimentos da antropologia não passavam tempo suficiente com as populações estudadas e nem aprendiam sua língua. Também não retornavam ao lugar onde filmaram para exibir o filme para a comunidade e perceber o impacto causado (González, 2014, p.4).

Sobre esse período da formação da etnografia audiovisual, as discussões que aconteceram na conferência em Göttingen sobre as “origens” do filme etnográfico, conforme comenta Guindi, os principais tópicos discutidos e que ainda permanecem na atualidade, foram: “a possibilidade etnográfica do filme, arte versus ciência, objetividade/subjetividade, humanística/positivista. A óbvia corrente cruzada corre entre aqueles que enfatizam o cinema e aqueles que fazem antropologia” (Guindi, 2004, p.82). Neles podemos perceber claramente a disputa pelo campo entre a antropologia e a cinematografia, cada qual tentando enaltecer sua especialidade nas origens do filme etnográfico. No que Guindi conclui que “origens e desenvolvimentos da antropologia visual são melhor conceituados como uma árvore com muitos galhos, em vez de em progressão linear” (Guindi, 2004, p.82).

Nas décadas de 40 e 50 acontece então um refluxo na produção de filmes etnográficos (Peixoto, 1999, p.99), atribuído ao fato de que houve um desinteresse pela expressão material das culturas e um interesse maior por estruturas não materiais, mais simbólicas e psicológicas, pouco

acessíveis pelos equipamentos mecânicos. Há também a suposição de que foi devido às questões dos custos que o registro de imagens impunha.

Em geral, o etnógrafo-cineasta fazia uma pesquisa extra cinematográfica anteriormente às filmagens, na qual, através da observação direta, conhecia em detalhes o evento que pretendia filmar. A partir deste conhecimento ele escrevia um roteiro de filmagem que determinava que partes seriam filmadas. Considerando as limitações técnicas e o custo das filmagens, os primeiros trabalhos do filme-etnográfico eram compostos de várias cenas curtas que representavam alguns momentos considerados mais representativos. Não se tinha uma visão contínua e completa do evento, reforçando o argumento de que as imagens serviam para ilustrar a descrição do etnógrafo. (France, 1998, p.308).

Até a década de 50 temos a defesa da imagem como registro das práticas culturais a serviço unicamente do interesse do pesquisador, privilegiando a racionalidade das sociedades ocidentais industrializadas que propunham olhar e analisar os outros povos com realismo e objetividade. Com isso, ocorre a valorização de um único ponto de vista, o do etnógrafo de campo que registra ele mesmo, ou direciona o registro de um operador de câmera, sem nenhuma interferência nas escolhas feitas por aqueles que são filmados. Mas, segundo Claudine de France, a diferença em relação à observação objetiva do naturalista é que, ainda assim, no caso da filmagem etnográfica, "as pessoas filmadas têm consciência da presença explícita do observador-cineasta (France, 1998, p.21). Ou seja, a observação do etnógrafo-cineasta é sempre "participante". Mesmo assim, o termo "participante" ficou mais relacionado aos atos em que as pessoas filmadas colaboram com o cineasta em seus objetivos, se posicionando para a câmera conforme solicitados ou, inclusive, sugerindo cenas que consideram importantes para o registro. Se na observação direta o pesquisador tem contato com o evento a qualquer momento e em qualquer duração, podendo se movimentar e escolher o ponto de vista que melhor lhe interessa, no caso da observação fílmica, devido às imposições técnicas de preparo e posicionamento da câmera e o limite de tempo possível de ser registrado, é comum que haja um preparo da cena que vai ser filmada, adaptando-a ao procedimento cinematográfico, exigindo a colaboração daquele que vai ser filmado.

A observação participante foi um dos primeiros movimentos na etnografia a se distanciar de um ponto de vista totalmente monológico. Mas, ainda assim, temos que convir que o fato de ser "participante" não abandona o contexto de estar totalmente vinculada aos objetivos do pesquisador-cineasta que, por isso, se coloca como o autor da pesquisa e do filme. Os filmes produzidos nesse contexto fazem parte da modalidade expositiva de representação de uma cultura, onde a argumentação



sobre a realidade observada é feita exclusivamente pelo pesquisador, por intertítulos ou narrações, em tom onisciente. As imagens estão a serviço das argumentações verbais, servindo como ilustrações da retórica científica (Ribeiro, 2005, p.623).

Como menciona Freire, “o observado se submete ao sistema de representação do observador, em que aquele não dispõe da possibilidade de intervir no processo de observação e por ele é subjugado. Na maior parte das vezes, na etnografia tradicional - e estamos falando aqui, por enquanto, de filme etnográfico - , essas duas entidades pertencem a sociedades diferentes, com culturas, valores e, por que não, sistemas narrativos diferentes” (Freire, 2011, p.49). Temos então um sistema monológico, uma descrição a partir de um único contexto ideológico-cultural.

O princípio da etnografia, como da maioria das ciências, está baseado na premissa essencial de observar e descrever. No caso da etnografia visual, ou da "antropologia filmica" como observa Claudine de France (1998, p.21), essa observação se dá através de uma câmera e a descrição do etnógrafo no filme, quando há, está em narrações na banda sonora ou em intertítulos escritos colocados na imagem ou entre elas. Como diferencial à etnografia escrita, o filme etnográfico permite a observação posterior ao acontecimento do evento. Com o decorrer do tempo, o uso do cinema na etnografia não significou apenas um acessório à etnografia escrita, mas passou a ser considerado insubstituível para qualquer observação detalhada e interferiu na própria linguagem da descrição escrita. O texto, não precisando mais reconstruir em detalhes o que tinha sido observado, passou a ter uma importância maior nas reflexões do etnógrafo. Claudine de France sugere inclusive que as palavras usadas para descrever - que já não são as mesmas quando há o registro audiovisual - modificam a própria observação direta que é feita sobre o evento (France, 1998, p.23). A descrição de um evento cultural passa a ser composta de imagem e texto, onde podemos questionar se a imagem assessora a descrição verbal ou o contrário.

Acontece que, nesse momento, há uma mudança de autoria na descrição. Mesmo se considerarmos que a descrição verbal era feita a partir da memória do etnógrafo sobre a expressão do real, ela era quase que exclusivamente uma expressão do pesquisador, já que era fruto de sua interpretação sobre o que havia sido observado. Por sua vez, na descrição pela imagem, há uma alteração na autoria do enunciado. O filme etnográfico comporta uma imagem, que por mais que possa ser manipulada pela tradução do aparato tecnológico e pelas opções do cineasta no enquadramento, movimento e seleção do material filmado, ainda assim há um real que se apresenta em frente à

câmera e se manifesta a partir de sua vontade própria, imprimindo alguma autoria própria que não existia na descrição verbal e que independe das opções do etnógrafo.

Conforme France, a imagem em movimento "cria um novo tipo de relações entre o etnólogo e aqueles que ele estuda, a partir das quais deveria se desenvolver uma verdadeira antropologia do sensível baseada na descrição minuciosa das atividades humanas. Tendendo para a microanálise, esta descrição se prenderia, em primeiro lugar, à forma das atividades, ou seja, à maneira como os homens se colocam em cena, assim como seus objetos, no espaço e no tempo" (France, 1998, p.25). Na microanálise, a partir da análise particular de um evento buscava-se uma visão mais holística das relações sociais (Mattos, 2011, p.55).

Podemos, inclusive, considerar que tal argumentação leva ao questionamento sobre o meio mais eficaz de se conhecer um evento cultural: através das reflexões escritas do etnógrafo ou pela observação da imagem? Aquele que conhece uma cultura a partir de imagens gravadas passa a ter a liberdade de fazer a própria reflexão sobre o que assiste, não precisando se submeter às conclusões verbais de um etnógrafo que tenha feito a observação direta. Isso torna a experiência do filme etnográfico muito mais compartilhada e polifônica.

### **3.3 O dialogismo e a polifonia**

Bakhtin, o pensador russo, pesquisador da linguagem humana e criador de algumas das principais teorias do romance europeu, desenvolveu os conceitos de dialogismo e polifonia, entre outros, formulados principalmente em seu livro *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1929).

Bakhtin definiu como dialogismo a unidade de interação social na qual o discurso de alguém se encontra com o discurso de outrem, participando, assim, de uma interação viva. Segundo ele, isso acontece mesmo quando o enunciador não está em diálogo presencial com um outro sujeito social. Basta que haja algum discurso que possibilite uma interação na qual se confrontem posições, concordando ou discordando, em continuidade ao que foi enunciado anteriormente. Isso pode provocar um diálogo interior que um sujeito estabelece em seu pensamento, adentrando sua consciência, e ser externado posteriormente em um encontro com outros participantes de uma interação.

O dialogismo acontece no confronto de diferentes culturas, obras ou contextos sociais. Para Bakhtin, todo o pensamento e, conseqüentemente, toda linguagem, aparecem como dialógicos. Surge em resposta a outras linguagens e pensamentos proferidos anteriormente em uma comunicação

dinâmica e relacional. Para haver dialogismo, segundo Bakhtin, é necessário que as vozes presentes na comunicação tenham origens distintas, a partir de diferentes classes sociais, costumes culturais ou outras diferenças, de tal modo que essas diferenças provoquem algum embate reflexivo.

Mas ainda que adotemos procedimentos participativos e compartilhados, eles não necessariamente são dialógicos. Problemas se impõem, como o que propôs Ginzburg, ao retomar a analogia entre inquisidor e antropólogo, afirmando que, em se tratando dos documentos produzidos por um e outro,

[e]m ambos os casos, nós temos textos que são intrinsecamente *dialógicos* [grifo do autor]. A estrutura dialógica pode ser explícita, como nas séries de questões e respostas que pontuam tanto um processo inquisitorial quanto uma transcrição de conversas entre um antropólogo e seu informante. Mas pode ser também implícita, como em anotações de pesquisa etnográfica de campo descrevendo um ritual, um mito, um instrumento. (Ginzburg, 1991, p.14).

Para o historiador, a essência de uma atitude antropológica – o confronto entre culturas diferentes – deve repousar sobre bases dialógicas. Em uma relação onde o outro não pode se expressar a partir de suas próprias ideias em igualdade de posições seria um processo monológico como o que acontece entre o inquisidor e o réu. O réu não tem a mesma liberdade de se expressar que tem o inquisidor. O dialogismo é um processo da comunicação humana onde um enunciado vivo produz uma resposta ativa, não havendo interlocutor sem que haja resposta.

Indo um pouco além, Bakhtin estabelece o conceito de polifonia, termo tirado da música para definir um tipo de composição em que várias melodias se sobrepõem simultaneamente. Mas para Bakhtin, o universo polifônico não se restringe a ter muitas vozes. É preciso que as vozes presentes sejam equipolentes, ou seja, que não exista uma voz dominante no discurso. Cada personagem tem autonomia de ideias e elas não coincidem necessariamente com a ideologia do autor da obra (Soerensen, 2009 p.4). Portanto, o discurso polifônico constitui-se por esse jogo de "multiplicidade de vozes distintas" que representam a diversidade social do universo criado por ele sem que a voz do autor ou a do narrador seja a dominante.

O dialogismo, conforme examinado de perto por Bakhtin em personagens do romance, portanto da ficção, não representava somente um recurso de análise da estética literária, mas apresentava-se para o pensador russo como uma filosofia da relação humana com a alteridade. Sobre a obra de Dostoiévski, Bakhtin avaliava que o autor criava suas ideias não como fazem os filósofos ou cientistas, mas escrevendo "romances sobre ideias", a partir de diálogos que absorvia da própria

realidade (Nuto, 2011, p.132). Segundo Bakhtin, em uma obra dialógica estão presentes as ideias dos diferentes personagens dialogando entre si e também com os pensamentos do narrador em terceira pessoa.

Por isso seus pensamentos se aplicam adequadamente nas relações que a antropologia passou a defender para o contato com essa alteridade, quer seja em um texto ou um filme etnográfico, justificando a construção do diálogo e não somente a observação distanciada como forma de aquisição de conhecimento.

O dialogismo de Bakhtin abarca a ideia de que o autor de um enunciado, como narrador da obra, também é um personagem dentro do universo dessa obra. Todos estão nesse mesmo universo, em posições diferentes, mas em diálogo. Se transpusermos isso para a descrição do filme etnográfico, equivaleria dizermos que o etnógrafo-cineasta é parte da descrição que constrói e passa a ser, além de pesquisador, também objeto da pesquisa, podendo ser investigado pelas relações que estabeleceu com eles. Assim como a relação do narrador e seus personagens nos romances de Dostoiévski analisados por Bakhtin, o etnógrafo e seus informantes têm relevâncias equivalentes na etnografia e, em muitos casos, esse assunto se sobressai ao próprio objeto da pesquisa. Poderíamos citar como exemplo as análises dos trabalhos destacados de Mead e Bateson sobre os Balineses ou de Jean Rouch sobre os Songhai, em que a forma com que os pesquisadores se relacionaram com diferentes culturas passa a ter grande evidência.

O dialogismo, conforme proposto por Bakhtin, destaca a importância da relação com a alteridade na construção da própria consciência. O outro permite um olhar por um ponto de vista que seria impossível para ele mesmo. E, talvez, essa seja a grande justificativa da etnografia. O homem poder observar e ser observado pela alteridade, para ver o que ele não conseguiu perceber olhando para si mesmo (Nuto, 2011, p.137).

Não se exige do autor do romance polifônico uma renúncia a si mesmo ou à sua consciência, mas uma ampliação incomum, o aprofundamento e a reconstrução dessa consciência (em certo sentido é verdade) para que ela possa abranger as consciências plenivalentes dos outros. (Bakhtin, 2008, p.78. Conforme citado em Nuto, 2011, p.138).

A consciência de um personagem não é independente, ao contrário, é decorrente da tensão causada pela relação com uma outra consciência (Bakhtin, 2018, p. 36. Conforme citado em Wall, 2019, p.7). Não se trata de o autor se excluir do processo narrativo, de não se expressar como um ponto de vista, nem de se colocar apenas como um organizador dos pontos de vista alheios, mas de

participar em igual importância do processo dialógico em uma relação de reciprocidade. "É um ativismo que estabelece uma relação dialógica entre a consciência criadora e a consciência recriada, participando do diálogo com direito à interlocução com outras vozes, inclusive com a voz do autor, mas suas peculiaridades de falante" (Pires & Tamanini-Adames, 2010, p.72).

Bakhtin fornece outros conceitos interessantes para analisarmos o filme etnográfico. Para ele, a polifonia leva ao conceito de inconclusibilidade. Ao reunir vozes distintas em uma obra, incluindo narrador, autor e personagens, a polifonia sugere a ideia de inacabamento, pela qual não se atinge uma conclusão, já que as várias vozes impedem que o enunciado apresente a formulação definitiva de uma ideia.

Desta forma, novamente transpondo para a etnografia, uma análise etnográfica não deve levar a uma conclusão sobre a cultura de um povo. É preciso haver o entendimento de que os conhecimentos e práticas de um informante, apesar de revelarem aspectos da cultura à qual ele pertence, também são representativos da sua individualidade. As identidades que se apresentam em uma certa população não são sempre representações da coletividade, mas também recheadas de aspectos individuais. Além disso, os aspectos coletivos de uma cultura também não são conclusivos já que ela não é um sistema fechado e está em constante transformação, principalmente quando está se relacionando com outras. O conceito de inconclusibilidade estabelece que o diálogo continua, que as relações permanecem possíveis e novos entendimentos podem ser construídos. Assim, o ser humano e seus aspectos culturais não são reduzidos a algo estanque no tempo e em sua localidade, pois a sua transformação é constante através do diálogo e do contato com outras culturas.

Nesse sentido, o que caracterizaria o ato de etnografar não seria o de se chegar a uma descrição conclusiva de uma cultura, mas permitir sempre novas observações e interpretações, não apenas porque as culturas estudadas se transformam, mas também porque se modifica a cultura daquele que a estuda. O conhecimento avança no tempo em concordância e oposição, colocando-se sempre em questionamento em uma espiral que ao experimentar outros pontos de vista, retorna um ponto acima (Turton, 1992, p.113).

Essas preocupações, que representam para Bakhtin questões éticas, já estavam em seus escritos iniciais. Em um dos seus primeiros escritos, intitulado *Para uma filosofia do ato responsável* o autor enfatiza a valorização do "evento" em oposição à generalização (Nuto, 2011, p.132). Em vez de formulação de verdades universais, sugere uma busca do conhecimento do evento individual e singular, que não é apenas um exemplo anônimo da identidade coletiva ou do aspecto cultural geral de

uma cultura, mas que detém, antes do coletivo, sua característica própria. É o que Bakhtin chama de pensamento participativo em oposição ao teorismo que ele identifica na ética de Kant (Nuto, 2011, p.134). Para Bakhtin, apesar de a representação de uma ideia ter uma posição destacada na obra de Dostoiévski, "seu herói é o homem, e o romancista, em suma, não representa a ideia no homem, mas o homem no homem." (Bakhtin, 2008, p.35. Conforme citado em Nuto, 2011, p.132).

Em um contexto do cinema-etnográfico, que é nosso ponto de estudo, seria como, ao fazer uma coleta de informações junto a um informante não as reduzíssemos a uma interpretação universal daquela cultura, mas considerássemos também o aspecto individual daquele informante. Conforme sugere Piault,

[d]evemos ter uma compreensão dinâmica de um objeto sempre inacabado cuja apreciação e cuja perspectivação se renovam sem cessar ao mesmo tempo e à medida que o contexto de sua existência se transforma. Na duração, a importância relativa dos diferentes fatores e critérios de apreciação muda, e perspectivas entre produções contemporâneas ou posteriores levarão a revisar as apreciações, a modificar a compreensão e, por vezes, a prestar uma atenção diferente a certos aspectos, antes negligenciados ou, ao contrário, supervalorizados. (Piault, 2021, p.48).

### **3.4 A virada da autoridade do filme etnográfico**

Essas concepções da polifonia remetem à questão da autoria no documentário etnográfico. O início do século XX assistiu à formação da estrutura moderna da autoridade na etnografia social, quando a descrição de uma cultura era tida como dado objetivo pelo simples fato de que as informações teriam sido obtidas presencialmente por um especialista durante sua pesquisa de campo. Cabia ao pesquisador dar conta de descrever na totalidade a população observada, utilizando para isso uma pesquisa extensiva e intensiva, em outras palavras, detalhadamente e por um longo período, conforme havia sido concebido por Malinowski. Cada autor-etnógrafo escolhia uma população para ser estudada e sobre a qual ele tinha uma autoridade de descrição quase que exclusiva.

Mas foi também nesse mesmo século que se deu o rompimento com esse procedimento, resultado da redistribuição de poder colonial depois da década de 1950, com os movimentos de independência das colônias europeias, as novas teorias das décadas de 1960 e 1970 e todas as consequências que as novas formas pós-coloniais do mundo impuseram. Tal contexto levou ao atual questionamento a respeito da representação de outras culturas a partir do ponto de vista exclusivo do

etnógrafo proveniente da cultura ocidental. Nesta direção caminhariam os estudos etnográficos nos anos subsequentes, utilizando métodos de investigação menos invasivos e hegemônicos, adotando pontos de vista mais polivalentes.

A crise de consciência da antropologia levou ao paradigma pelo qual é necessário imaginar um mundo de etnografia generalizada, onde povos e culturas se interpretam uns aos outros e disponibilizam concomitantemente suas interpretações sobre as sociedades, chegando a resultados mais multiculturais e menos conclusivos (Clifford, 1988, pp.21-22).

Antes mesmo que se configurassem as mudanças na antropologia nos anos 1970, que se distanciava de uma epistemologia estruturalista, o cinema etnográfico antecipava concepções que iriam posteriormente conduzir à virada da antropologia cultural. Essa tendência esteve mais presente na tradição francófona do filme etnográfico, diferindo da tradição anglo-saxônica em que o filme representava uma forma de publicação de resultados. No cinema etnográfico francês e, em especial, nas inovações realizadas pelo cineasta etnógrafo Jean Rouch, a câmera é o instrumento que investiga e constrói o conhecimento sobre os sujeitos e não somente um instrumento de registro documental realista e neutro (MacDougall, 2007, p.180).

Em 1962 foi criado na França o *Comité du Film Ethnographique* que defendia a ideia de que a pesquisa em imagens deveria ser independente e anterior à escrita, ou até mesmo dela prescindindo. Acompanhando as ideias de descolonização que dominavam o cenário político das colônias francesas, o filme etnográfico ganhava respeito como um relato sobre outras sociedades que podia ser acessado e compreendido por elas de forma que a etnografia escrita não permitia. Jean Rouch declara que para ele era impossível fazer uma investigação sem a câmera, pois o cinema era o único meio que tinha para ensinar aos outros como ele os via (Rebollo, 2002, p.36).

O desenvolvimento tecnológico dos equipamentos de registro audiovisual contribuíram de forma incontestável com as mudanças que aconteceram desde então. O advento do cinema falado já tinha sido implementado na década de 1930 e, devido à grande aceitação do público, havia se tornado padrão dentro da indústria cinematográfica hollywoodiana, a despeito das críticas de alguns cineastas e críticos. A imagem fotográfica, como técnica artística exclusiva para a expressão cinematográfica e encantamento do público, agora tinha que compartilhar seu espaço com músicas, ruídos e falas dos atores, aproximando-se do teatro e da literatura. Além disso, devido ao peso e complexidade que o som impunha aos equipamentos, os filmes deixaram os ambientes externos e foram confinados em estúdio. Os equipamentos de gravação sonora pesavam algumas centenas de quilos e os microfones eram

muito sensíveis ao vento. As câmeras eram barulhentas e precisavam estar isoladas em cabines vedadas acusticamente (Rouch, 2008, p.71).

O filme inglês *Housing Problems* (1935), de Edgar Anstey, foi uma das primeiras tentativas de filmagem documental com voz e imagem sincronizados. Apesar do seu mérito por abordar questões sociais e dar voz aos moradores do subúrbio de Londres, foi mal recebido entre os cineastas do movimento do documentário inglês que viam nele uma peça jornalística sem as estéticas narrativas que o grupo defendia para o documentário, no qual a visão artística do diretor deveria ser mais valorizada que a autenticidade dos depoimentos (Da-Rin, 2004, p.102).

O cineasta Richard Leacock faz um interessante comentário sobre o período inicial da gravação de som sincrônico nos documentários:

Quando o cinema foi inventado, qualquer pessoa inteligente que o visse pela primeira vez diria: "Ah! Agora nós podemos capturar a vida do modo como ela realmente é". Tolstoi, por exemplo, em 1907 disse: "Agora nós podemos capturar a vida russa como ela realmente é. Não temos mais necessidade nenhuma de inventar histórias". O problema é que, de fato, eles não podiam, porque a única maneira de lidar com os seres humanos é gravar o modo como eles se comunicam, isto é, falando. Além disso, o equipamento era tão incômodo que a coisa toda se tornou uma terrível piada. Imagine abordar uma dona de casa apavorada com câmeras, luz, equipe e aparelhos de gravação; diga então a ela como se comportar, falar, sorrir, relaxar, etc. E depois peça a ela para ser natural! O que realmente se precisava para este tipo de filme era de atores competentes! Então, o documentário, para mim, deixou de existir. Nada podia ser feito até a invenção do transistor, quando o som e o equipamento sincrônico se tornaram portáteis. (Leacock. Conforme citado por Marcorelles, 1973: 47-48. In: Da-Rin, 2004, p.105).

O relato é revelador das incoerências e dificuldades que o cinema tinha que enfrentar, ao ser considerado a grande invenção para o registro do mundo real, para não ser ele próprio uma interferência nessa realidade a ponto de impedir que a sua própria intenção se realizasse.

Menos empolgado com as possibilidades realistas do cinema, o cineasta-etnógrafo Jean Rouch irá contribuir de maneira crucial ao processo de transição do documentário - e especialmente do filme etnográfico - de uma ferramenta de expressão exclusiva do seu autor para um importante instrumento de representação dialógica que ele irá chamar de Antropologia partilhada (Lourdou & Freire, 2020, pp.181-182). Rouch vinha fazendo filmes etnográficos desde 1946 e alguns deles receberam uma banda sonora, com narração, música e ruídos feitos posteriormente na pós-produção, como era o procedimento até então. Em 1954 ele inicia um experimento que irá mudar drasticamente várias concepções do filme etnográfico. Ao se dedicar aos estudos sobre migração, na impossibilidade de filmar um documentário sobre o assunto, mas em posse de uma câmera portátil 16mm, resolve



reconstituir uma viagem de seus personagens africanos da zona rural para a cidade, baseado em situações reais que eles haviam anteriormente relatado. (Daminello, 2010, p.41). Rouch só iria finalizar este filme em 1967, mas em 1958 repete algumas estruturas do filme *Jaguar* ao realizar *Eu, um Negro*, baseando-se no improviso dos personagens para criar a *mise en scène* e dar seguimento à narrativa. Na impossibilidade de gravar o som diretamente durante a filmagem, Rouch utilizou um procedimento inovador, projetando posteriormente em um estúdio as imagens montadas para que os sujeitos pudessem narrar espontaneamente seus comentários, como se estivessem sido falados no momento da filmagem. Por vezes esses comentários tinham aparência de dublagem, mas sem preocupações com perfeita sincronia labial, deixando evidente, intencionalmente, que aquelas falas não tinham ocorrido durante as filmagens, confundindo, assim, a percepção de som direto e voz *offe* aproximando o filme de uma crônica (Daminello, 2010, p.46).

O procedimento utilizado por Jean Rouch continha uma série de inovações importantes que fariam parte das discussões sobre o filme etnográfico desse momento em diante. A narrativa ficcional não estava baseada na simples atitude de reconstituir um fato real como fizera Flaherty no filme *Nanook, o Esquimó* (1922), em que as ações a serem filmadas eram controladas. No caso de *Jaguar* (1957-1964) e *Eu, um Negro* (1958), os personagens eram convidados a improvisar, de forma que, para além de reconstituírem um evento cotidiano, estavam construindo uma ação nova, uma viagem com obstáculos exclusivos daquele momento, feita exclusivamente com a intenção de ser filmada, mas que continha todos os elementos reais que tal ação comportava, um procedimento posteriormente intitulado de “etnoficção”. Não correspondia ao registro de um fato histórico durante sua ocorrência, mas de um fato que, apesar de ter sido encenado para a câmera, poderia ter ocorrido sem ela. Seu objetivo permanecia mais etnográfico que ficcional. Nessa perspectiva, representaria algo além de um simples olhar para uma cultura tradicional como resquício arqueológico de um passado, mas olhar para suas possibilidades futuras de se reinventar. Não há uma preocupação, como na etnografia clássica, se o evento foi alterado para a filmagem. O que se valoriza é que tenha sido preservada a sua essência.

Mas o mais relevante nessas experiências era que elas comportavam a voz dos personagens, descrevendo seus sentimentos e intenções e, desta forma, tirando a exclusividade do comentário antes exercido unicamente pelo cineasta.

É muito simples. Não há fórmula. Trabalhando com pessoas que são campeãs na tradição oral, é impossível escrever roteiros, impossível escrever diálogos. Então eu sou obrigado a me

rrender a esta improvisação que é a arte do logos, a arte da palavra e do gesto. Você tem que configurar uma série de ações para ver, de repente, o aparecimento da verdade, da ação inquieta de uma pessoa que se tornou inquieta. (...) Quando eu crio com Damouré, Tallou e Lam, nós criamos situações, nós somos enigmas para nós mesmos. Colocávamos charadas, propondo jogos para nós mesmos. Neste momento, entrávamos no desconhecido, e a câmera era forçada a nos seguir. (Rouch, 2003a, p.149).

Além das vozes dos personagens, esses filmes apresentavam, em alguns momentos, a narração em off do diretor Jean Rouch, posicionando-se como um outro ator social: o cineasta pertencente à sociedade que era em parte responsável pelas questões abordadas no filme.

Mas não é apenas na multiplicidade das vozes dos personagens que o dialogismo dos filmes de Rouch se apresenta. Ao invés de retratar rituais ancestrais tradicionais, esses filmes abordavam temáticas atuais sobre o contato dessas culturas com o mundo moderno industrial. O dialogismo, que se configurava pela presença, em uma mesma obra, da diversidade de vozes distintas socialmente, estava representada na própria temática discutida nos filmes, que abordavam questões da relação de povos tradicionais e rurais com problemas da urbanidade decorrentes de um processo colonial.

No ano seguinte à realização de *Eu, um Negro* (1958), Rouch radicaliza a proposta colocando em cena, no filme *La pyramide humaine* (1959), um grupo de estudantes africanos com outro grupo de estudantes franceses que, apesar de conviverem na mesma escola, não se socializavam fora dela. Ao explorar esse estranhamento cultural, Rouch propõe ações que pretendem catalizar esse encontro para que ele seja filmado, criando assim um psicodrama. O filme é composto de uma série de ações e diálogos que acontecem entre seus personagens, mas cujas limitações técnicas frustraram as intenções de Rouch.

Entretanto, ainda faltava alguma coisa: a gravação do som direto sincronizado. Desde muitos anos, na França e em outros países, vínhamos tentando resolver o problema, que parecia insolúvel por duas razões. Primeiro, a necessidade de filmar o som sincronizado em estúdio, pois os microfones eram sensíveis ao vento, às condições atmosféricas e aos ruídos externos. Segundo, o peso do equipamento. Com a 16mm, ficávamos livres do problema do peso, mas a câmera fazia um ruído semelhante ao de um moedor de café, tornando impossível filmar e gravar o som simultaneamente. Em *A pirâmide humana*, por exemplo, usamos uma câmera de 16mm “blimpada”, “à prova de som”, revestida por um enorme estojo de cerca de 40 quilos, e fizemos o maior número possível de tomadas em ambientes fechados, para evitar os ruídos externos. Em Abidjan, me lembro bem, bastava começar a filmar que passava um caminhão a 100 metros de distância. E então o engenheiro de som gritava: “Pára, pára! Impossível continuar!” Contudo, descobrimos um sistema: a câmera ficava num tripé, a uma distância igual dos principais protagonistas; quando começava um diálogo, não interrompíamos a filmagem, mas pedíamos aos atores que, antes de responder à fala do outro ator, esperassem

até que a câmera estivesse direcionada para eles. Mas essa própria imobilidade era paralisante. (Rouch, 2008, p.71).

A solução viria com os avanços tecnológicos que aconteciam simultaneamente no Canadá, Estados Unidos e França. O inventor francês André Coutant criou uma câmera leve e muito pequena que era silenciosa e Rouch, com a ajuda dos amigos Morillère e Boucher construíram uma caixa que praticamente eliminava o ruído da câmera. Também contou com a ajuda do cinegrafista canadense Michel Brault que apresentou alguns microfones de lapela usados na TV no Canadá e Estados Unidos. Rouch ficou animado com todas essas inovações que permitiam que filmassem na rua sem que fossem percebidos, e isso possibilitou a realização de seu próximo filme: *Crônica de um verão* (1960) (Rouch, 2008, p.72).

O filme surgiu de uma proposta que o antropólogo e sociólogo Edgar Morin fez para Jean Rouch de filmar na França e não na África. A proposta inicial era que fizessem um filme sobre o amor, que depois foi substituído pelo simples tema: “Como você vive?”. Conforme explica o próprio Morin, não era um filme sociológico, que estuda a sociedade, mas um filme etnológico que estuda o gênero humano (Morin, 2008, p.7).

É uma experiência de interrogação cinematográfica: “Como você vive?” Isto é, não pomos em foco apenas o modo de vida (moradia, trabalho, lazer), mas o estilo de vida, a atitude que as pessoas têm em relação a si mesmas e aos outros, a forma como concebem os seus problemas mais profundos e as soluções para esses problemas. A pergunta abrange desde os problemas mais básicos, mais cotidianos e práticos, até uma investigação sobre o homem, sem privilegiar nenhum deles. Várias linhas de questionamento se destacam: a busca da felicidade; a pessoa é feliz ou infeliz?; a questão do bem-estar e a questão do amor; o equilíbrio ou o desequilíbrio; a estabilidade ou a instabilidade; a revolta ou a aceitação. (Morin, 2008, pp.7-8).

A ideia de Morin e Rouch era que os autores se misturassem com os personagens, que houvesse uma circulação entre um lado e o outro, uma espécie de psicodrama entre os personagens e os autores. Começaria por um teste que aconteceria em um ambiente de informalidade, em uma conversa durante um jantar, de forma improvisada. Rouch, por sua vez, queria filmar na rua, com as pessoas andando, captando o som sincrônico enquanto conversavam.

Assim, enquanto na primeira metade do século XX a busca pela objetividade era norteadora do filme etnográfico, a partir da década de 1950, após a Segunda Guerra Mundial, há uma valorização da

subjetividade e uma descrença na qualidade da imagem como uma cópia do real, com cineastas e etnógrafos apostando mais nas possibilidades de recriação do real (Rebollo, 2002 p.36).

Para Morin, conforme Rebollo (2002, p.86), nesse ponto havia um encontro entre a objetividade do fato e a subjetividade de sua percepção. Não se pretendia falsear a verdade através da subjetividade, mas expressá-la sob um ponto de vista. Não importa tanto se as ações foram encenadas ou se alguns fatos foram recriados ou alterados, como fez Flaherty em *Nanook, o Esquimó*, ou Rouch em *Jaguar*, mas que os filmes, sob algum ponto de vista, mostravam uma cultura em sua essência. Ao manipular a realidade para a câmera, não se pretendia atribuir significados que fossem estranhos aos que eram próprios daqueles que estavam sendo filmados. Mas, de certa forma, explicitar que o próprio ato da filmagem, mesmo que na forma distanciada do cinema direto, era sempre uma manipulação exercida pelas escolhas do enquadramento, edição, trilha sonora, etc. (Rebollo, 2002 p.92).

A realidade nunca é absolutamente compreensível, nem a verdade. Minh-ha insistiu que a hegemonia do discurso traduz relações assimétricas de poder. Rouch não quis atribuir aos seus filmes significados externos à própria cosmovisão indígena, por isso filmou e montou *Les maîtres fous* (1953-1954) dessa forma. Quando ele adicionou som e áudio externo às filmagens de caça ao hipopótamo no Níger, o público ocidental entendeu melhor o que estava acontecendo e por quê. Quando ele mostrou o filme aos caçadores Songai, eles ficaram indignados: muito barulho, hipopótamos nunca poderiam ser caçados com tanto barulho, todos fugiriam aterrorizados (Stoller, 1992). Rouch então entendeu que a realidade é antes *etno-realidade*, da mesma forma que para Minh-ha a verdade é uma construção cultural autolegitimada (*etno-verdade*). (Rebollo, 2002 p. 94).

A polifonia que tomou conta do documentário, alavancada pelos avanços tecnológicos além dos estéticos, pode inclusive ter exercido papel de influência na virada da antropologia que se caracterizaria na década de 1970. A voz onisciente do pesquisador já não tem lugar de destaque, preferindo-se interpretações plurais, participativas, onde o investigador se torna presente na pesquisa, evidenciando seu lugar de observação. As relações do investigador com o investigado, estabelecidas no trabalho de campo, tornam-se elementos importantes da pesquisa, pondo em questão não somente o conhecimento sobre o investigado, mas também sobre o investigador. Ambos tentam estabelecer um conhecimento comum, em um lugar intermediário entre suas culturas (Ribeiro, 2005, p.630).

Conforme Ginsburg, o filme etnográfico teve uma definição como gênero cinematográfico e também como um campo de pesquisa em um período de grandes mudanças culturais nas décadas de 1960 e 1970 que reinventaram a antropologia e que ela resume em três principais acontecimentos: a determinação de povos nativos com o fim da era colonial; a mudança de concepções positivistas para

modelos mais interpretativos de conhecimento, reivindicada principalmente pelos estudantes nos anos 1960; e a reconceituação da “voz do nativo” na interpretação etnográfica (Ginsburg, 1995, p.213).

Apesar dessa confluência em direção à polifonia da etnografia e do filme etnográfico nos programas das universidades inglesas e norte-americanas, o filme etnográfico não obteve a relevância merecida e nem o reconhecimento do pioneirismo dessa proposta dialógica nos trabalhos de Jean Rouch. Como alega Jay Ruby,

quando os colaboradores de *Writing Culture* (Marcus & Clifford, 1986) começaram a discutir a 'nova' etnografia multivocal e reflexiva, não há evidências de que eles tivessem conhecimento do antropólogo e cineasta francês Jean Rouch, que vinha explorando as mesmas ideias em seus filmes desde o início dos anos 1960 (ver Rouch e Morin's *Chronicle of a Summer*, 1962). Afirmando que, na mente de muitos antropólogos, a antropologia visual como filme etnográfico está mais associada ao filme documentário do que à antropologia cultural dominante. Um gueto de filmes etnográficos evoluiu com exposições, festivais e programas de treinamento que passam despercebidos pela maioria dos antropólogos culturais, exceto quando eles querem um filme para sua sala de aula. (Ruby, 2005, p.161).

Mas para Jean Rouch, cuja etnografia sempre foi operacionalizada pelo filme etnográfico, a etnografia partilhada dos filmes conforme ele propunha seria o modelo do futuro, em que a câmera seria tão participante que iria passar automaticamente para a mão de quem sempre esteve na frente dela. Então, a observação não seria mais monopólio do antropólogo (Rouch, 2003b, p.272).

As características do filme etnográfico permitiram maiores possibilidades polifônicas do que a etnografia escrita. É mais fácil elaborar uma descrição etnográfica envolvendo múltiplas vozes através de um filme etnográfico sonoro, onde podemos ter um contato direto com a descrição dos informantes, do que através da tradução feita pela escrita elaborada de um cientista. Porém, a polifonia dos filmes não afastou problemas da subjetividade na descrição etnográfica, e por vezes até os acentuou. Mesmo havendo a participação dos informantes na narrativa, os relatos estiveram sempre sujeitos às distorções, produzindo uma caricatura do real. É o que a cineasta e professora vietnamita Trinh T. Minh-ha irá chamar de “etnoverdade”, uma verdade que se tenta produzir através de fotogramas a partir de um ponto de vista de uma cultura específica, de certa maneira deslegitimando o filme etnográfico como documento científico (Rebollo, 2002, p.207).

O filme etnográfico, ao adotar essa polifonia, abandonando a voz soberana do cineasta-etnógrafo, utilizou-se de formas dramáticas, exibindo cenas e falas dos informantes sem uma interpretação conclusiva do etnógrafo, o que foi considerado por alguns como uma forma artística. O

debate entre arte e ciência na antropologia teve bastante interesse na década de 1970 (Guindi, 2004, pp.65-66). Como exemplo, temos por um lado o posicionamento de Mead e Bateson defendendo como procedimento a neutralidade e a objetividade, críticos em relação ao registro de “belos objetos”, ou de movimentos de câmera que exibissem algum estilo do cineasta, atitude que supostamente alterava a integridade do registro e do próprio evento filmado. Em um posicionamento contrário, o cineasta etnógrafo Jean Rouch revelava que, para ele, a única maneira de filmar era com a câmera na mão, executando um “balé” onde a câmera estava tão viva quanto as pessoas que ele filmava.

A produção de filmes etnográficos deve tanto às formas de cinema em rápida evolução quanto a antropologia escrita aos estilos de discurso científico que se desenvolveram ao longo de vários séculos. O cinema herdou as convenções dramáticas e literárias e, quase desde o início, a eficiência narrativa das palavras (inicialmente sob a forma de títulos) se comparou com a das imagens fotográficas. A voz do contador de histórias ainda retém os filmes documentários na forma de comentários falados, mas nos filmes dramáticos ela praticamente desapareceu, deixando a linguagem para o diálogo de personagens fictícios. Essa diferença no emprego da linguagem produziu uma tradição cinematográfica na qual as imagens ilustram um argumento verbal e outra tradição na qual as imagens (no filme sonoro, incluindo o diálogo falado) devem carregar o fardo de revelar uma linha coerente de desenvolvimento. Os filmes etnográficos abrangem ambas as tradições e podem, portanto, ser vistos como uma abordagem ilustrativa ou reveladora, a primeira forma obviamente tendo a maior semelhança com a antropologia escrita. (MacDougall, 1978, p.412).

As discussões sobre as duas abordagens também remetem a problemas éticos das relações com a alteridade. As ciências naturais estão baseadas na tríade observar, comparar e interpretar. Assim fazem com plantas, insetos, rochas, clima e uma infinidade de outras manifestações da natureza. Mas quando transferidos para as ciências sociais, questões éticas se impõem, mesmo quando a ciência tenta se diferenciar do sensacionalismo do filme de entretenimento, mesmo quando tenta objetivamente se aproximar do conhecimento do real. A diferença que se impõe é que estamos estudando seres humanos e não insetos. O que foi muito bem resumido no diálogo que se deu entre o cineasta-etnógrafo Jean Rouch e o cineasta senegalês Ousmane Sembène, em 1965:

**Jean Rouch:** Gostaria que você me dissesse porque não gosta dos meus filmes puramente etnográficos, aqueles nos quais nós mostramos, por exemplo, a vida tradicional?

**Ousmane Sembène:** Porque vocês mostram, vocês fixam uma realidade sem ver a evolução. O que eu tenho contra você e os africanistas é que vocês nos olham como se fôssemos insetos.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994, editado por Okwui Enwezor, p.440. Munich, London, New York: Prestel, 2001. Transcrito por Albert Cervoni e traduzido para o inglês por Muna El Fitri. Texto traduzido para o português pelo blog Cine-África. Acessado em:

Então, se considerarmos os padrões éticos, nos quais não deve haver subalternidades entre os povos, não é ético submeter pessoas de uma determinada cultura ao registro de sua imagem sem o seu consentimento e, mais do que isso, sem que elas tenham controle sobre efeitos que o uso e a interpretação daquela representação pode causar em suas vidas. Para a ética de uma pesquisa etnográfica não pode haver apenas uma relação como a que há entre humanos e insetos. É preciso estabelecer um encontro, onde os interesses sejam revelados e acordados. Desta forma, ao longo do desenvolvimento do filme etnográfico, passou a ser considerado mais ético a construção compartilhada e consentida da descrição audiovisual. A atitude ética se aproximaria mais da etnografia partilhada e do modo dialógico da descrição etnográfica, aquele em que cada parte se apresenta segundo seus próprios pontos de vista e todas elas tem seu valor atribuído.

O que é sugerido então como pressuposto ético está baseado em um "encontro", algo além da "relação" (Freire, 2011, p.56), onde o pesquisador, sem deixar de ser aquele que pertence ao universo da ciência moderna, ou seja, da cultura ocidental eurocêntrica, se encontra com o Outro, geralmente povos tradicionais, comunidades rurais com menor acesso ao conhecimento e aos equipamentos tecnológicos da modernidade. Nesse caso, mesmo considerando o etnógrafo como o narrador da descrição etnográfica, ele é apenas uma das vozes a se expressar no filme etnográfico e que, como todas as outras, deve estar contextualizada em termos sociais e culturais. A inserção do cineasta no grupo que pretende documentar faz parte da pesquisa e o encontro é criado exatamente no momento da realização da filmagem, onde cineasta e "observado" compartilham da realização do filme. Mas esse procedimento por si só não é garante que a relação esteja estabelecida em termos éticos. Como afirma Freire:

[A]s relações humanas entre o observador e os seus sujeitos, as relações de força entre eles a que nos referimos acima, integram o material gravado, e parte dele será disponibilizada para o espectador. No entanto, dizíamos precedentemente que um certo número de documentaristas contemporâneos não apenas se serve dessa estratégia como, muitas vezes, faz dela o traço distintivo de seu filme. Para o bem e para o mal! Temos casos em que essa exposição imputa ao filme uma dimensão ética incontestável; em outras, essa dimensão passa ao largo e nos deparamos com o seu próprio reverso. (Freire, 2011, p.56).

### 3.5 A autoetnografia e o *Indigenous Media*

A *mise en scène*, termo conhecido pelos realizadores audiovisuais e também no teatro, significa, em poucas palavras, a organização de tudo o que é colocado em cena ou, no caso do cinema, tudo o que estará no enquadramento da filmagem. Envolve o que se coloca em frente à câmera, como atores e seus movimentos, suas maquiagens e seus figurinos, as locações, a cenografia e a iluminação sobre os objetos filmados. Muitos atribuem também ao termo *mise en scène* o que é organizado atrás da câmera, que são as escolhas fotográficas, tais como o posicionamento da câmera, as opções de enquadramento, foco e luminosidade, o tipo de lente usado, com ângulos mais abertos ou mais fechados e, quando há, o movimento da câmera, que ao longo da duração de um mesmo plano insere novos elementos no quadro. Em um filme de ficção produzido nos moldes de cinema de autor, no qual o diretor tem autoridade máxima sobre todo o resultado da imagem, a *mise en scène* abarca as duas posições e representa seu estilo pessoal de realização cinematográfica com todos os seus elementos.

No caso do filme documentário, a *mise en scène* do diretor é compartilhada com a *auto-mise en scène*, que, segundo Claudine de France, é a maneira própria que as coisas se apresentam para o cineasta, de forma autônoma, mostrando seus atos e tudo o que isso envolve, nas atividades corporais, materiais e rituais (France, 1998, p.406).

Mesmo dentro de uma proposta compartilhada e dialógica, as decisões da *mise en scène* atrás da câmera permaneceram ainda como exclusividade dos cineastas-etnógrafos, em geral, gente de fora da comunidade que está sendo investigada, ficando para estes apenas o compartilhamento da *mise en scène* elaborada na frente da câmera. No movimento da antropologia audiovisual na busca de uma imagem não colonizadora, surgiram projetos e pesquisas que pretendiam transferir totalmente a autoria da realização audiovisual ao "outro" retratado. Tiveram início então, a partir dos anos sessenta, algumas experiências com o intuito de fazer uma etnografia de dentro para fora. Uma autoetnografia que utilizava o processo etnográfico como um mecanismo de autorrepresentação, sendo que um dos exemplos pioneiros mais conhecidos é o de Sol Worth e John Adair junto aos Navajo da América do Norte. Eles forneceram equipamentos e instruções que permitiam que os Navajos produzissem sua própria visão do mundo e de si mesmos (Gonçalves, 2016, p.635). A questão que eles pretendiam responder era:



O que aconteceria se alguém com uma cultura que faz e usa filmes ensinasse pessoas que nunca fizeram ou usaram filmes a fazê-lo pela primeira vez? Eles usariam as câmeras e o equipamento de edição? Se o fizessem, sobre o que fariam filmes e como fariam isso? (Worth & Adair, 1972, p.3).

A proposta, que tinha como objetivo proporcionar a possibilidade do uso dos equipamentos de registro audiovisual sem estarem atrelados às convenções narrativas do cinema ocidental, tinha a expectativa de que as realizações apresentassem uma gramática original baseada no modo que os Navajos viam o mundo. O projeto não resolvia a questão de ser uma etnografia baseada nos interesses dos pesquisadores, já que a iniciativa não teria partido dos indígenas. A intenção de possibilitar que os Navajo fizessem seus próprios filmes continuava servindo a um desejo dos pesquisadores de investigarem a alteridade de uma comunidade de povos originários. Isso ficou evidente no primeiro diálogo que eles tiveram com "Sam Yazzie, que era um dos principais curandeiros da área" (Worth & Adair, 1972, p.3). Sam quis saber se fazer filmes iria fazer algum bem ou algum mal às ovelhas. Ao ouvir de Worth que provavelmente isso não faria nem bem nem mal às ovelhas, Sam questionou: "Então por que fazer filmes?" (Worth & Adair, 1972, p.3). Apesar de não terem uma resposta naquele momento, Worth e Adair continuaram com seu objetivo. Posteriormente conseguiram descrever suas intenções:

Há uma suposição implícita e talvez justificável por trás de muitos trabalhos do tipo que descreveremos. É que o estudo adequado da humanidade é o homem, que sabendo mais sobre como vivemos em nossa rica diversidade, como interagimos e nos tornamos sociais por meio de nossas manipulações de uma variedade de símbolos e formas de símbolos, nos permite nos comunicar de maneira mais completa e frutífera com uns aos outros e com nós mesmos.

Assumimos que "melhor comunicação" tem um valor positivo, que quanto mais canais de comunicação disponíveis para um grupo, melhor ele estará. Assumimos que saber como as pessoas insinuam significado por meio de eventos simbólicos automaticamente beneficiará a todos nós. Assumimos que estudar como as pessoas se apresentam através das imagens que fazem será benéfico e certamente não prejudicará ninguém. (Worth & Adair, 1972, p.5).

Certamente a proposta de Worth e Adair era mais um movimento que procurava se distanciar do monologismo da etnografia dos primeiros tempos. O formato por eles proposto, que chamaram de *Bio-documentary* (Worth & Adair, 1972, p.19), abria mais uma possibilidade de expressão para aqueles que estariam sendo retratados na imagem.

O experimento de Worth e Adair tinha uma proposta diferenciada do que costumavam ser os filmes etnográficos. Não tinha a intenção de registrar uma tradição cultural, nem de usar o cinema

para discutir relações sociais de povos originários com o mundo moderno. O objetivo principal era entender como os Navajos utilizariam a linguagem cinematográfica em uma gramática própria, relacionada com o modo particular de ver o mundo e representá-lo.

Assim como a etnografia visual foi uma importante ferramenta de aproximação entre o trabalho dos antropólogos e seus objetos de estudo, já que era a única parte de suas pesquisas que era possível compartilhar com eles, o *Bio-documentary* de Worth e Adair significou um avanço importante nessa aproximação, promovendo uma inversão na autoria da descrição de um evento e, mais que isso, permitindo criar um canal de comunicação direto entre as culturas indígenas e as culturas urbanas ocidentais, através de uma ferramenta de comunicação visual que não precisava o entendimento da língua local para ser transmitida.

Se no documentário etnográfico clássico os povos originários eram apenas objeto da mirada externa, a partir do momento em que podem fazer escolhas sobre o próprio registro em todos os aspectos, tornam-se sujeitos que estão a decidir com uma quase total autonomia como querem aparecer para o mundo, ampliando as possibilidades de expressão de suas mensagens.

O *Bio-documentary* apresentou algumas características específicas, centradas no intuito de fazer uma etnografia de dentro para fora, uma autoetnografia que utilizava o cinema como um mecanismo de auto-representação. Os pesquisadores forneceram equipamentos e instruções que permitiam aos povos tradicionais produzirem imagens do seu mundo e de si mesmos, sem que houvesse um pré-direcionamento estético ou descritivo-narrativo, tendo maior relevância para o estudo aspectos referentes à mirada cinematográfica dos Navajos.

Esta proposta de autoetnografia ofereceu uma opção reflexiva de reconstituir a “voz” e a “cosmovisão do mundo” dos nativos (Rebollo, 2002, p.116). A suposição era que seria possível, através da imagem, que os indígenas representassem de forma autônoma o seu universo de significados de uma maneira que fosse compreensível para outras culturas com domínios simbólicos diferentes.

Nesse tipo de filme, conhecido como “cinema indígena”, o distanciamento, defendido como necessário pela etnografia clássica, é abandonado. Os diretores, tendo a mesma origem do autor das narrativas orais e dos informantes presentes no filme, atribuem mais valor ao seu universo cultural. As narrativas são compartilhadas pelos dois lados, tanto pelos que estão na frente da câmera como os que estão atrás dela, participando em igual medida da autoria do filme. O cinema indígena se distancia dos cinemas do Terceiro Mundo ou de outras propostas decoloniais, pois a diferença está em que toda a

dinâmica de produção se torna um ato reflexivo dos povos indígenas que reverte a prática filmica onde quem detém a autoria da imagem e quem está na imagem não estão desvinculados nem por etnias, nem por classes sociais, nem por hierarquias culturais (Felipe, 2020, p.24).

Desde o projeto de Worth e Adair surgiram inúmeras experiências com outros povos originários, sendo que atualmente os mais ativos são os nativos Norte Americanos (incluídos aí os Inuits), os indígenas da Amazônia, principalmente os Kayapós, e os aborígenes da Austrália (Ginsburg, 1995, p.216).

O termo *Indigenous Media* tem se referido historicamente a esses produtos audiovisuais de povos originários, ou nativos, que têm utilizado a tecnologia midiática também como ferramenta política em defesa de suas terras, denúncia de violências, doenças introduzidas, conflitos com expansão de interesses capitalistas e turísticos e perda das condições tradicionais de subsistência (Ginsburg, 1995, p.216).

O *Indigenous Media* possui uma abrangência que não se limita à realização de filmes ou vídeos, mas refere-se à produção audiovisual de povos originários como um todo, contemplando outros produtos televisivos e midiáticos, assim como a exibição, distribuição e definição de público alvo. Não é correto, portanto, considerar o título “cinema indígena” como uma simples tradução para *Indigenous Media* (Ginsburg, 1995, p.211).

Muitos defenderam o *Indigenous Media* como uma produção direcionada para a veiculação em circuitos diferentes dos tradicionais produtos audiovisuais, quer seja o do filme comercial ou o do filme científico. Configuravam assim o Cinema Indígena não como um filme sobre alteridade, como se caracteriza por definição o filme etnográfico, mas como um produto interno para consumo dentro da própria sociedade dos realizadores. Acontece que o cinema indígena, assim como a proposta de cinema etnográfico compartilhado de Jean Rouch para o cinema do futuro, ainda não conseguiram cumprir essa premissa satisfatoriamente, continuando a servir como filmes etnográficos para pesquisas e audiências das culturas ocidentais. (Ginsburg, 1995, p.216).

Os indígenas querem manipular o presente e o futuro através dos meios de comunicação da modernidade tecnológica. O cinema indígena não é o apenas um meio de registro das tradições culturais feitas por eles próprios, mas também uma ferramenta simbólica como representação do modo que eles se inserem na atualidade a partir de suas memórias ancestrais e de suas maneiras de codificar esse encontro com o mundo moderno ocidental e recriá-lo à sua maneira.

Ginsburg, ao avaliar o *Indigenous Media*, salienta a questão que surge dentro dessa perspectiva. Não seria esse mais um processo de colonização? Novamente uma maneira de inserir as culturas tradicionais dentro de um padrão cultural dos povos colonizadores? É o que ela irá comparar com o *Faustian Contract*, onde uma cultura "tradicional e autêntica" seria poluída pelo contato com uma tecnologia de comunicação de massa. Estariam os indígenas barganhando com Mephistofeles, sendo atraídos para padrões de consumo ocidentais? A interferência que o contato com a cultura ocidental pode exercer na produção da imagem indígena, quer quando faz um registro sobre uma cultura e valoriza aspectos de seu interesse, quer seja pelo estímulo que dá para que os indígenas se insiram no universo da produção audiovisual, seria uma postura ética e recomendável dentro das propostas de decolonização? (Ginsburg, 1995, p.212). Alguns estudiosos têm percebido que em certos casos o audiovisual tem alterado a configuração social e hierárquica, inserindo um poder que passa a ser exercido por quem domina o conhecimento sobre o registro da imagem.

As respostas que foram dadas a esta pergunta foram diversas. Terence Turner criticou as expectativas de Worth e Adair mais do que suas intenções. Esqueceram-se de pesar as consequências que a introdução de câmeras entre os navajos teria sobre o próprio grupo em um duplo nível: no que diz respeito à configuração de pequenos subgrupos ou facções de poder com base em quem tem acesso à câmera e quem não tem, e em referência à decodificação diferencial de códigos simbólicos - como finalmente demonstrado - não necessariamente coincidentes. (Rebollo, 2002, p.117).

Adicionalmente, não podemos negar que o cinema, com o seu poder de imprimir realismo na imagem, está de certa forma atacando o imaginário indígena nas suas formas simbólicas e mágicas de interpretar o mundo, sendo que a própria realidade passa a ser percebida de forma alterada. As tradições, festas, costumes e personagens, antes vistos no contato direto, representando um momento mágico-ritualístico que se manifestava no presente, agora são vistos por uma imagem bidimensional e enquadrada, cortando corpos e tempos, mostrando um evento que já aconteceu e que, por isso, está destituído de suas dimensões esotéricas, preservando apenas seu aspecto visual. Se isso é interessante para uma cultura científica, talvez tenha seu significado alterado para a cultura nativa que realiza o filme. Porque o fazem? Qual a importância? Não estariam assimilando o medo da cultura ocidental de perder suas raízes? Não estariam trocando seus valores mágicos voltados para uma espiritualidade interior por materialismos e exibicionismos do mundo consumista do capitalismo?

Outros, ao contrário, irão defender que em relação ao contato inevitável dessas culturas com o mundo mediatizado e globalizado, o *Indigenous Media* é uma oportunidade de potencializar as

expressões tradicionais, diminuindo seu isolamento e evitando a extinção de uma cultura, conferindo possibilidades de preservar memórias e conquistar espaços dentro da sociedade global, fazendo com que suas demandas também sejam conhecidas e que suas identidades sejam transmitidas para novas gerações (Ginsburg, 1995, p.218).

Em relação aos aspectos etnográficos e científicos, o *Indigenous Media*, ao adotar procedimentos que se diferenciam do filme etnográfico tradicional, faz com que o objetivo principal se desloque. Este não é mais o de registrar culturas tradicionais para estudo ou com o sentido de preservá-las em arquivos audiovisuais. Trata-se de um processo dinâmico que passa pela reconfiguração das estéticas e dos modos de produção audiovisual, intencionando atribuir novas funções expressivas, estabelecer novas relações com o mundo, criar novas opções de uso de produtos audiovisuais em uma lógica diferente da produção etnográfica tradicional. Ademais, na maioria dos casos, voltam-se para o consumo dentro da própria comunidade realizadora, ou configuram-se como ferramenta política em organismos internacionais de defesas de minorias oprimidas.

Enfrentando a crítica no meio acadêmico de que o cinema indígena não é filme etnográfico, pois o realizador não tem o distanciamento necessário para uma avaliação mais científica, a seu favor pesam os argumentos de que os filmes produzidos pelos próprios indígenas podem, ainda assim, em termos científicos, ser um material de estudo etnográfico pela análise das imagens e dos procedimentos adotados. Mas, para além das expectativas científicas, o que surge como novidade é a possibilidade de apropriação pelos povos indígenas dos aparatos tecnológicos do mundo mediatizado e o modo como eles são usados para um objetivo interno, reconfigurando suas funções e estéticas, adaptando-as às formas de vida de uma dada comunidade e ao gosto do seu público interno. Os realizadores indígenas estabelecem uma espécie de revanche, assim como fizeram com as línguas dos colonizadores. Vingando-se do fato de terem suas terras tomadas, se apropriam dos meios de produção audiovisual para fazer uso em proveito próprio, reinventando suas identidades.

## **4. O audiovisual como ferramenta de investigação**

### **4.1 A proposta metodológica**

O início de uma pesquisa de campo é sempre desafiador. É o momento em que deixamos o conforto de um cotidiano onde as teorias e metodologias estavam estruturadas para funcionar coerentemente segundo a lógica concebida para o projeto e adentramos um mundo dominado por dúvidas, incertezas, imprevistos e temores pelo eventual insucesso da jornada. Considerando que o objetivo do etnógrafo é o de observar e descrever uma cultura ou um dos seus aspectos, percebemos que essas ações não são conduzidas em uma via de mão única. Acreditamos que a etnografia é recíproca, as alteridades irão se estudar e, como vimos no capítulo 3, supõe-se que aconteça uma relação dialógica, onde o pesquisador também será observado, analisado e julgado. A descrição etnográfica irá retornar, em forma de texto, para o meio acadêmico ao qual ela pertence, onde será avaliada, publicada e discutida por outros estudiosos. Por outro lado, aqueles que fazem parte do grupo de sujeitos estudados também farão sua análise do trabalho do pesquisador, nas conversas em ambientes domésticos ou nas reuniões entre as lideranças comunitárias, provavelmente com questionamentos sobre os reais interesses que a investigação teria para a comunidade, seus eventuais benefícios e a pertinência dos procedimentos propostos. Para o pesquisador, e também para aqueles que estão a orientar e avaliar o seu trabalho, a grande expectativa é produzir um relato que alcance os objetivos fixados, o que significa que tudo ocorra conforme o planejado e imaginado ou, talvez, melhor. Mas a experiência do trabalho de campo revela que inúmeras são as situações em que o percurso previsto da pesquisa se altera para contornar as dificuldades que surgem no seu decorrer.

Considerando em específico a minha proposta e baseado em experiências pessoais anteriores que relato a seguir, a expectativa era obter depoimentos que fornecessem, senão todas, pelo menos boa parte das respostas às indagações que motivaram essa pesquisa. Porém, a etnografia audiovisual, apesar de todo o planejamento que possa ser feito anteriormente, é conduzida, na maior parte do tempo, por uma sucessão de imprevistos que acontecem desde o primeiro contato até o momento das filmagens em si. E, posteriormente, em alguns casos, quando os participantes são levados a assistir ao material filmado.

Essa inevitabilidade do imprevisível no trabalho de campo que cria acontecimentos que desconstruem o planejamento, que nos obrigam a mudar de rumo, que nos conduzem a repensar as

nossas estratégias, que desafiam nossas habilidades, é possivelmente o que mais atrai quem se propõe a se servir do audiovisual no estudo do outro. Ter que reinventar a proposta original rapidamente e constantemente é algo que exige muito do equilíbrio psicológico e emocional do pesquisador-cineasta, já sobrecarregado pela solidão de estar afastado daquilo que lhe é familiar e pelos desafios que o contato com diferenças culturais lhe impõem. E, mesmo que o pesquisador tivesse se empenhado em prever alterações, as alternativas pensadas, por mais amplas e diversificadas que fossem, dificilmente seriam eficientes para a nova condição apresentada. Diferente da etnografia escrita, em que contamos com a possibilidade de um tempo de reflexão e o uso das lembranças antes de descrever um evento cultural, no caso da descrição audiovisual resta a incerteza de conseguir registrar um momento único, muitas vezes impossível de ser repetido.

Podemos considerar que os desdobramentos causados pelo imprevisível são os aspectos que mais valorizam os relatos de Jean Rouch (1960) sobre a realização do filme *Pyramide Humaine* (1959). Ao ler os depoimentos do cineasta-antropólogo, ou mesmo ao assistir ao filme por ele realizado, percebemos inúmeras mudanças de estratégia que se revelam na narrativa filmica inconclusiva ou, por vezes, na artificialidade dos conflitos criados para permitir o desenrolar do enredo. Mais relevante ainda são os relatos que fez Edgar Morin (2008) sobre o filme *Crônica de um Verão* (1961), por ele realizado em parceria com Jean Rouch. A sinceridade e os detalhes descritos nesse caso apresentam a maneira como seus autores mudaram constantemente os objetivos e procedimentos, discordaram entre si e entraram em conflito com outros profissionais envolvidos, se frustraram com alguns resultados, mas criaram uma obra que, pela complexidade mostrada, tanto nas imagens produzidas quanto – e sobretudo - na revelação do seu processo de realização, tornou-se um clássico do filme documentário e deu início ao movimento chamado de *Cinéma Vérité*.

Também poderíamos citar mais dois casos icônicos que ilustram bem como podem ser conturbadas as situações da pesquisa de campo e que vieram a público anos depois da publicação dos trabalhos que as suscitaram. Um deles é descrito por Margaret Mead em sua autobiografia. Ela conta que, após insatisfações em relação ao trabalho que estava realizando com um grupo em Arapesh, na Nova Guiné, somadas às complicações em seu relacionamento com o seu parceiro de pesquisa e marido Reo Fortune, mudou seu objeto de pesquisa, encontrou-se com Gregory Bateson, que estava pesquisando outro grupo, com ele se casou e juntos produziram uma das obras pioneiras e mais relevantes da antropologia visual: *Balinese Character, A photographic analysis* (Freire, 2011, pp.127-129). O outro relato a ser citado, talvez um dos mais surpreendentes, foi feito em anotações de

Malinowski, publicadas postumamente em forma de diário por sua esposa, no qual ele, sem o compromisso de ajustar seus pensamentos a um objetivo de publicação científica, descreve seu desconforto com pulgas, mosquitos, fumaça, porcos e crianças barulhentas e o incômodo que lhe causava a convivência com os nativos (Malinowski, 1997, p.89. Conforme citado em Silva, p.240). Expõe, também, como tentava comprar a colaboração destes últimos com dinheiro ou tabaco e como, em certas ocasiões, não respeitava os sinais que recebia indicando que a sua presença não era desejada (Malinowski, 1997, p. 256. Conforme citado em Silva, p.240).

Foi com esse quadro em mente e, mesmo sendo um cineasta não antropólogo, mas entusiasmado com a possibilidade do encontro com o Outro, que empreendi o trabalho de campo cujos meandros serão expostos neste capítulo. Aqui serão descritas tanto as estratégias metodológicas elaboradas previamente, quanto aquelas que foram efetivamente aplicadas, sem me esquivar de mencionar, também, os insucessos e as alterações ocorridas. Assim, o percurso apresentado corre o risco de parecer um pouco caótico, mas, por isso mesmo, mais verdadeiro.

A escolha de uma manifestação da cultura popular como objeto de estudo desta pesquisa surgiu como consequência de alguns trabalhos anteriores que definem, de certa maneira, minha trajetória como realizador cinematográfico e também como acadêmico. Tudo começou quando, ainda estudante do Curso de Cinema da Universidade de São Paulo, em 1997, iniciei um projeto de realização de filme cujo tema eram as pesquisas sobre a cultura popular brasileira empreendidas pelo escritor Mário de Andrade, autor de uma obra marcante sobre o assunto dentro do movimento Modernista brasileiro que aconteceu a partir da década de 1920.

Em 1938, Mário de Andrade, que foi um dos idealizadores e o primeiro diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, implementou junto a este departamento o Projeto “Missão de Pesquisas Folclóricas”, que tinha como objetivo registrar as manifestações populares brasileiras, principalmente da região Norte e Nordeste do país, onde ele acreditava estarem concentradas as de maior riqueza cultural. A urgência que sentia para fazer esse trabalho era o sentimento comum na época de que o advento do rádio, que começava a estar em quase todos os lares, iria definitivamente fazer morrer essas manifestações ou transformá-las significativamente. Toda essa história, que acontecia de forma similar em vários países da Europa, já é bem conhecida e tem um ótimo relato na obra de Travassos (1997), no qual ela compara o trabalho de Mário de Andrade com o seu contemporâneo húngaro Béla Bartók.



A Missão de Pesquisas Folclóricas era a continuação de um projeto que Mário de Andrade vinha desenvolvendo desde que fizera sua primeira viagem a Minas Gerais acompanhado de outros modernistas. Depois de Minas Gerais vieram as viagens ao Rio Amazonas, em 1928/29, e a viagem etnográfica ao Nordeste do Brasil onde se dedicou a registrar, em caderninhos, as letras e pautas das músicas folclóricas nordestinas. Todo esse material deveria ser inserido na obra grandiosa que ele pretendia escrever e que se chamaria *Na Pancada do Ganzá*, o maior compêndio das expressões da cultura popular brasileira. Obra que ele não concluiu em vida e que foi organizada e publicada em vários volumes por Oneyda Alvarenga após sua morte. Como fruto dessas viagens, Mário de Andrade também escreveu um diário, em parte ficcionado, intitulado *O Turista Aprendiz* (2015), no qual se revela no papel de um viajante etnógrafo em busca do conhecimento de uma cultura que, apesar de definir a identidade brasileira, estava afastada dos centros urbanos e cosmopolitas das regiões sul e sudeste.

Em 1938, como diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, Mário de Andrade sentiu a possibilidade de realizar com melhores recursos técnicos o registro das músicas e danças folclóricas. Com a aquisição de um gravador de discos e uma câmera filmadora, e após estudar a metodologia de coleta em curso ministrado por Dina Lévi-Strauss, Mário de Andrade contratou os profissionais que executariam os registros segundo suas orientações. A equipe do trabalho de campo voltou com um material imenso, composto por 1.500 melodias, 1.126 fotografias, 17.936 documentos textuais, 19 filmes de 16 e 35mm, 800 peças catalogadas e 258 não catalogadas de objetos folclóricos (Bolsoni, 2000, p. 15).

Em 1997, quando resolvi colocar essa história em um filme, eu tinha pouco contato com as manifestações folclóricas descritas por Mário de Andrade. Morador da cidade de São Paulo, uma das maiores metrópoles da América Latina e motor da industrialização do Brasil, não tive oportunidade de vivenciar essas culturas tradicionais cujas origens estavam localizadas em um Brasil colonial e rural e que se manifestavam, em sua maioria, nos rincões distantes dos centros urbanos. O que me atraiu inicialmente para esse assunto não foi exatamente a cultura popular, sobre a qual eu tinha muito pouco conhecimento, mas os relatos de viagem de dois dos integrantes da Missão. O chefe da expedição, Luís Saia, que também era o operador de câmera, e o maestro Martin Braunwieser, que foi responsável pelas anotações musicais. Nos seus diários de viagem eles descrevem em detalhes todas as dificuldades da expedição, tanto pessoais como políticas, viajando através de um sertão em que por

vezes não havia nem estradas e, ainda, transportando em caminhão quase uma tonelada de equipamentos para os registros de imagem e de som.

Com a atração que os diários exerceram sobre mim, resolvi refazer a viagem da expedição, tentando encontrar as mesmas manifestações populares e, por vezes, os mesmos grupos que haviam sido documentados em 1938. A questão que eu levava para a minha investigação partia da preocupação e temor que tivera o escritor Mário de Andrade sobre as transformações que o advento do rádio no Brasil, primeiro meio eletrônico de comunicação de massa, inaugurado em 1923, causaria nessas manifestações populares. Quase 60 anos depois da expedição de 1938, com a televisão em quase todos os lares e a internet despontando como uma mídia de conexão global, eu me propus a fazer um documentário que buscava saber o que havia se modificado em relação a essas tradições populares.

Essas filmagens significaram um grande investimento pessoal. Através delas pude estudar, a partir do ponto de vista de Mário de Andrade, as raízes e trajetórias da cultura brasileira. Seguindo o caminho percorrido por essas tradições, pude entender que nelas estavam representadas a história do Brasil desde a chegada dos portugueses. Também foi possível perceber as alterações dessas funções ao longo da modernidade, com o advento da cultura de massa, quando elas adquirem o caráter de espetáculo voltado para um público externo, quer sejam os visitantes turistas ou os telespectadores. A realização deste documentário, cujo título é *Mário e a Missão* (2004), promoveu o registro de depoimentos de grandes mestres populares das mais representativas manifestações culturais dos estados de Pernambuco, Paraíba, Maranhão, Piauí e Pará. A montagem, que coloca lado a lado minhas filmagens com as imagens registradas em 1938, resultou em uma obra documental de aproximadamente 5 horas de duração que foi exibida em emissoras de TV por vários anos. Na realização desse filme já estavam presentes os elementos que discuto no primeiro capítulo da atual pesquisa: identidade, memória e mobilidade cultural.

Um segundo momento de minhas realizações audiovisuais surgiu de uma série de experiências de ensino do audiovisual para populações afastadas dos grandes centros urbanos ou moradores de sua periferia. Tanto nas oficinas realizadas na comunidade de Heliópolis, na periferia da cidade de São Paulo, em parceria com a ONG Cinefavela, quanto na que foi realizada na comunidade Vila da Barca, em Belém no Pará, houve a criação coletiva de roteiros cinematográficos cujas cenas ficcionais, posteriormente filmadas, revelam indiretamente os desejos e anseios dos jovens de cada uma das comunidades. Mas, talvez a experiência mais relevante tenha sido junto a um grupo de jovens

estudantes ribeirinhos da Amazônia, moradores da Floresta de Caxiuanã, na Ilha do Marajó, no estado do Pará. Em um convívio que durou aproximadamente quatro anos, foram realizados alguns filmes de ficção e documentários sobre vários processos de educação ambiental, amparados em metodologia desenvolvida por pesquisadores do curso de cinema da Universidade Federal Fluminense em um projeto intitulado *Inventar com a Diferença*. O processo foi um grande aprendizado sobre as possibilidades de produção audiovisual com grupos afastados dos grandes centros de produção mediática, testando vários dispositivos pensados para essa finalidade, utilizando a imagem em movimento como ferramenta de investigação de outras culturas.

Todas essas experiências anteriores me faziam crer que eu tinha o conhecimento suficiente e adequado para empreender o experimento que havia idealizado para a minha pesquisa de campo em Mazagão Velho. Uma proposta que previa um processo criativo e investigativo, de tal modo que, além de registrar as memórias da vila e da manifestação cultural que representa uma batalha entre mouros e cristãos, também observaria o imaginário coletivo que se expressaria através da construção de um roteiro de filme de viagem. Seria uma etnografia audiovisual compartilhada que considerava não somente as minhas dúvidas, mas também aquelas dos jovens da comunidade com quem eu pretendia compartilhar minhas investigações.

A diferença de uma etnografia audiovisual em relação à etnografia exclusivamente escrita é que as imagens animadas possuem um potencial muito grande para amealhar detalhes e exibir, posteriormente, uma multiplicidade de aspectos que uma única observação direta, extracinematográfica, dificilmente apreende. A observação diferida, aquela que é realizada sobre as imagens e sons colhidos durante o registro, permite uma restituição muito mais fina ao leitor dos elementos com os quais o etnólogo-cineasta esteve em contato. Através dela é possível visualizar minuciosidades que não foram devidamente observadas no primeiro plano da observação direta e só podem ser percebidas depois de as imagens registradas serem revistas por um olhar atento (France, 1998, p.23).

Claudine de France, reconhecendo a especificidade da etnografia audiovisual como uma descrição das exterioridades das atividades humanas, ressalta que, apesar disso, há nela uma importância para a investigação de significações dos "fatos e gestos cujo sentido se tentará descobrir mais tarde utilizando por exemplo as imagens, projetadas diante dos interessados, como um guia de entrevista" (France, 1998, p.29).

Se a imagem não é capaz de captar aspectos não sensíveis à visão, como os significados religiosos, econômicos, políticos, etc., por outro lado ela se sobressai na capacidade de ver e ouvir as práticas relacionados às atividades culturais, ou seja, a própria ritualidade como ato material e rito corporal (France, 1998, p.38). E se as ações humanas que fazem parte do ritual estão carregadas de simbolismos, como também os adornos, vestimentas, bandeiras, ferramentas, etc., a imagem animada apresenta uma especial capacidade de revelar detalhes que podem ser posteriormente analisados. Mesmo quando a imagem não consegue explicar os significados de uma representação coletiva, ainda assim ela torna compreensível os gestos e os sons de uma forma que a descrição verbal não consegue ou tem mais dificuldade em fazê-lo. Como observa France (1998, p.39), “a ritualidade interessa em primeiro lugar ao cineasta, uma vez que ela é, em qualquer caso, um espetáculo de gestos, de objetos e manipulações que os homens oferecem aos deuses ou que eles se oferecem uns aos outros.”

As manifestações externas da atividade humana, ou seja, aquelas que são expressas em gestos e sons, passam a ser a matéria da etnografia audiovisual, fazendo coincidir os dispositivos materiais e rituais na simultaneidade de sua atividade (France, 1998, p.40). A etnografia audiovisual, ao contrário da descrição oral e escrita, não consegue separar os aspectos corporais, materiais e rituais, estando os três simultaneamente na imagem. Conforme France, isso atribui uma característica específica na descrição audiovisual, através da qual “pode-se ler a marca permanente da cultura” (France, 1998, p. 31).

Claudine de France, em sua metodologia para a antropologia filmica, divide os filmes antropológicos em dois tipos: o filme de exposição e o filme de exploração (France, 1998, p. 303). Segundo ela, o filme de exposição pressupõe uma detalhada pesquisa que antecede a realização das filmagens, a que chama de “fase preliminar”, e constitui um elemento essencial da sua elaboração (France, 1998, p.316). É nesse momento que o pesquisador adquire o conhecimento necessário da atividade filmada para que possa anteciper a criação da sua *mise en scène* ajustando-a à *auto-mise en scène* dos sujeitos a serem filmados. Tal procedimento consiste principalmente na observação direta, anotações e entrevista oral. Em geral, a fase preliminar permite a criação do roteiro de uma filmagem planejada para registrar as etapas previamente definidas como as mais relevantes para a pesquisa (France, 1998, p.305). O filme de exposição tem sua origem nos primórdios do filme etnográfico, quando várias limitações técnicas impediam a filmagem completa e contínua de um ritual. Por exemplo, a metragem de película que os chassis das câmeras podiam abrigar era muito limitada, o que tinha como consequência evidente um tempo de filmagem contínua bastante reduzido. Ou

também o elevado custo da película, o que exigia um planejamento minucioso para que o cineasta filmasse apenas as partes que ele considerava merecedoras da descrição visual.

Diante disso, era preciso, como já dissemos, uma organização mais detalhada precedendo o registro propriamente dito, o que implicava a elaboração de uma decupagem prévia que organizasse a estrutura narrativa do futuro documentário, simulando continuidades e estruturando elipses temporais numa utilização da gramática cinematográfica semelhante àquela desenvolvida para os filmes de ficção. Quando possível, as filmagens deveriam contar com a repetição das tomadas com o intuito de usar o melhor registro ou obter múltiplos pontos de vista. Nesse caso, a *auto-mise en scène* das pessoas filmadas era ajustada para a finalidade do registro, utilizando-se de pausas nas gravações para reposicionamento dos sujeitos filmados ou da câmera. As limitações dos chassis a que já nos referimos, fazia com que ao final de cada rolo de película utilizado se fizesse uma pausa para a troca do chassis, momento em que tanto o antropólogo-cineasta quanto as pessoas filmadas combinavam suas posições, o desenrolar das ações e as interrupções. Tais fatores posicionavam o filme antropológico, ou como um acessório ilustrativo dos resultados da pesquisa que seriam relatados na forma escrita, ou como um corretor das imprecisões que pudessem eventualmente ter sido cometidas durante a observação direta. Como explica France,

[O] filme era conservado como uma simples cópia, ou um testemunho da observação direta, e não se procurava decifrá-lo. Temia-se a artificialidade de sua elaboração. Em outras palavras, o status da observação cinematográfica permaneceria inferior ao da observação direta, reconduzida a seu papel de padrão. (France, 1998, p. 312).

Essa característica do filme de exposição serve tanto para os filmes descritivos, aqueles feitos por cineastas-etnógrafos como complemento da observação direta e das entrevistas, quanto para os filmes demonstrativos, de caráter sociológico, onde se é guiado por uma hipótese que a pesquisa pretende verificar (France, 1998, p.322). Tanto os descritivos quanto os demonstrativos estão fortemente atrelados a uma pesquisa preliminar, extracinematográfica ou mesmo cinematográfica, como podem ser as entrevistas filmadas.

O filme de exposição, por questões vinculadas principalmente à economia necessária dos recursos de filmagem, tende ao que France chama de diretivismo do pesquisador-cineasta (France, 1998, p. 328), que determina sozinho a descrição do evento, escolhendo, a partir de sua interpretação pessoal, os pontos mais relevantes do processo que quer apresentar. Apenas uma interpretação, a do pesquisador, concluía sobre os significados do que havia sido estudado.

Uma segunda vertente atribuída ao filme antropológico por France é o filme de exploração. Essencialmente, constitui-se na técnica de observar e analisar os eventos culturais a partir do registro filmico.

Assim, dois princípios fundamentais parecem emanar do procedimento exploratório. O primeiro é a substituição do observado imediato, objeto da apreensão direta, pelo observado diferido, porque filmado. O segundo, que resulta do anterior, é a supressão da observação direta como etapa preliminar indispensável para a pesquisa. (France, 1998, p.343).

Os conhecimentos que costumeiramente eram obtidos preliminarmente à realização do registro filmico, passam, no filme de exploração, a ser adquiridos quando da análise minuciosa do filme, momento em que o pesquisador se debruça sobre os seus registros e faz sua descrição a partir da observação do material filmado. O procedimento exploratório não dispensa a fase preliminar, mas, nesse caso, ela adquire principalmente a função de inserção no meio que será investigado, não sendo indispensável como coleta de informações prévias ao processo de filmagem (France, 1998, p.345). Em propostas de filme de exploração, o período de inserção pode ter a duração de um breve contato, principalmente quando se trata de apenas obter a concordância para o registro de imagem e som de um evento cultural.

Uma outra característica do procedimento exploratório é a prática de projetar o material filmado, no próprio ambiente de sua realização, para aqueles que foram objetos dos registros. Na posição de espectadores privilegiados, eles vão comentar aquilo que veem e ouvem, fornecer explicações, esclarecer aspectos eventualmente obscuros para o pesquisador, sugerir repetições e/ou alterações. Desta maneira, não temos mais apenas o ponto de vista do cineasta-etnógrafo, mas uma multiplicidade de vozes e interpretações, com autoridades equivalentes, que intervêm na descrição de maneira a conferir uma versão mais plural do evento registrado. Uma aproximação ao que na etnografia é definida como “o ponto de vista do nativo”, conceito defendido por Malinowski e ratificado por Geertz, como a tentativa de perceber o mundo nativo em seus próprios termos. Isso não significa que o etnógrafo vá perceber o que os informantes percebem, mas perceber “‘com que’, ou ‘por meios de que’ ou ‘através de que’ (ou seja lá qual for a expressão) os outros percebem” (Geertz, 1997, pp.89).

O filme de exploração abre várias outras perspectivas para o filme etnográfico. Elas implicam uma outra relação do cineasta com as pessoas filmadas, já que o registro se inicia sem que haja uma determinação anterior sobre o tema e sobre o modo como este será filmado. As imagens vão surgindo

durante o próprio processo de investigação, a partir do momento que tem início a inserção no ambiente do grupo que será pesquisado. Estes são os espectadores principais das imagens e participam de forma compartilhada das descobertas. No filme de exploração está em evidência a própria relação do cineasta com os sujeitos do evento cultural que está sendo filmado, algo que o filme de exposição evita mostrar.

Como já vimos no capítulo 3, o primeiro exemplo de compartilhamento das filmagens com aqueles que estão presentes nas imagens se deu com o filme *Nanook of the North* de Robert Flaherty. O realizador revelava suas imagens em um laboratório improvisado, que eram projetadas para os seus sujeitos, com quem discutia os resultados obtidos e, juntos, planejavam as filmagens seguintes. Esse procedimento, chamado por France de "observação diferida" (France, 1998, p.339) foi repetido por Jean Rouch como parte do procedimento que praticava e que chamou de antropologia partilhada.

A observação diferida tem a característica de atrair a curiosidade do informante sobre o trabalho do cineasta, discutindo com ele as imagens, transformando ele em membro integrante da etnografia realizada, fazendo surgir assim a etnografia partilhada. (France, 1998, p.382).

Inovações tecnológicas que aconteceram com os equipamentos de filmagem no começo dos anos 1960 conduziram a uma nova maneira de conceber o filme etnográfico. France (1998, p.340) cita a invenção do chassis com maior capacidade, que permitia o registro de planos mais longos, além do aparecimento do gravador Nagra que, conectado à câmera, possibilitava a gravação sincrônica do som e da imagem. Esses novos recursos permitiam tanto o registro do fluxo da atividade humana em unidades mais extensas e contínuas (planos-sequências), como a substituição do discurso elaborado pelo cineasta, narrado sobre a imagem, por sons obtidos diretamente no registro da cena e por vozes das pessoas filmadas.

Posteriormente, a invenção do registro audiovisual em suporte magnético, por não necessitar de processos laboratoriais, permitiu que o material registrado fosse assistido imediatamente após as filmagens, fornecendo, assim, indicações mais precisas para a repetição das gravações. Além disso, a possibilidade de registro de planos muito mais longos, permitia que o antropólogo-cineasta documentasse um evento em sua continuidade real, libertando-o de ter que selecionar previamente as partes que seriam filmadas.

Tudo isso contribuiu para que o filme antropológico, que antes era visto como um acessório ilustrativo da observação direta extracinematógráfrica, assumisse, em decorrência de suas novas potencialidades, um novo papel nos procedimentos da pesquisa etnográfica.

O antigo par formado pela observação direta e escrita, cujos traços são encontrados no filme de exposição com passagem direta, num único sentido, da observação ao registro, sofre progressivamente a concorrência de um novo tipo de relação. Esta relação contempla não somente a passagem forçada da observação diferida à escrita, à entrevista ou a uma eventual observação direta, porém, de maneira mais geral, contempla também o vaivém entre o registro, a observação diferida e a linguagem (oral ou escrita). Observação diferida, registro, linguagem entrelaçam-se daqui em diante, tendo por suporte fundamental o observado filmado. (France, 1998, p.343).

Considerando os procedimentos metodológicos propostos por Claudine de France e as especificidades de minha proposta de pesquisa, eu optei por utilizar procedimentos tanto do filme de exposição quanto do filme de exploração. A estratégia que eu havia formulado pretendia atingir os seguintes objetivos:

- Investigar que tipo de "imagem" os moradores da Vila de Mazagão Velho têm sobre o drama histórico que representam: as batalhas entre mouros e cristãos. Buscando analisar aspectos do imaginário local, a intenção era discutir como são percebidas as relações de identidade da religião cristã com outras crenças religiosas e o conflito entre identidades africanas e europeias;
- Investigar as memórias sobre a origem da festividade em Vila de Mazagão Velho e as transformações que são percebidas ao longo dos tempos.
- Investigar os imaginários e os conhecimentos sobre o simbolismo da festa e as suas relações com os relatos históricos;
- Investigar como são sentidas as transformações ocorridas em uma manifestação popular enraizada em uma comunidade que anteriormente era caracterizada por um certo isolamento em relação aos grandes centros urbanos, e que na atualidade adquiriu grande relevância turística e cujos moradores praticam uma grande mobilidade entre a vila e a cidade;



- Avaliar a utilização do audiovisual, ferramenta específica da urbanidade e da era industrial, por uma população que se empenha em preservar tradições culturais que se configuraram em um ambiente rural;
- Avaliar a eficácia do método utilizado a partir dos produtos e os resultados gerados decorrentes do processo de aprendizado audiovisual.

Era suposto que a sobrevivência da tradição estivesse assentada justamente na sua capacidade de se transformar e se ressignificar, adaptando-se às novas configurações sociais, questão que eu pretendia abordar analisando como as novas gerações da Vila de Mazagão Velho se relacionam com a memória desta tradição e de que maneira elas começavam a participar e perceber a tradição como um rito de afirmação da identidade coletiva.

Para obter essas informações, eu concebi a realização de oficinas de audiovisual com os jovens de Mazagão Velho cujo intuito era compartilhar com eles as experiências metodológicas citadas acima e outras que eles deveriam incluir ao longo do processo. As oficinas tinham como meta três atividades principais: a realização de entrevistas com os moradores mais antigos de Mazagão Velho, a criação de um roteiro de filme de etnoficção e o registro documental da batalha entre mouros e cristãos na Festa de São Tiago.

O procedimento das entrevistas tinha outra função além do registro da memória de alguns mazaganenses mais velhos. Elas deveriam ser elaboradas e conduzidas pelos jovens da comunidade, de tal maneira que revelassem também quais eram suas curiosidades e conhecimentos sobre as histórias de Mazagão desde suas origens. Em um procedimento que valorizava a polifonia, a partir da curiosidade dos jovens e das minhas indagações como pesquisador, as entrevistas iriam registrar a memória dos moradores mais antigos relatando, entre outras coisas, os aspectos que haviam se modificado no ritual da Festa de São Tiago.

Outra atividade que eu pretendia desenvolver no processo das oficinas era a escrita coletiva de um roteiro de filme de viagem. Esse exercício era uma proposta de etnografia cujos objetivos iam além do registro de uma manifestação da cultura popular. Sugeriu uma descrição que ultrapassasse as fronteiras da Vila de Mazagão e abordasse a mobilidade de um traço cultural ao longo do tempo e do espaço. A etnografia de uma situação que seria provocada com a intenção de transpor o universo da comunidade e perceber como se processava o imaginário dos mazaganenses em relação com o

mundo externo, distante historicamente e geograficamente, mas com o qual mantinham fortes relações culturais.

Um segundo aspecto dessa atividade que me motivava era o desafio de observar como um grupo social, detentor de uma determinada cultura cujas manifestações se davam essencialmente através de expressões musicais, ornamentais e gestuais que compunham as dramatizações religiosas e profanas, se articularia em relação a uma proposta para que se manifestassem através da realização audiovisual, uma expressão ainda estranha às suas tradições. Como desenvolveriam de forma compartilhada um enredo e como se relacionariam com uma proposta criativa estabelecida na fronteira entre a ficção e o documentário, articulada por elipses temporais e enquadramentos.

O roteiro que pretendia desenvolver, de forma coletiva com jovens da comunidade, estava sustentado na ideia de uma viagem a Marrocos e à Península Ibérica em busca das raízes das tradições da Vila de Mazagão Velho, uma viagem de reconstituição de sua história buscando encontrar elos perdidos na viagem. Uma sinopse que eu elaborei previamente durante o planejamento da oficina está transcrita a seguir:

Um filme sobre a viagem de um habitante da Vila de Mazagão Velho, um lugar repleto de festas e tradições populares e que anualmente celebra o dia de São Tiago com a representação de uma batalha entre mouros e cristãos. A história da vila começou há 250 anos, quando os portugueses da cidade fortificada de Mazagão, em Marrocos, foram transportados para uma região chamada de Nova Andaluzia, no Brasil. Seus atuais habitantes, intrigados com as inúmeras versões que surgem de forasteiros, decidem enviar um de seus moradores para investigar a verdade. Em terras estrangeiras, acompanhado por Hafid, um guia marroquino muçulmano, fará uma viagem que, partindo do Marrocos, passando pelas festas de mouros e cristãos na Andaluzia e em Portugal, termina na cidade de Santiago de Compostela.

A viagem, apesar de ter um protagonista, é vivida pelos habitantes de toda a comunidade com a qual ele está em constante diálogo, planejando as investigações, o itinerário e, por meio de encontros virtuais, estimulando o herói da jornada a continuar seu caminho. O filme, ponto de encontro de diferentes povos, tradições e crenças, entre aventuras e descobertas, visa evidenciar questões de memórias e identidades em um mundo de transculturalidades.

Não era a minha intenção, como se pode supor, que essa viagem fosse realizada, ou pelo menos que fosse realizada durante o processo do doutoramento. Era apenas uma proposta que eu pretendia lançar para a comunidade na forma de uma viagem imaginária, uma obra de ficção, como um processo criativo e de investigação prévia para a futura realização de um filme. O objetivo aqui seria observar o que eles criariam a partir dessa premissa, que tipo de informações teriam curiosidade de investigar nesse trajeto, quais as dúvidas que teriam sobre a origem da Vila de Mazagão Velho, que

curiosidade teriam sobre a antiga fortaleza de Mazagão no Marrocos, sobre São Tiago e as festas realizadas na Península Ibérica com representações de batalhas entre mouros e cristãos.

A proposta não era fazer a etnografia de uma tradição bem delimitada no tempo e no espaço, mas uma etnografia que motivasse a busca de elementos que pudessem demonstrar a possível relação da tradição com o imaginário de um mundo externo, um futuro e uma mobilidade tanto cultural quanto pessoal. Um roteiro de viagem que deveria ser desenvolvido com a participação da população local, invertendo o "olhar para o passado" por um "olhar para o futuro", em um momento em que os significados e conhecimentos sobre a representação se encontram com novas relações sociais e mediáticas.

Tratava-se, portanto, de uma ficção, ou melhor definindo, uma etnoficção, conforme visto no capítulo 4.

A etnoficção, e talvez esse seja o seu maior diferencial, rompe com os limites de uma etnografia focada na filmagem do real e passa a exercer a filmagem do imaginário, diluindo as fronteiras entre o documental e o ficcional. Mais que isso, ao abrir tal leque de possibilidades, produz uma multiplicidade de relações entre o filme etnográfico, a antropologia fílmica, o filme social, o filme artístico e o filme de entretenimento.

Em minha pretensão de realizar uma etnoficção estava previsto o desencadeamento de comportamentos profílmicos que, como sugere France, por vezes são considerados suspeitos pelos pesquisadores de ciências humanas em razão da interferência que podem causar no cotidiano e na expressão natural de um grupo social. O que Claudine de France define como "profilmia" é a "maneira mais ou menos consciente com que as pessoas filmadas se colocam em cena" (France, 1998, p.412). Portanto, quando falamos de etnografia fílmica, ou seja, um filme feito por um etnógrafo a partir de uma cultura científica ocidental, estamos falando da relação entre um autor etnógrafo e a profilmia.

Complementando as propostas anteriores, a atividade final que eu pretendia fazer com os alunos era a filmagem da Festa de São Tiago, com especial atenção ao ritual que envolve a representação da batalha entre mouros e cristãos na sua totalidade, registrando também os preparativos que a antecedem e os símbolos religiosos e históricos que agregam significados. Este registro deveria passar por um processo de montagem que sequenciasse os trechos mais representativos dos ritos, especificamente aqueles referentes à batalha, para que, posteriormente, fossem exibidos aos mazaganenses. Com essa operação, meu objetivo era que eles comentassem o

material registrado e destacassem eventuais aspectos não percebidos durante o registro das imagens ou mesmo não filmados.

Com esses diversos procedimentos de aproximação ao objeto de estudo, eu pretendia obter uma quantidade suficiente de informações, geradas pela multiplicação de pontos de vista e a diversificação de abordagens. Mas, ao mesmo tempo que isso permitia que durante a investigação houvesse uma coleta com maior riqueza de dados, tornava um pouco difícil estabelecer com clareza a separação entre a fase preliminar e a do registro etnográfico. Ambas se dariam pelo registro cinematográfico. Se considerasse que a dramatização da batalha entre mouros e cristãos era o evento que interessava descrever no filme etnográfico, então as pesquisas e entrevistas anteriores iriam compor a fase preliminar e estaríamos diante dos procedimentos de um filme de exposição.

A fase de pesquisa preliminar tem um papel determinante na elaboração do filme de exposição - o que não surpreende se tivermos em mente o que já foi dito sobre as tendências fundamentais desta categoria de filmes. Podemos mesmo afirmar, sem exagero, que ela constitui o momento essencial da elaboração do filme. Com efeito, para quem se vê forçado à filmagem única e descontínua, a fase preliminar é o período durante o qual é posto em ação um verdadeiro dispositivo de antecipação do conteúdo do filme e de sua apresentação. Pretende-se com isso levar a bom termo a inserção no meio observado, a escolha do sujeito, a decupagem da atividade observada em suas fases e aspectos mais representativos, mas também nos mais acessíveis à imagem animada: enfim, arrisca-se a eventualmente formular algumas perguntas e até mesmo hipóteses, cuja pertinência será em seguida verificada pelo filme. Fase de decisão, de previsão, de interrogação, a pesquisa preliminar, como vemos, permite que o filme a ser feito cerque-se de garantias de seriedade sem as quais não será, aos olhos do pesquisador, mais que um vago rascunho. (France, 1998, p.316).

Como resultado teríamos um filme composto pelas imagens da representação da batalha entre mouros e cristãos, editadas e com o acréscimo posterior de comentários do pesquisador e das pessoas entrevistadas previamente.

Por outro lado, - e como já mencionamos anteriormente - o estudo também pretendia se utilizar dos procedimentos filmicos para registro das memórias e dos imaginários da comunidade, representados pelas curiosidades dos jovens embutidas nas perguntas formuladas por eles para as entrevistas e pela criação de um roteiro ficcional de filme de viagem. Neste caso, estaríamos desde o início no modo de pesquisa característico do filme de exploração, quando o registro audiovisual se inicia simultaneamente à investigação. O resultado deveria ser um filme etnográfico que contivesse tanto as informações que eu conseguisse anteriormente às filmagens da Festa de São Tiago, através de entrevistas e diálogos gravados ou não - procedimento este do filme de exposição - quanto as que eu

pretendia obter posteriormente através da observação diferida das imagens filmadas - procedimento este do filme de exploração.

Se podemos considerar o registro da batalha entre mouros e cristãos como um filme de exposição, as imagens resultantes dos exercícios produzidos no processo das oficinas, entrevistas e filmagem do cotidiano de Mazagão Velho, adquiririam a característica de um filme de exploração, pois era uma atividade feita sem que houvesse alguma informação coletada previamente sobre os participantes. Nesse caso, não partia de uma hipótese sobre esse cotidiano a ser comprovada pelas imagens. Ao contrário, as imagens produzidas nas oficinas seriam um primeiro olhar sobre a vila, sua gente, suas curiosidades e seus imaginários. Em consequência, essas imagens estariam inseridas como fase preliminar na busca de informações que orientassem o registro da batalha da Festa de São Tiago, obedecendo os procedimentos do filme de exposição. A batalha aconteceria uma única vez e só se repetiria no próximo ano. Também não foi possível encontrar imagens anteriores da batalha e, ao que parece, não existem filmes em que ela seja exibida em detalhes. Procurar obter o máximo possível de conhecimento sobre a *auto-mise en scène* da batalha entre mouros e cristãos se justificava pelo fato de que o ritual se desenvolve em um espaço amplo, com cenas ao longo de mais de um quilômetro de ruas que circundam a vila. Em algumas cenas, quando os dois exércitos se confrontam, há deslocamentos e correria de cavalos a galope pela via principal em distâncias que vão além de quinhentos metros. Por isso, era importante eu saber onde deveria me posicionar em relação às sequências mais marcantes do evento para efetuar os registros filmicos, sem deixar de considerar que, no dia da apresentação, os espaços estariam tomados de turistas, cinegrafistas e fotógrafos, o que acrescentava mais complexidade à elaboração de minha própria *mise en scène*. De tal maneira que a fase preliminar de pesquisa que antecedeu a filmagem da Festa de São Tiago, como é mais característica dos filmes de exposição, adquiriu conotações de uma etnografia intensiva, buscando uma grande quantidade de informações, ao mesmo tempo que extensiva, por ser realizada durante um extenso período de observação. Tais fatores levaram a que eu me instalasse na Vila de Mazagão Velho com uma certa antecedência.

Os vários procedimentos aqui citados faziam parte do plano de trabalho que eu tinha elaborado antes de a pesquisa de campo ter início. Obviamente, esse plano se alterou no decurso da investigação em decorrência das informações que fui obtendo ao me aproximar do cotidiano da Vila de Mazagão, e, também, em razão de uma série de eventos externos que afetaram o mundo inteiro<sup>3</sup>, ou eventos

---

<sup>3</sup> Estou me referindo aqui à epidemia do Covid, que motivou o cancelamento de eventos públicos mundialmente, e que foi responsável pela não ocorrência da Festa de Santiago em Mazagão Velho nos anos 2020 e 2021.

internos da própria comunidade e mesmo pessoais, mudando as rotas do meu plano de trabalho. A seguir relato como se deu a inserção na comunidade e como a metodologia se adaptou à realidade que se apresentava.

## **4.2 A fase preliminar**

Impossibilitado de comparecer em 2019 à Festa de São Tiago da Vila de Mazagão Velho, consegui o contato da Professora Rita de Cássia da Silva que também era, na ocasião, uma das organizadoras da parte religiosa do evento.

A primeira possibilidade que tive de ir à Vila de Mazagão Velho aconteceu alguns meses depois. Encontrei-me então com Rita no município de Mazagão Novo, que fica no meio do caminho que leva de Macapá até Mazagão Velho em um percurso de pouco mais de uma hora de carro. De lá fomos até a vila onde Rita me apresentou a Jozué da Conceição Videira, que pelos seus conhecimentos das histórias da vila e dos rituais de suas festividades, além de sua atuação educativa, tornou-se um dos principais porta-vozes da comunidade, se dispondo a guiar os vários pesquisadores e curiosos que se interessam por ela.

A segunda conversa que tive nessa ocasião foi com Antônio José Pinto, irmão por parte de pai de Jozué, professor, um dos narradores da Festa de São Tiago e também referência para os conhecimentos sobre as tradições da vila. Antônio José aprendeu o ofício de narrador da Festa de São Tiago com Washington Elias dos Santos, conhecido como Sr. Vavá, ex-morador da vila, falecido em 2010, que foi por muitos anos o narrador da encenação. As histórias narradas pelo Sr. Vavá levaram Antônio José a se interessar pelos fatos históricos referentes à Vila de Mazagão Velho e à Festa de São Tiago, sobre as quais ele tem buscado informações disponíveis em livros, pesquisas acadêmicas ou sites na internet, e também em conversas com antigos moradores. Nesse primeiro encontro de curta duração, Antônio José me contou alguns aspectos ritualísticos da festa e eu lhe apresentei minhas intenções de oferecer uma oficina de registro audiovisual para os jovens da comunidade.

Depois dessa rápida visita, o próximo passo planejado seria retornar nos primeiros meses de 2020 para uma estadia mais longa e então começar o trabalho de campo que eu tinha em mente. Mas, infelizmente, esse calendário de aproximação com as pessoas da comunidade foi interrompido pela pandemia de Covid-19 e pelos fatos imprevistos que se alastraram mundialmente. Foi preciso aguardar dois anos para que eu pudesse voltar e realizar os trabalhos na Vila de Mazagão Velho.

O retorno aconteceu em março de 2022, passada a fase mais perigosa do Covid, quando então iniciei o processo das oficinas de cinema na comunidade. O tempo curto que restara para esse contato, considerando apenas a realização prevista para fins da conclusão da tese de doutorado, me obrigou a fazer ajustes nas intenções originais, prevendo uma etnografia menos aprofundada. A intenção desse retorno era tentar realizar as etapas relacionadas ao registro da memória dos moradores mais antigos da comunidade e o registro dos rituais que configuram a Festa de São Tiago, contando com a participação dos mais jovens provocada pela realização das oficinas de cinema. E, conseqüentemente, planejar para um momento posterior ao da tese de doutorado a proposta de escritura de um roteiro de filme de uma viagem em busca das origens de suas tradições.

Mesmo assim, eu ainda precisaria fazer minha inserção na comunidade e me fazer aceito por aqueles que iriam se propor a ser informantes dos conhecimentos que eu pretendia obter sobre os detalhes que envolvem os rituais da Festa de São Tiago. E o compartilhamento dessas entrevistas, registradas em vídeo e feitas pelos jovens estudantes da comunidade, parecia ser uma boa proposta. Partindo dos pressupostos da antropologia compartilhada e até da autoetnografia, o meu objetivo passou a ser o de envolver os jovens escolhidos e disponibilizar equipamentos e instruções de como usá-los, tanto nas questões técnicas quanto nas possibilidades estéticas e éticas. O que me motivava era a suposição de que, ao assumirem a autoria do registro da memória dos adultos mais velhos, eles estariam realizando um desejo pessoal. A seguir relato os sucessos e as dificuldades de tal empreitada que me conduziram a uma mudança de metodologia para conseguir as respostas às questões listadas acima como objetivos da pesquisa.

Para tanto, levei em conta as considerações de Claudine de France sobre a necessidade de uma fase preliminar na pesquisa etnocinematográfica que pode ter a função de apenas definir as relações que irão se estabelecer no decorrer do processo de investigação, ou incluir também a busca por conhecimentos prévios sobre a atividade que se pretende filmar. O tempo dessa fase preliminar depende das intenções da pesquisa e do método utilizado, mas sempre se inicia com a apresentação da proposta àqueles que serão os sujeitos da pesquisa, para que se obtenha o seu consentimento. Segundo Claudine de France, a função principal de uma fase preliminar é a de

fazer-se aceitar pelas pessoas filmadas - com ou sem câmera - e em convencê-las da importância de colaborar tanto na realização do filme quanto no aprofundamento da pesquisa. Isto significa que a originalidade e o êxito da fase de inserção devem-se principalmente à qualidade moral e psicológica dos vínculos que venham a se estabelecer entre cineasta e pessoas filmadas. (France, 1998, p.344).

Mas, no meu caso, em que havia a pretensão de fazer com que jovens mazaganenses participassem ativamente dos registros e dos processos criativos, programei um tempo maior. As oficinas foram previstas com o intuito de dar uma formação básica nas técnicas do audiovisual aos jovens estudantes e também, com a mediação deles, estabelecer relações com os moradores da comunidade.

Achar o primeiro interlocutor, aquele que vai dar início à inserção na comunidade, é um jogo de tentativas e erros. Infelizmente, a professora Rita, com quem eu tinha feito o primeiro contato anos antes, já não trabalhava mais na escola local e nem mesmo morava mais na Vila de Mazagão Velho. No entanto, ela me indicou para outros professores da escola que pudessem acolher a proposta. A professora Ana Lídia, responsável pelas aulas de artes, se interessou em me ajudar a organizar os alunos que participariam das oficinas.

Foi com esse novo objetivo que me dirigi a Mazagão Velho em março de 2022. Infelizmente, eu cheguei na Vila de Mazagão Velho algumas horas após a morte de uma pessoa da comunidade, a Tia Concita, parente de Rita, no momento em que o corpo dela estava sendo preparado para o velório. Mais uma memória que havia sido extinta. Nessa mesma noite, saímos Rita, Ana Lídia e eu para ver algumas possibilidades de hospedagem. Não existem hotéis ou pousadas na vila e embora algumas pessoas tenham quartos para alugar para visitantes, com dois anos de epidemia e sem festividades, ninguém estava preparado para receber um hóspede. A melhor opção sugerida foi eu ficar na casa do Prof. Francivaldo, que não morava na Vila, mas tinha uma casa confortável que servia como base para alguns encontros familiares e de amigos e em cujo quintal ele criava galinhas e patos. Por estar em uma região rural, era comum avistar alguns bichos que exigiam certa precaução. Optei por dormir em uma rede no andar de baixo para evitar os aracnídeos, e também porque era onde eu teria uma temperatura mais amena. No decorrer da pesquisa descobri que não poderia ter tido sorte melhor do que ter me hospedado na casa do Prof. Francivaldo, pela sua hospitalidade e porque a casa estava na melhor localização possível para acompanhar os eventos da Festa de São Tiago.

Os primeiros dias foram de reconhecimento das estruturas básicas para a vida cotidiana. Coisas banais como descobrir onde comprar água e comida, como lavar roupa, onde comprar pilhas para o equipamento, onde consertar a mala de viagem que tinha sido danificada na viagem da vinda, como conseguir uma internet razoável para resolver pendências que tinham ficado distantes. Com os



dias passando, algumas pessoas curiosas me chamaram para saber o que eu estava fazendo em Mazagão Velho.

A minha inserção na comunidade foi acontecendo lentamente. A posição de pesquisador dentro de uma comunidade é sempre invasiva. Assim como nós, os outros não gostam de ser observados. Nem era essa a minha intenção, pelo menos em relação ao cotidiano que não estivesse diretamente relacionado aos eventos festivos. Em geral, pessoas que vivem em lugares mais isolados tendem a se esconder um pouco com a chegada de um forasteiro. Apesar de os mazaganenses estarem acostumados a receber visitas de pesquisadores e turistas em momentos de festa, era previsível que imaginassem que eu estaria invadindo o cotidiano deles nos dias normais, bisbilhotando particularidades que talvez não quisessem ver reveladas.

Iniciaram-se então os contatos com a direção da escola onde iria desenvolver os trabalhos. Após algumas discussões iniciais que incluíam o planejamento escolar, marcamos a primeira aula. A recepção entre os alunos, que haviam sido inscritos previamente para as oficinas pela Profa. Ana Lúcia, foi boa, os candidatos foram muitos, o que, se por um lado me deixou satisfeito pelo interesse que demonstraram, por outro lado me preocupou, pois teria que lidar com uma quantidade muito grande de pessoas, algo em torno de 50 jovens, que tinham entre 12 e 16 anos e uma enorme capacidade de se dispersar em brincadeiras. Assim, programamos para que as oficinas acontecessem entre os meses de abril e junho, aos sábados. Não me parecia adequado que as aulas fossem apenas uma vez por semana. Isso impediria uma certa continuidade do processo. Mas era o que tinha sido ofertado como possível, considerando o calendário escolar. Contornando o fato de ter apenas três câmeras, a prática com os equipamentos ficaria por conta de exercícios feitos durante a semana com grupos de cinco alunos. Era o tempo que eu pensava em usar para registrar alguns bons depoimentos dos mazaganenses.

Na avaliação que faço agora, parece-me que ter aceito esse grande número de inscritos, incluindo alguns muito jovens, talvez tenha sido o meu primeiro equívoco. Havia muitas tarefas para serem feitas coletivamente sem a necessidade de equipamentos, sendo possível ocupar os cinquenta alunos com elas. Mas, as instruções anteriores a qualquer atividade prática exigiam uma certa concentração e foi difícil obter isso deles. Optar por um grupo de vinte alunos desde o início, considerando que estes foram os que permaneceram interessados por mais tempo, provavelmente teria conduzido a resultados melhores. Porém, as minhas experiências anteriores com oficinas em outras comunidades não me alertaram para essa questão, já que naqueles casos, mesmo com um

grupo numeroso, havia conseguido concluir as propostas de exercícios e mesmo de realização de filmes.

A minha estratégia inicial foi apresentar os objetivos da oficina e seduzi-los mostrando os equipamentos. Eu tinha uma câmera filmadora semi profissional, uma outra pequena, apropriada para atividades esportivas, e um celular com boa qualidade de imagem. Apesar de todas elas terem capacidade de gravar áudio, para melhorar a qualidade, principalmente das entrevistas e das apresentações musicais, eu iria utilizar um microfone com gravador de som profissional. A proposta surtiu efeito e o equipamento, passando de mão em mão foi disputado, tanto por quem queria fotografar como por quem queria ser fotografado. O que eles já faziam com o celular, com uma câmera fotográfica tomava outra dimensão, despertava um sentido de empoderamento. Eles passaram a entender que existia uma diferença na qualidade da imagem. Porém, tal situação provocava em mim um certo questionamento. A grande maioria tinha celular, o que em um momento me levou ao desejo de desenvolver as filmagens utilizando somente o equipamento de que eles dispunham. Mas, optar por isso seria diminuir muito a qualidade da imagem e do produto final, a tal ponto que poderia causar uma frustração com o resultado ou mesmo um sentido de estarem aprendendo algo que eles já soubessem. É inegável que as câmeras fotográficas e o celular que levei tinham um resultado que os impressionava e seduzia quando comparados com a qualidade do que conseguiam fazer com celulares simples. Porém, o uso de equipamentos de melhor qualidade levantava o questionamento que eu mesmo havia feito em relação ao método participativo aplicado desde o filme *Nanook of the North*, de Robert Flaherty. Não estaria eu agindo em continuidade com preceitos colonizadores, acentuando as diferenças que a posse de equipamentos profissionais gerava? Por outro lado, não compartilhar com eles a realização utilizando um equipamento mais profissional resolveria a questão de estarem sempre dependentes dos produtos criados por outrem? Foi inevitável a comparação com as propostas de biodocumentário<sup>4</sup> de Worth e Adair e do cinema indígena do Vídeo nas Aldeias, citadas no capítulo 3, nos quais foram introduzidos equipamentos que não existiam nas comunidades, e que deram a possibilidade de os nativos fazerem filmes como autores e não somente exercícios com finalidades de estudo científico.

O resultado desse primeiro contato com o equipamento me surpreendeu com a constatação de que o interesse pela fotografia estática era muito maior do que pela imagem em movimento. Registrar

---

<sup>4</sup> Conforme vimos com maior detalhe no capítulo 3, "biodocumentário" segundo as palavras do próprio Worth, "é um filme feito por uma pessoa para mostrar como ela se sente sobre si mesma e seu mundo. É uma maneira subjetiva de mostrar como o mundo objetivo que uma pessoa vê é 'realmente' " (Worth & Adair, 1972, p.25).

os cantos e danças, atividades que eles sabiam fazer com mais propriedade, não foi a intenção preferencial. A grande atração foi posar para a câmera, individualmente ou em grupo, sempre sorrindo para a objetiva e, assim, as fotos posadas inundaram meus dispositivos de armazenamento e tomaram um bom tempo de trabalho de compressão e envio para o grupo. Naquele momento percebi que talvez tivesse cometido o segundo equívoco ao dar liberdade total para que eles fotografassem o que quisessem, sem a definição de um dispositivo conforme sugere a metodologia do projeto “Inventar com a Diferença” que eu havia aplicado em minha experiência anterior com os jovens da Floresta de Caxiuanã. Segundo o manual publicado pelo grupo que desenvolveu a metodologia:

De início, recusamos a ideia do "livre-criar", reconhecendo que toda operação criativa é dotada de fundamentos, pressupostos ideológicos, convenções formais, modos de ver, ouvir e dizer, que antecedem ao próprio fazer. Foi essa negação que nos levou à noção de *dispositivo* como operador conceitual e também um princípio prático, tomado de empréstimo do campo das artes para uma nova abordagem que o implicava em questões ligadas aos direitos humanos e à educação. Com um já recorrente uso nos campos de pesquisa em cinema e audiovisual no Brasil, retomamos aquela noção para empregá-la como um disparador onde cada atividade realizada na escola pudesse se deter num conjunto limitado de obstruções - regras, obstáculos, condições fundadoras. Jogos com o cinema. Se, por um lado, tais "regras" dos dispositivos cerceariam os estudantes; por outro, propiciariam a fundação de cenas e acontecimentos de extrema liberdade. Em nossa aposta os dispositivos poderiam conferir grande abertura às decisões que os estudantes tomariam diante de certas situações, aproximando-os dos gestos necessários à fabricação de quaisquer objetos no campo da arte e a uma dimensão pedagógica baseada na autonomia, protagonismo e um princípio democrático marcado pela igualdade dos saberes. (Pipano, 2017, p.10).

A justificativa para eu não ter delimitado um dispositivo logo no início das oficinas era devido a um pressuposto de que as histórias e memórias da vila, as inúmeras manifestações culturais e as belezas naturais e históricas, tudo isso sendo usado como motivação dos exercícios, funcionaria automaticamente como dispositivo para que eles olhassem para essa cultura pelas lentes do cinema.

Mas não foi o que ocorreu. Ao deixá-los livres para registrar o que quisessem, que tinha a intenção de me instruir sobre os interesses pessoais deles, foi produzida uma quantidade enorme de fotos ao estilo "selfie" que predomina nas redes sociais. Os olhares não se voltaram para o mundo onde eles viviam, mas para a autoimagem tão presente nos tempos atuais, e talvez mais acentuado entre os jovens.

Depois desse primeiro encontro, fiquei pensando em como tirar-lhes essa liberdade irrestrita coletiva e trazê-los mais efetivamente para o projeto. Decidi então dividi-los em grupos menores, de aproximadamente 10 pessoas, para treiná-los no uso do equipamento e conversar sobre propostas de

filmagens. Nos encontros eu mostrava alguns filmes feitos sobre a cultura tradicional de algumas comunidades e mostrava as várias possibilidades de enquadramentos e movimentos de câmera. Orientando que dirigissem o olhar para a cultura da comunidade, pedi que cinco deles fossem se divertir filmando ou fotografando, apenas enfatizando que procurassem evitar autorretratos ou fotos posadas. Mas não quis me estender muito sobre isso, já que não tinha interesse, como Worth e Adair (1975) em suas propostas de bio-documentário, de investigar como eles usavam a gramática audiovisual de uma maneira etnicamente específica. Parecia-me ingênuo pensar que pessoas totalmente inseridas no consumo audiovisual de massa pudessem ter uma estética visual significativamente autêntica simplesmente por influência da originalidade de sua cultura. Ao deixá-los escolher a própria linguagem, o mais provável era que adotassem padrões das reportagens jornalísticas da grande mídia ou de youtubers.

Logo na primeira semana após o início das oficinas aconteceu a Semana Santa, em que a comunidade faz, por tradição, uma linda procissão com o Canto da Verônica, um ritual católico tradicional dessa festividade, no qual uma mulher transporta um véu com a face de Jesus Cristo enquanto entoava cânticos em latim inspirados no versículo 1:12 do Livro das Lamentações presente na Bíblia<sup>5</sup>. Convidei os alunos para registrarem comigo e um dos grupos se interessou, produzindo imagens bastante interessantes com o olhar próprio que lançavam para o ritual.

Durante os exercícios práticos das oficinas, enquanto um grupo treinava com as câmeras, eu conversava com outro grupo para montar uma lista de perguntas que poderíamos fazer aos adultos para ouvirmos suas memórias sobre a Vila de Mazagão e a Festa de São Tiago. O conhecimento histórico dos alunos sobre as batalhas entre mouros e cristãos era superficial. Pareciam saber muito pouco, limitando-se a acreditar que a provável causa da batalha era a disputa por território, sem conhecer que território era esse e qual a diferença religiosa que separava os combatentes. Também não tinham muitas informações sobre o que os portugueses faziam na África e qual o destino daqueles que tinham vindo de Marrocos para o Brasil ou em que passagem histórica se baseava a encenação da batalha que acontecia na vila. Eu tinha expectativa que o desejo dos alunos em conhecer mais essa história seria o mote para a escrita de um roteiro coletivo que buscasse informações sobre suas origens.

Não obstante, conheciam os personagens da encenação, tais como o menino Caldeirinha, o Atalaia, o Bobo Velho e as simbologias dos personagens, dos rituais, dos objetos sagrados e profanos e

---

<sup>5</sup> A12 Redação. O Canto de Verônica. Portal Redação A12. E Música 02 Abr. 2015 - 07H00 Recuperado de: <https://www.a12.com/redacaoa12/musica/o-canto-de-veronica>

os seus significados delimitados na cultura interna da comunidade, sem que houvesse uma relação com o aquilo que representavam historicamente. Essas representações não adquiriam importância simbólica para além do contexto onde eram utilizadas. Isso demonstrava para mim que, diferentemente do que se poderia imaginar, a representação havia perdido sua função original, conforme as festas que acontecem na Espanha e em Portugal, organizadas pelos poderes públicos nos seus primórdios, para ser uma memória de um fato histórico relevante para a identidade religiosa e política da Península Ibérica. Para os mazaganenses, a encenação criada e reproduzida repetidamente ao longo dos anos, representava muito mais a memória dos seus antepassados, que por várias gerações mantiveram a tradição, do que a memória de um contexto histórico responsável pela construção geopolítica e sociocultural do mundo ocidental.

Após as primeiras experiências de registros fotográficos da vila, nas sessões seguintes começamos a gravar os conhecimentos e memórias de integrantes da comunidade. Considerando especificamente os objetivos da pesquisa, eu tinha optado em iniciá-la por meio de entrevistas com os adultos que deveriam ser feitas pelos jovens estudantes, motivando-os ao registro audiovisual dentro da sua própria comunidade, evitando adotar a postura de um pesquisador exclusivamente descritivo, tentando promover um trabalho conjunto em que eles seriam também autores da investigação, tentando, assim, aumentar o sentido de etnografia compartilhada. Desta forma, elaboramos juntos as seguintes perguntas para as entrevistas divididas por temas:

#### HISTÓRIA DE MAZAGÃO MARROCOS

Quem eram os mouros? De onde vieram?

Qual era a religião dos mouros? Em que acreditavam?

Porque os mouros e os cristãos batalhavam?

Quem pensa ser a pessoa mais indicada para fazer uma viagem para Mazagão no Marrocos e para a Igreja de Santiago de Compostela?

#### HISTÓRIA DE MAZAGÃO VELHO

Quem mandou construir a Vila? O que eles vieram fazer aqui no Brasil?

Porque fizeram Mazagão Novo?

Qual a história do padre que amaldiçoou a Vila? Ele queria roubar o olho de cristal? De que santo?

O rio diminuiu? A água era limpa antes?

Como eram as casas antigamente? De madeira? De barro?

Tem fotos antigas?

De que as pessoas viviam? O que plantavam?

Quando começaram a fazer cacau - chocolate?

Sempre teve várias festas?

A igreja mudou? Foi reformada? Quando?

O que aconteceu com a igreja antiga?  
Quem sabe ainda fazer remédios caseiros?  
O que comiam antes?  
Quais as estátuas que vieram do Marrocos?  
Conhece algumas lendas de Mazagão? Cobra Sofia / Pretinho / Homem de branco / Ouro embaixo da igreja

#### ORGANIZAÇÃO DA FESTA

Como a comunidade se organiza para a festa?  
Como são escolhidos quem vai fazer cada personagem?  
Como é escolhido o narrador?  
Sempre teve narrador?  
Existe um texto que o narrador lê? Quem tem esse texto?  
A maioria das pessoas que brinca na festa mora em Mazagão Velho?  
As pessoas de Mazagão preferem ser mouros ou cristãos?  
Como são feitos os ensaios? Como cada um sabe o que fazer?  
Quem faz as roupas e fantasias?  
As roupas eram diferentes antigamente?  
Quanto tempo antes da festa começa a organização?  
Porque as mulheres não participam da encenação? Pode mudar isso?  
Na festa do divino só participam mulheres?  
Antes da pandemia, teve anos que não teve a festa? Porque?  
O que podia mudar ou melhorar na festa?

#### COMO ERA A FESTA ANTIGAMENTE

Como era a festa antigamente?  
Quais as principais mudanças?  
Como eram escolhidos os participantes? Como é agora?  
Vinha muita gente de fora assistir antigamente?  
Sempre teve a festa das crianças?

#### COMO É O RITUAL

Tem diferença entre o toque das caixas?  
Quais são os personagens?  
O que faz o bobo velho?  
O que faz o atalaia?  
O que faz o menino caldeirinha?  
Qual é o personagem mais disputado?  
O que fala o narrador?  
O que acontece? Qual é a história representada? Quem ganha a batalha?  
Porque São Tiago está na representação das batalhas?  
Porque envenenam a comida?  
Porque tem entrega de presentes?  
Porque tem um baile de máscaras?  
O que é o vominé?  
Pode o cavalo entrar na igreja?

## HISTÓRIA DA FAMÍLIA OU DA PESSOA

O que sabe sobre como a sua família chegou em Mazagão?

Há quanto tempo estão vivendo aqui e de onde vieram?

Na equipe de entrevistadores, a divisão de trabalho consistia em um deles ficar com a câmera principal, outro com a pequena câmera grande-angular, e outros dois com o gravador de som e o microfone. Um outro era escolhido para fazer as perguntas. Dois grupos de alunos tomaram a dianteira nessa tarefa. Com um deles, registramos dois antigos moradores da comunidade.

O segundo grupo conseguiu marcar encontro com dois importantes conhecedores das tradições festivas de Mazagão Velho já citados anteriormente: Jozué e Antônio José. Por alguma coincidência, provocada ou não, eu me encontrei casualmente várias vezes com Jozué no pequeno mercado em frente de onde eu estava morando. Em um desses encontros ele me convidou para assistir e fotografar uma apresentação do grupo de canto e dança de Marabaixo que ele coordenava com os jovens, chamado Raízes do Marabaixo, que iria acontecer no Museu Sacaca, na capital Macapá.

Atualmente Jozué está afastado da Festa de São Tiago por considerar que a organização está concentrada em uma associação com enorme influência política dos órgãos públicos, algo que diverge de suas concepções de que a condução da festa deveria ser organizada primordialmente pela comunidade. Por outro lado, ele coordena um dos projetos mais relevantes de educação junto aos jovens de Mazagão Velho, no Centro Comunitário Raízes do Marabaixo, promovendo oficinas e apresentações de manifestações culturais tradicionais responsáveis por resgatar conhecimentos ancestrais que estariam se perdendo com a morte dos antigos mestres. Jozué é também o principal organizador da Festa do Divino, uma tradição festiva da comunidade, de importância equivalente à Festa de São Tiago, porém com apelo menos turístico e mais cultural e religioso.

Foi conversando com Jozué que fiquei sabendo que ele e Josiane, uma historiadora nascida em Mazagão Velho, já haviam sido convidados para ir a Marrocos conhecer a cidade que deu origem à Vila de Mazagão Velho no contexto de um outro projeto de filme que aconteceu em anos anteriores. A oportunidade surgiu através da colaboração na realização de um documentário dirigido por Gavin Andrews sobre a festa de São Tiago. Jozué contou que ao ir para o Marrocos teve a oportunidade de participar de um encontro acadêmico envolvendo europeus e marroquinos e presenciou uma discussão em que consideravam não ser mais aconselhável se falar atualmente de guerra entre mouros e

cristãos, pois não haveria motivo para hostilizar outra religião. Passaram a adotar então algo mais histórico e geopolítico que seria a batalha entre Marroquinos e Portugueses.

A entrevista com Antônio José também foi bastante relevante para a finalidade do meu trabalho. Assim como Jozué, ele é um dos grandes conhecedores das tradições da vila e costuma estar à frente de ações que organizam as apresentações. Atualmente é um dos narradores da Festa de São Tiago, conhece tanto o que aprendeu desde criança pelo repasse das tradições orais, quanto pelo estudo voluntário das histórias relacionadas a São Tiago e Marrocos.

Após esses primeiros exercícios de registro da memória de Mazagão Velho, que envolveram aproximadamente uns 20 alunos com algum sucesso, os outros grupos não conseguiram agendar entrevistas. A cada encontro eu procurava estimulá-los para que cumprissem essa tarefa mas, por motivos ainda um pouco desconhecidos para mim, eles não deram continuidade às entrevistas e também não demonstraram interesse em se envolver na criação de um roteiro autoral de um filme, interrompendo assim os objetivos de algumas das minhas propostas relacionadas às oficinas. É possível formular várias hipóteses para o insucesso da tentativa de envolver os alunos em algumas etapas da oficina. Existe a possibilidade de que as motivações, que para mim eram extremamente óbvias e despertavam minha curiosidade sobre as histórias de Mazagão Velho, para eles era a repetição da visita de mais um investigador estudando a cultura de Mazagão Velho. Ou que obrigações escolares estivessem deixando-os sem muito tempo para o projeto, ou, ainda, que apesar de terem tentado agendar entrevistas não tenham conseguido a anuência daqueles que foram convidados. Vários moradores já haviam me revelado que, antigamente, quando dois adultos estavam conversando, uma criança ou um jovem não podia ficar por perto escutando. Não gostavam de ensinar ou passar informações e segredos tradicionais. Com esse sistema restrito de transmissão de tradições, aprender os segredos dos ritos só era possível para alguém que tivesse uma curiosidade persistente e uma observação aguçada. Isso estava levando a que muitos conhecimentos fossem se perdendo entre as gerações.

Também é preciso considerar o fato de que algumas pessoas da comunidade passaram a estudar com mais afinco e ciência as histórias de Mazagão Velho, que começaram a ter mais repercussão fora da vila, e assim as informações adquiriram valor financeiro ou patrimonial para os nascidos no local em detrimento de investigadores externos. Existe uma suposição entre alguns moradores de que pessoas de fora vêm filmar as festividades da vila e ganham muito dinheiro vendendo os vídeos mundo afora. Por isso insisti constantemente com os alunos na afirmação de que



eles seriam os autores e proprietários do material filmado e, aos informantes mazaganenses, repetia sempre que não iria comercializar nem exibir publicamente nenhuma imagem sem que antes discutíssemos em que termos isso poderia ser feito de acordo com os seus próprios interesses. Mas, possivelmente, isso não foi suficiente para que eles considerassem que as tarefas por mim idealizadas estivessem além de interesses pessoais e também tivessem relevância para a comunidade. Não foi possível constatar a veracidade dessas minhas especulações.

Timothy Asch publicou um artigo em que procurou discutir o relacionamento entre os realizadores de documentários antropológicos e os sujeitos filmados, argumentando sobre a possibilidade de remuneração destes últimos. Mas, ponderou que as relações sociais no seio da comunidade podem ser alteradas se um dos membros for beneficiado com pagamento: "O dilema não reside no que nós, como realizadores de filmes, podemos dispor, mas no efeito que o dinheiro pode ter sobre aqueles que vivem em comunidades pequenas, baseadas em culturas de subsistência" (Ash, 1995. p.93).

Com a dificuldade em conseguir as entrevistas individuais, mas ainda interessado na busca das memórias sobre a Festa de São Tiago, pensei em algumas alternativas. Uma delas era organizar um encontro, uma roda de memória que estimulasse as lembranças. Com isso, talvez conseguisse atingir melhor o dialogismo pretendido, ao invés de depoimentos monológicos. E, possivelmente, isso resultaria em falas mais descontraídas e interessantes. Comentei sobre essa possibilidade com Jozué e ele me explicou que não funcionaria devido à dificuldade para juntar pessoas em decorrência de algumas intrigas existentes entre alguns mazaganenses. Tal situação me remeteu à descrição feita por um dos administradores da fortaleza de Mazagão no Marrocos.

Em maio de 1760, o novo governador de Mazagão, José Vasques Álvares da Cunha, confia a um amigo: "Não tenho estranhado o clima, mas sim os seus habitantes". E fustiga tanto "os de dentro da Praça como os de fora quem só se distinguem em huns trazerem barba e os outros não". O isolamento de Mazagão, ilha solitária de Portugal no litoral atlântico do Marrocos, põe seus habitantes em um confinamento no limite do tolerável: ciúme, cobiça, fofoca, calúnia e insubordinação fazem a banalidade de um cotidiano que se tornara insuportável. (Vidal, 1961, p.15).

Transferidos para o Brasil, outras configurações sociais, com aumento da precariedade com a qual passaram a ter que conviver, fizeram continuar ou até piorar as relações entre pessoas unidas por um grande sentimento identitário cultural, quer religioso, quer de fidelidade ao poder real português,

corroidos pelo abandono em terras amazônicas, sofrendo por fome, doenças e destruição do tecido social (Vidal, 1961, pp.193-201).

Todos esses estorvos, essas lutas intestinas, esses ciúmes e rivalidades revelam um estreitamento do universo mental dos neomazaganenses. Eles não são mais os soldados da cristandade em luta contra os infiéis, mas pobres agricultores tentando sobreviver em um universo hostil. A luta contra os elementos naturais não tem nada de comparável com a defesa da cruz! (Vidal, 1961, p.197).

Na Mazagão atual, se é possível que exista um clima de desavenças, como é comum a qualquer grupo humano, esses conflitos não foram perceptíveis nos meses em que convivi com eles. Nada presenciei entre as famílias que pudesse indicar que eles viviam um ambiente social desgastado e, se algo assim existe, como foi mencionado em algumas conversas que tive com moradores, a discrição prevalece, quase como um segredo na comunidade.

Como a data da Festa de São Tiago se aproximava, optei por reformular todos os objetivos específicos dessa fase preliminar da pesquisa e passei a me concentrar mais na preparação do registro da Festa de São Tiago, mesmo sem a participação dos alunos, obtendo mais informações sobre a *mise en scène* das batalhas e organizando os posicionamentos de câmera. Nesse processo de alteração dos procedimentos da fase preliminar, tanto em relação ao que se referia à minha inserção na comunidade como na obtenção de informações prévias que ajudassem no registro audiovisual da festa em si, passei a considerar uma nova proposta pela qual eu mesmo registraria os episódios da Festa de São Tiago. Quanto aos meus anseios por uma etnografia compartilhada, eles seriam realojados para a posterior discussão que eu planejava fazer com os mazaganenses ao projetar as imagens filmadas depois dos eventos e segundo os princípios da observação diferida.

Timothy Ash relata sua experiência de exibir as imagens para os participantes de um grupo em Bali, como “uma maneira de ajudar a pagar nossa imensa dívida para com as pessoas com quem trabalhamos” (Ash, 1995, pp.92-93). Mais do que isso, a projeção das sequências filmadas aos protagonistas dos filmes pode ser reveladora da capacidade que as imagens têm de catalisar memórias e provocar novas interpretações a partir do "ponto de vista do nativo". Referindo-se à exibição do filme *The Medium is the Masseur* para os participantes, Ash comenta:

Para Jero e Linda, o vídeo da sessão foi um exercício de memória, uma forma de estimular uma reflexão pessoal e conjunta sobre um acontecimento passado do qual ambas haviam participado. Para os antropólogos, o valor do emprego do filme é a capacidade que as imagens e os sons possuem de evocar sentimentos e ideias esquecidas. A exibição e a discussão

repetida de uma sequência com os participantes podem liberar camadas ocultas de significado, que cada um deles associou com as experiências mostradas no filme. Este também ajuda a objetivar os acontecimentos. Linda e Jero, assistindo ao filme da sessão espírita juntas, puderam avaliar suas diferenças de conhecimento e perspectiva. Jero fez menção espontânea de coisas que a surpreenderam, como sua aparência, mas tentou também explicar coisas que talvez não pudesse compreender. Os filmes podem ajudar os participantes a irem além de alguns de seus conceitos estabelecidos, a fim de avaliar os problemas que os outros possam ter em compreender a dinâmica social de uma interação. (Ash, 1995, p.93).

Pensar na hipótese de projetar para os foliões a filmagem das partes da batalha entre mouros e cristãos, e conseguir com isso que eles se motivassem a comentar os rituais e simbolismos que permeiam toda a festividade, passou a ser o procedimento que orientou meu trabalho deste momento em diante.

No anexo 1, é apresentada uma relação das principais entrevistas realizadas na etapa preliminar e também aquelas que foram feitas posteriormente à festividade, em consequência da exibição das imagens aos mazaganenses.

### **4.3 O planejamento da filmagem**

Impossibilitado de levar adiante a proposta construída como autoetnografia e etnoficção, empenhei-me então em concretizar um novo procedimento no qual eu me posicionaria como o cineasta etnógrafo autor dos registros da Festa de São Tiago. Se por um lado essa nova diretriz frustrava uma proposta muito relevante para os meus objetivos iniciais, por outro lado me deixava mais confortável quanto à segurança de estar filmando a festa de São Tiago com maior apuro técnico e autonomia na escolha dos detalhes, planos gerais, pontos de vista e tempos importantes. Mesmo adotando os procedimentos de um filme de exposição, com informações coletadas anteriormente à filmagem, eu pretendia, após a filmagem, exibir aos participantes uma montagem com a seleção dos melhores momentos e, assim, conseguir deles um *feedback*, além de informações adicionais sobre as simbologias do ritual referentes a aspectos que eu só iria descobrir depois de filmar. A partir dessa premissa, seguindo os preceitos do filme de exploração, passei a minimizar a importância da coleta de informações sobre os significados do ritual da festa de São Tiago feitas anteriormente à filmagem. Em consequência, por ser um evento único onde não seria possível a repetição da *mise en scène*, busquei me esclarecer antecipadamente sobre o espaço cênico onde iriam acontecer os episódios. Essa nova

dinâmica me levou de volta às metodologias de Claudine de France. Se eu pretendia ter o controle sobre a filmagem dos vários eventos da Festa de São Tiago, era preciso me orientar sobre a melhor maneira de filmá-los, planejando ângulos, posicionamentos, movimentos, localizando "previamente, no espaço e no tempo, um processo cuja duração e extensão" eu deveria mensurar com antecipação (France, 1998, p.317). Dentro deste procedimento, o produto fílmico resultante seria em grande parte uma confirmação, ou não, dos conhecimentos sobre o espaço e o tempo das ações rituais a partir exclusivamente de orientações verbais fornecidas previamente por alguns mazaganenses, já que não existia um filme, pelo menos ao meu conhecimento até então, que exibisse todas as etapas do ritual.

Muitas técnicas materiais fazem parte do ritual das batalhas entre mouros e cristãos da Festa de São Tiago. Inicialmente temos as transformações urbanas através das construções e reformas feitas nas várias instalações da vila, como ruas, galpões, fachadas das casas, deques no rio etc. Depois, mais relacionadas ao ritual interno da festa, temos os arraiais para captar recursos, as decorações da igreja e dos santos, os enfeites das ruas, o tratamento dos cavalos, a construção das caixas, a costura das roupas, a confecção das máscaras, espadas e lanças etc. Na fase preliminar que antecedeu o registro das cenas da batalha, pude registrar imagens que demonstram várias dessas ações sendo realizadas. Segundo France,

nas técnicas materiais, o cineasta não tem que se preocupar de maneira nenhuma com qualquer outro espectador a não ser ele mesmo, a quem será destinado o processo material; ou, ao contrário, com um contra-espectador, aos olhos do qual tentar-se-á dissimular esse processo. Isto não é o essencial. A determinação de ângulos e enquadramentos que lhe são associados é relativamente independente dos eventuais pontos de vista que outros observadores, além do cineasta, poderiam adotar sobre o processo. (France, 1998, p.103).

Mas, as técnicas materiais que eu pude observar e registrar durante cinco meses, não eram o objeto principal do estudo que eu pretendia realizar, estando mais relacionadas com a fase preliminar de minha pesquisa. Meu maior interesse estava no registro da técnica ritual da representação da batalha, os significados dos gestos, dos movimentos, dos personagens, da divisão das cenas ao longo dos dois dias da representação, das elipses de tempo entre uma cena e outra, a narração dos episódios e como tudo isso atribuía significados para a narrativa. Conforme France, "o espaço fílmico dos ritos se distingue do espaço fílmico das técnicas materiais" (France, 1998, p.102). Nas técnicas rituais, não é possível desconsiderar que existe a presença, real ou imaginária, de um destinatário das ações. Mesmo presente apenas de forma imaginária, é a ele que se destinam os gestos, a voz, a disposição dos objetos e tudo o mais que faz parte do ritual (France, 1998, p.103).

A Festa de São Tiago é composta de várias cenas que fazem parte do drama teatral realizado a céu aberto e que acontece nos dias 24 e 25 de julho em Mazagão Velho. Alguns desses eventos, apesar de fazerem parte do rito festivo, não estão inseridos na representação dramática de batalha entre mouros e cristãos. É o caso, por exemplo, dos vominês que acontecem em dias anteriores e também na alvorada festiva. Ao mesmo tempo, durante a encenação da batalha, temos vários elementos que, apesar de serem externos à ação principal, estão frequentemente visíveis no espaço cênico e que eu pretendia minimizar dentro do possível, delimitando meu enquadramento. Incluem-se nesse grupo o pessoal que organiza esse espaço cênico, o público, os fotógrafos e cineastas. A própria fronteira do espaço diegético é fluída, pois trata-se de um teatro que interage com seu público, como quando os soldados mouros visitam moradores da vila e presenteiam personalidades, ou quando os mascarados sequestram crianças entre o público espectador. Junta-se a isso o fato de que a separação entre o ritual profano e o religioso é algo impossível de definir, já que os personagens caracterizados como guerreiros mouros ou cristãos compartilham a procissão e a missa com as figuras dos santos.

Dentro de todas essas manifestações possíveis de serem registradas pela imagem durante a encenação, havia um objetivo específico que era realizar um filme que seria exibido posteriormente aos participantes e obter explicações sobre as simbologias das cenas e assim proceder a uma etnografia compartilhada.

Algumas situações já estavam pré-definidas na ritualística da festa de São Tiago e com elas eu teria que pensar a minha *mise en scène*. Uma delas era que as cenas aconteceriam apenas uma vez. Não era possível pedir a repetição dos gestos. Outra condição era que eu estaria filmando sozinho, tendo que registrar um espaço muito amplo, já que as cenas aconteciam nos quatro cantos da vila. Em algumas sequências, principalmente as de batalha, os personagens cavaleiros percorreriam rapidamente distâncias superiores a quinhentos metros, em ruas cujas calçadas estariam tomadas por uma multidão de espectadores, dificultando que eu estivesse bem posicionado em todas as ocasiões. Estava previsto também que eu teria que enfrentar questões adversas como o calor excessivo que, além de exigir muito fisicamente do cinegrafista, também afetava o equipamento que poderia travar devido à alta temperatura. Ao cuidado com o equipamento deve ser acrescentado o grande número de tarefas a serem executadas durante o registro. Localizada em uma região de grande umidade no ar e chuvas frequentes, certo dia percebi que fungos haviam se instalado na lente. Como não tinha assistência técnica próxima, a solução foi eu mesmo abrir a lente e retirar o intruso que havia se instalado no caminho onde se formariam as imagens. Nos dias de filmagem, era preciso limpar

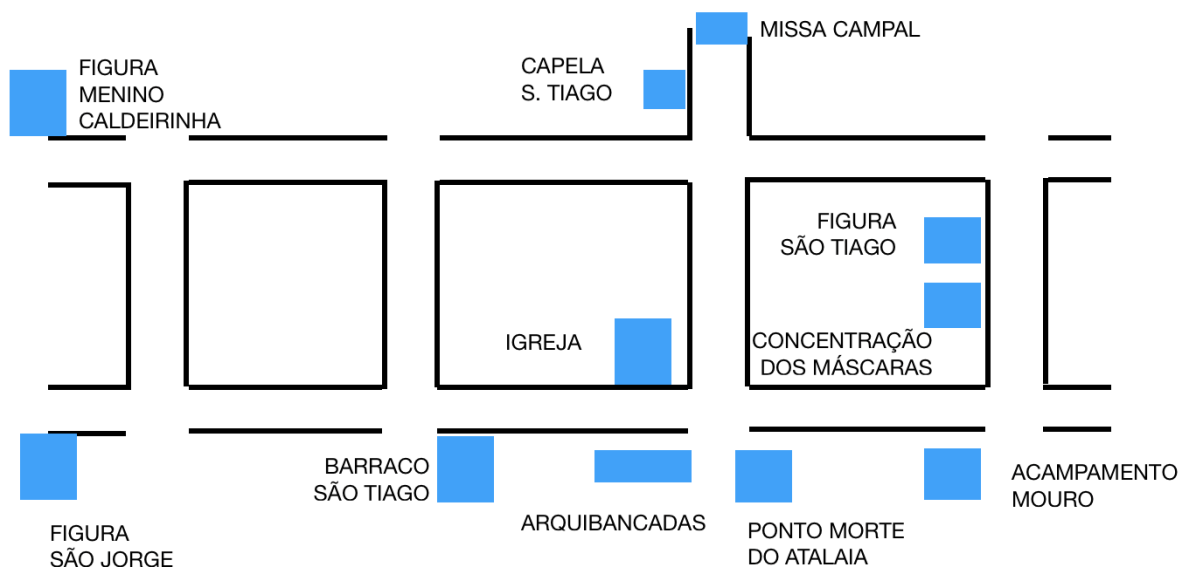
equipamento, carregar baterias, descarregar imagens dos cartões de memória, organizar os arquivos gravados e tentar editar algo para a comunidade assistir. Trabalho que tomou boa parte do tempo, sobrando pouco para a descrição escrita.

Antevendo a complexidade que as filmagens da Festa de São Tiago ofereceria, passei a me preocupar com o planejamento de tudo o que poderia contribuir para o sucesso da empreitada. Conforme menciona France, a preocupação do cineasta etnógrafo é "controlar a qualquer preço a matéria que pretende filmar e a maneira de filmá-la. Da mesma maneira, cercar-se das maiores precauções metodológicas" (France, 1998, p.317).

Compreendemos, assim, que o primeiro cuidado do cineasta seja descobrir um fio condutor e localizar previamente, no espaço e no tempo, um processo cuja duração e extensão ele deverá mensurar com antecipação. Nesta perspectiva, o tempo que o pesquisador passa junto às pessoas filmadas não só objetiva facilitar sua inserção entre elas, mas também, acima de tudo, permite que adquira, por meio da observação direta e da entrevista oral, este conhecimento antecipado da maneira pela qual elas próprias colocam-se em cena na vida cotidiana. (France, 1998, p.317).

France observa que, apesar de o filme descritivo, de caráter etnográfico, e o filme demonstrativo, de caráter social, apresentarem semelhanças por serem guiados por hipóteses, implícitas ou explícitas, no filme descritivo há uma certa flexibilidade no controle dos meios de investigação e de verificação dos resultados (France, 1998, p.322). Com o objetivo de fazer uma filmagem que me permitisse descrever a Festa de São Tiago somente pelas imagens, era importante que eu programasse a minha movimentação e definisse os meus pontos de vista objetivando não perder os principais gestos e detalhes. Por várias vezes tentei conseguir informações mais precisas e detalhadas dos locais, direções, gestos e durações dos vários ritos, mas o máximo que consegui foram algumas indicações contraditórias e incompletas. Juntei todas as informações possíveis, obtidas através de conversas e leituras de outras pesquisas, e cheguei a algumas conclusões que pareciam ser suficientes para fazer uma cobertura documental satisfatória.

A seguir apresento um mapa com algumas das principais localizações onde os eventos aconteceriam:



As informações resumidas que eu consegui obter antes das filmagens consistiam em:

1. 24/07 - 4h00 - Alvorada festiva. Caixeiros e brincantes faziam Vominês<sup>6</sup>, começando na casa da figura do Menino Caldeirinha, depois figura de São Jorge, depois na figura de São Tiago e por fim na casa do Acampamento Mouro, que era a residência do Rodrigo, sub-prefeito de Mazagão Velho.
2. 24/07 - manhã e tarde - Concentração dos Máscaras que se concentram na residência do Sr. Raimundo Conceição, Sr. Conço onde comem, bebem e cantam.
3. 24/07 - 16h00 - Entrega dos presentes. Os cavaleiros se posicionam a uma distância aproximada de 500 metros e dois emissários se encontram no meio do caminho, em frente à casa da personalidade que será homenageada. Neste ano, isso se daria em residências nas ruas principais e transversais do quarteirão onde está situada a igreja. Eu não tinha a informação onde eles iriam acontecer, mas sabia que, no dia do evento, os caixeiros e a movimentação das tropas me guiariam. Bastava segui-los.
4. 24/07 - 21h30 - Baile de Máscaras que acontece no Barraco de São Tiago.
5. 25/07 - 7h00 - Aautos percorrem as ruas, partindo do extremo leste da vila, em busca das figuras em suas casas, começando na casa da figura do Menino Caldeirinha, depois figura de São Jorge, depois na figura de São Tiago. Reunidas as três figuras, eles vão até o local da missa campal.

<sup>6</sup> Vominês são um rito de canto, dança e luta que acontece em vários períodos da Festa de São Tiago e que estão detalhadamente descritos no Capítulo 5.

6. 25/07 - 8h00 - Missa campal, acontece em um palco montado ao lado da Capela de São Tiago. Ao final da Missa, São Tiago, montado em seu cavalo, faria um juramento.
7. 25/07 - 9h00 - Ao final da missa campal, acontece uma procissão, chamado de Círio, percorrendo as ruas principais da vila, terminando na igreja onde entram as figuras montadas em seus cavalos.
8. 25/07 - 12h00 - Passagem do Bobo Velho. Acontece três vezes, com o cavaleiro saindo do início da via principal e percorrendo toda ela, passando em alta velocidade no acampamento mouro, na igreja e arquibancada, barraco de São Tiago e adiante.
9. 25/07 - 15h00 - Início das batalhas, com os 6 episódios:
  - 9.1. Roubo da bandeira moura - Em frente ao acampamento mouro, o Atalaia cristão circunda por três vezes o terreno onde se encontra o acampamento mouro, na última com a bandeira moura que roubou.
  - 9.2. Morte do Atalaia. Acontece em frente à igreja, ao lado da arquibancada, circundando por três vezes uma mangueira antes de ser mortalmente ferido pelo exercito dos máscaras.
  - 9.3. Armadilha (emboscada feita pelos cristãos), acontece em frente à arquibancada.
  - 9.4. Sequestro das crianças, acontece pela via principal, mais evidente em frente à arquibancada.
  - 9.5. Entrega do corpo do Atalaia, que acontece em frente à arquibancada.
  - 9.6. Batalha final, tem lugar ao longo de toda a via principal.
10. 25/07 - 18h00 - Vominê e transladação das estátuas de São Jorge e São Tiago, pelas suas respectivas figuras, da igreja para a capela de São Tiago.

Devido ao fato de que o que eu iria registrar era uma técnica ritual, era preciso considerar que as ações e movimentos se prestavam a um espetáculo que tinha como destinatários, além dos personagens entre si e as divindades homenageadas, também os espectadores visitantes e a população local, que conhecia os atores que representavam os personagens, suas histórias de vida e suas motivações de fé, configurando uma trama bastante complexa de relações.

Nesse espaço cênico e no decorrer dos eventos ritualísticos, os personagens pertencentes à diegese da encenação tinham múltiplos direcionamentos em suas ações, podendo almejar entes visíveis ou imaginados, pertencentes à vida real ou que estavam apenas representando personagens



fictícios, tornando complexa a definição dos destinatários. As relações poderiam se estabelecer, por exemplo, na direção do emissário mouro ao emissário cristão, do cavaleiro mouro ao morador homenageado, da figura do atalaia às tropas cristãs, das figuras de São Tiago e São José entre si ou se dirigindo à Deus.

Dentre os numerosos traços comuns às técnicas rituais, um deles, o espetacular, interessa mais de perto ao etnólogo-cineasta. Interpretado de diversas formas segundo as preocupações essenciais dos autores, este traço não escapou à atenção de alguns etnólogos (Mauss, Griaule, Heusch) ou psicossociólogos (Goffman) que se debruçaram sobre a questão dos ritos. O cineasta nunca poderá, sobre esse assunto, extrapolar a importância desta observação de Mauss [1969,11:122) relativa aos ritos de certas tribos australianas: “Faz-se um gesto não somente para agir, mas também para que os outros homens e os espíritos o vejam e o compreendam.” (France, 1998, p.93).

A partir dessa multiplicidade de personagens, ações e relações sobre as quais obtive informações previamente, passei a delimitar a minha *mise en scène* e o meu espaço temporal, considerando os recursos técnicos e logísticos de que dispunha e definindo os aspectos dominantes de cada cena. Segundo France (1998, p.55), “o aspecto dominante do processo é afinal aquele que exprime sua finalidade principal e cujo programa comanda a *auto-mise en scène* do conjunto”. O conteúdo principal de uma etnografia cinematográfica é a “delimitação do espaço temporal”, pelo enquadramento, ângulo, movimento e duração do registro. É uma escolha do que estará no quadro da filmagem e o que estará excluído (France, 1998, p.26).

A descrição cinematográfica, diferente da descrição verbal, é sempre composta de uma saturação de elementos que estão na imagem. Enquanto na descrição verbal podemos isolar e comentar especificamente uma ação, na imagem cenas destacadas de um ritual estarão sempre se relacionando com o entorno, quer sejam os espectadores, os destinatários das ações, ou mesmo o cinegrafista. Por isso, a descrição cinematográfica já contém em si uma polifonia de pontos de vista na qual, além do ponto de vista do cineasta-etnógrafo, podemos perceber, pela observação da imagem filmada, os vários pontos de vista de outros que estão presentes no espaço do ritual.

Com o objetivo de eliminar do registro audiovisual elementos que não são relevantes para o evento, France sugere a escolha daquilo que ela define como "enquadramento de base", cuja finalidade é reter o essencial de um processo ritual, incluindo destinador e destinatário da ação. O enquadramento de base é definido pela composição do quadro, em decorrência do tamanho dos elementos presentes na ação ritual, da distância que os separam do cineasta ou da extensão do

espaço onde acontecerão as interações. (France, 1998, p.68). Também é norteado por um ângulo que define a posição do enquadramento em relação ao eixo da ação.

O enquadramento de base tem por objetivo delimitar espacialmente o que France denomina de polo operatório, que constitui-se de todo o espaço essencial e indispensável à realização da ação que será observada (France, 1998, p.411). Este enquadramento de base é indispensável para estabelecer o sentido de ação e reação. Mas ele não deve ser considerado exclusivo, devendo ser “rodeado de variações de enquadramentos quase sempre tateantes e aproximativas” (France, 1998, p.67).

Como eu estaria na maior parte das situações registrando a partir de um ponto de vista similar ao dos espectadores, na intenção de prever os meus enquadramentos de base e considerando as limitações e intenções que eu tinha para o registro audiovisual, optei por diminuir, quando possível, a presença do público na imagem, tentando delimitar a encenação e as ações dos personagens. Isso era possível, de certa forma, se eu me posicionasse sempre próximo ao evento, mais próximo do que qualquer outro espectador, para que ele não entrasse no campo de visão que me separava do personagem principal da ação. Quanto aos espectadores posicionados ao fundo da encenação, a opção seria evitar o ponto de vista *plongée* a partir do alto da arquibancada, que me daria uma visão geral incluindo de forma muito destacada o público. Preferi filmar mais próximo no mesmo plano onde aconteceria a encenação, considerando que em muitas cenas os personagens seriam cavaleiros, que ao passarem próximo à câmera, me obrigariam a filmar em *contra-plongée*. Tal situação produziria um efeito desejado de que, na maioria das situações, ao fundo da imagem, em vez do público, eu tivesse o céu, alguns telhados de casas ou alguns enfeites em postes, reforçando mais um efeito cinematográfico ficcional - afinal tratava-se de uma encenação - criando assim um espaço diegético, e delimitando no enquadramento mais os aspectos simbólicos do ritual do que a relação deles com o público. Esta intenção deveria definir, sempre que possível, o meu posicionamento com a câmera em relação à ação e seus personagens.

Uma outra consideração é que, a partir de alguns conhecimentos obtidos previamente sobre o espaço temporal do ritual, eu pude imaginar que a maior parte das ações aconteceriam, cada qual em seu respectivo polo operatório, na direção que uniria os dois acampamentos imaginados para a encenação: o dos mouros e o dos cristãos, localizados em pontos opostos da rua principal da vila. Consequentemente, eu estaria posicionado em uma das margens dessa via, filmando, quando conseguisse me aproximar da ação, perpendicularmente ao eixo destinador-destinatário. Este enquadramento de base me proporcionaria planos médios e próximos, ideais para filmar relações

personais e diálogos entre os agentes do exército mouro e do exército cristão, quer com um enquadramento de grupo nos confrontos entre os soldados, quer com enquadramentos individuais, como no caso do encontro entre os emissários dos dois grupos.

Por outro lado, quando a cena acontecesse distante da minha localização e não fosse possível me posicionar perpendicularmente à ela, o mais provável era que eu efetuasse o registro no mesmo eixo da ação destinador-destinatário, posição que France chama de "ângulo de base".

Delimitação de um aspecto do processo observado em função da orientação do cineasta relativamente àquilo que ele delimita, constituindo uma etapa da descrição filmica do processo. Escolhendo o ângulo de base, o cineasta tende a se situar no eixo de interação agente-dispositivo (técnicas materiais), agente-agente (técnicas corporais) ou destinador-destinatário (técnicas rituais), e a adotar, segundo o caso, o ponto de vista do agente sobre sua atividade (técnicas materiais), o do destinatário do rito sobre os executantes (técnica ritual), enfim, o de um dos agentes sobre seu parceiro ao longo de uma cooperação ou de um confronto físico (técnica corporal). A todo ângulo de base está simultaneamente associado um enquadramento - ou enquadramento do ângulo de base - que é independente do enquadramento de base uma vez que tende a esfumar o intervalo que separa os elementos do processo em interação. (France, 1998, p.405).

Para técnicas rituais, que era o meu objeto de estudo, France sugere uma posição de câmera no ângulo de base que aproxime o ponto de vista do destinatário sobre o destinador, ou seja, um olhar para o agente da ação do ponto de vista próximo àquele para o qual a ação está sendo direcionada. Era possível prever que este plano não estaria bem caracterizado no meu caso quando fosse feito à distância, pois não se aproximaria do olhar agente-agente. Em vez disso, estaria mais próximo do olhar do espectador sobre o espetáculo, com uma visão geral da ação que incluía o público na imagem.

Além disso, em um ritual com as características da representação das batalhas entre mouros e cristãos, nem sempre existe um destinador e um destinatário bem definidos, mas um dialogismo em que as ações se alternam entre os personagens, sugerindo uma sequência de planos e contra-planos. As definições de France levam em consideração um processo muito simples de uma única ação, que aconteceria em uma única direção. Mas estava claro para mim que o que me aguardava era muito mais complexo, com ações seguidas que mudariam de direção rapidamente e que eu poderia girar ao redor do meu objeto de interesse, mudando de enquadramento de base para ângulo de base, de planos gerais para planos fechados, de planos parados a *travelings*, de planos perpendiculares a planos no eixo da ação, e tudo isso nem sempre determinado pelo que era ideal fazer, mas pelo que era possível dependendo de onde eu estivesse posicionado no momento da ação.

Por outro lado, para os ângulos de base, as propostas de posicionar o olhar sempre a partir de um ponto de vista de algum destinatário da técnica ritual excluíam a possibilidade de que o cineasta fizesse uso de sua condição especial, de poder se posicionar em algum lugar exclusivo à sua própria condição de não pertencer ao ritual, podendo criar imagens únicas, a partir de pontos de vista inusitados, ampliando assim o conhecimento possível sobre o evento. Por exemplo, caso fosse possível - o que não era o caso - eu poderia utilizar uma câmera grande angular presa em um prolongador que permitisse filmar de baixo para cima um diálogo entre cavaleiros, um ponto de vista exclusivo da câmera, impossível a um observador comum. Outro exemplo que poderia citar são as imagens feitas por drones que fornecem uma imagem aérea, um ponto de vista impossível de ser reproduzido pela observação direta extracinematógráica.

Para as filmagens desse espaço eu tinha algumas restrições. Considerando que várias partes do ritual aconteceriam uma única vez, em uma localização não muito definida, com direções sujeitas à improvisação e à interferência de elementos como os espectadores, outros fotógrafos e cineastas, equipe da organização e outros figurantes que não participavam da cena principal, a chance de ter na imagem esses elementos extra-cinematográficos era muito grande. Além disso, era preciso que a lente a ser usada em cada momento permitisse abrir ou fechar o ângulo de visão para aproximar detalhes e delimitar o foco de interesse, ou registrar o plano geral, nas cenas que aconteceriam, por vezes, a dois metros da câmera, por vezes a trezentos metros dela.

Considerando que as cenas tinham lugar, na sua grande maioria, em movimentações pelas ruas de Mazagão Velho, eu acoplei a câmera a um estabilizador de movimento que foi muito útil para que eu filmasse planos contínuos sem interrupções, mantendo a câmera relativamente estável, mesmo durante as mudanças de enquadramento. Como praticamente tudo o que eu ia filmar estava fundamentado em movimentos que seguiam os passos dos foliões, eu deveria me movimentar também buscando a cada instante um novo enquadramento, um novo ângulo de visão, um novo foco etc.

Apesar de tê-lo examinado no seu aspecto mais fotográfico, o enquadramento de base não toma necessariamente a forma de uma delimitação fixa como é o caso da maior parte dos exemplos que citamos. Destinado a colocar em cena o movimento, ele se dobra em diversas modalidades de apresentação equivalentes, algumas fixas, outras móveis, dependendo de o polo operatório ser fixo ou móvel. (France, 1998, p.78).

Quando esses movimentos fossem feitos por correrias de cavalos, na impossibilidade de acompanhar através do meu deslocamento, eu usaria os recursos limitados do zoom da lente que eu

tinha disponível, de distância focal variável de 25-70mm. Se por um lado ela se mostrava bastante eficaz para os planos mais próximos, conseguindo uma visão geral e um certo detalhamento, para as cenas que aconteciam distantes era preciso que eu usasse uma teleobjetiva. Eu não tinha estrutura para essa opção, já que usar uma teleobjetiva em momentos específicos me obrigaria a interromper a filmagem e trocar de lente, correndo o risco de perder a continuidade da ação. Este problema poderia ser amenizado se eu pudesse ter uma teleobjetiva acoplada a uma outra câmera. Mas eu não tinha recursos para tal e, mesmo se tivesse, isso exigiria que eu carregasse peso excessivo devido à quantidade maior de equipamentos em uma situação de filmagem com muitas caminhadas que teriam que ser rápidas. Aceitando as minhas restrições em relação aos equipamentos, entendi que iria perder alguns detalhes por não estar próximo da ação ou por não ter uma lente que aproximasse a ação a ser registrada. Disposto a caminhar o máximo possível para me aproximar das cenas principais, tinha consciência de minhas limitações físicas pessoais e não sabia quais os obstáculos que encontraria durante a caminhada. Pelas vias onde se dava o espetáculo, eu teria cavalos e cavaleiros em correrias e batalhas, representando um cenário perigoso. Pelas calçadas eu teria multidões que, aglomeradas, não permitiriam a minha passagem e com frequência interfeririam na imagem ao entrarem no enquadramento.

Mesmo considerando que o aspecto dominante é definido pela característica do rito, as particularidades de cada cena determinariam as partes que eu iria destacar em detrimento de outras. Era o que eu pretendia fazer, por exemplo, sublinhando as ações do ritual em relação ao público, quando este não tivesse relação direta com a ação que estava sendo encenada. O sublinhamento, conforme mencionado por France (1998, p.42), não delimita especificamente uma única ação do ritual como acontece em uma descrição verbal, mas acentua os aspectos escolhidos pelo etnógrafo-cineasta como mais relevantes para o seu objetivo. É uma combinação de procedimentos das técnicas cinematográficas que coloca em evidência no quadro da imagem os elementos considerados mais relevantes do ritual.

Porém, na complexidade à qual eu estaria sujeito durante os vários momentos da filmagem, era previsto que a filmagem ideal não aconteceria. O ponto de vista seria constantemente improvisado, determinado pelas condições que se impusessem no momento. E eu deveria buscar organizar as relações entre os processos principais, os secundários - aqueles que aparecem ao fundo - e os marginais - aqueles que inicialmente estavam definidos para estar fora de campo, mas que acabavam interferindo no campo (France, 1998, p.43).

Da mesma maneira, qualquer operação de sublinhamento de um aspecto de atividade humana filmada se efetua ao preço do esfumamento de outros de seus aspectos que lhes servem então de elemento valorizador. O delimitado se opõe então ao não-delimitado, como o sublinhado ao esfumado. (France, 1998, p.26).

Especificamente em relação ao foco, outras questões técnicas se complexificavam na configuração do equipamento no que se refere à *auto-mise en scène* dos agentes. Como a câmera estava acoplada a um estabilizador de movimento, eu não poderia acompanhar o enquadramento pelo seu visor. Como opção, a câmera tem um monitor externo, mas a claridade do dia, com o sol batendo nesse monitor, prejudicaria muito a visualização e inúmeras vezes o enquadramento teria que ser feito "às cegas", intuitivamente. Além disso, considerando o tamanho do monitor da câmera e as condições de luminosidade mencionadas, era praticamente impossível controlar a focagem manualmente. A alternativa seria colocar a câmera em focagem automática contínua e torcer para o mecanismo funcionar nas diversas situações e enquadramentos. O foco automático contínuo da câmera tem uma eficiência razoável em distâncias maiores que cinco metros, mas em planos mais próximos, quando a profundidade de campo diminui, ele demora muito para se localizar. Outra limitação relativa ao foco automático era que, quando o plano também apresentasse elementos cênicos a várias distâncias da câmera, como um cavaleiro mouro do lado direito próximo à câmera e um caixeiro à esquerda mais distante, era difícil que a câmera decidisse automaticamente em qual deles focar. Em geral, a câmera opta sempre pelo que está mais ao centro do quadro, mas nem sempre o que estava ao centro seria o meu foco de interesse. Então, no movimento de câmera era preciso que o enquadramento, além de equilibrar os elementos em quadro, buscasse centralizar aquele que eu gostaria que estivesse em foco. Se esses detalhes técnicos ainda tinham alguma previsibilidade, eu sabia que iria me deparar, com uma certa frequência, com elementos extracinematográficos que iriam entrar em quadro, sem que eu tivesse controle sobre isso, apresentando-se no plano anterior ao plano principal, interferindo nele, alterando o foco da lente, e se apresentando com um destaque que não fazia sentido para aquilo que eu pretendia enquadrar naquele momento.

Uma outra questão que também me preocupava era com a gravação do som. Não seria possível um registro de muito boa qualidade, isso já estava claro pelo fato de eu não ter um técnico de som. Mas, consegui prender um gravador de som no suporte de estabilização da câmera, de tal maneira que eu poderia obter um som um pouco melhor do que aquele que a própria câmera gravava.

No entanto, não seria possível monitorar com mais precisão o volume de gravação enquanto filmava, correndo o risco de obter um registro sonoro sem muita qualidade.

Todas essas possibilidades e reflexões estavam colocadas no planejamento do meu trabalho de campo. Agora nos resta saber como, afinal, tudo isso se deu. No próximo capítulo descrevo as várias partes do ritual, as possíveis interpretações simbólicas baseadas em relatos, pesquisas e observação do material filmado em conjunto com algumas pessoas de Mazagão Velho. Concomitantemente, descrevo as imagens produzidas, suas relações com as metodologias da antropologia fílmica propostas por Claudine de France, o comentário feito pelos mazaganenses após a exibição das imagens e os sucessos e dificuldades que tive durante o processo da filmagem.

## 5. A Festa de São Tiago de Mazagão Velho: das viagens, e suas bagagens, em imagens

A descrição que faço a seguir sobre os episódios da representação da batalha entre mouros e cristãos da Festa de São Tiago em Mazagão Velho é fruto de várias abordagens mencionadas neste trabalho de pesquisa. O resultado é uma análise dialógica entre os fatos descritos em documentos históricos e outras pesquisas acadêmicas, as memórias dos mazaganenses obtidas através de entrevistas e conversas feitas anteriormente ao evento e as revelações que surgiram a partir da observação e análise compartilhada das imagens registradas.

Como a metodologia da antropologia fílmica era minha ferramenta de investigação por excelência, junto com a descrição de cada parte da festividade que apresento a seguir comento também como me posicionei para fazer a filmagem das atividades observadas e quais as questões que cada uma delas apresentou em termos de especificidades do registro audiovisual.

Devido à complexidade que se configurava para a filmagem de uma representação teatral composta em sua maior parte de performances em grupo e de uma infinidade de detalhes simbólicos presentes nas armas, nas vestimentas, nas palavras, nos gestos, todos esses desafios me estimularam a buscar o conhecimento mais amplo possível anteriormente ao evento. Por isso, a filmagem que realizei é, em grande parte, decorrente de informações dos mazaganenses que me forneceram orientações de onde me posicionar para obter as imagens mais representativas de todo o ritual, algo que nem sempre foi possível devido às limitações técnicas e logísticas que se impuseram.

Por vezes, a falta de conhecimento prévio detalhado de particularidades da *auto-mise en scène* daqueles que seriam filmados impediu que eu estivesse no melhor ponto de filmagem em algumas cenas. Mas considero que, mesmo com todas as dificuldades, consegui registrar satisfatoriamente os momentos mais relevantes de todo o ritual.

Como procedimento complementar para a descrição da festividade, a observação diferida que aconteceu posteriormente à Festa de São Tiago e de forma compartilhada com os foliões, foi importante para revelar vários detalhes que somente foram observados por mim após o comentário deles. Também ajudou a diferenciar o que era parte das reais intenções da encenação e o que havia sido um erro da *auto-mise en scène*.

O material gravado especificamente durante os rituais da Festa de São Tiago tinham a duração aproximada de 280 minutos. Dessas imagens fiz uma sequência de 50 minutos, na qual procurei selecionar aquelas que registravam os principais elementos simbólicos tanto nos adereços como nos



ritos, e que pudessem ser explicados e comentados pelos mazaganenses, reduzindo o tempo de alguns eventos que não apresentavam alterações significativas ao longo da sua execução, segundo um critério subjetivo a partir dos conhecimentos que eu tinha adquirido até então.

A observação diferida compartilhada aconteceu em dois momentos distintos. Em um deles exibi as imagens para Antônio José, um dos narradores das batalhas da Festa de São Tiago. A intenção nesta exibição individual foi gravar seus comentários para serem acrescentados na edição final das imagens. Desta maneira estaria reproduzindo aproximadamente o que aconteceu durante a encenação, quando ele fez comentários explicando para os espectadores o enredo que estava sendo encenado. Enquanto visualizava as imagens registradas, Antônio comentou vários aspectos das transformações que aconteceram nos rituais conforme as memórias que tinha tanto pela observação direta de apresentações anteriores como pelas descrições que obtive de antigos festeiros da comunidade. Em outro momento fiz uma exibição pública convocando os mazaganenses para assistir uma projeção feita à noite no Galpão do São Tiago. Neste momento foi especialmente relevante a participação do Sr. José Cardinho, que havia comandado a movimentação dos personagens durante as batalhas. Por ser um dos mais antigos foliões, tem consciência das transformações que aconteceram desde que começou a participar da festa. Os comentários que fez chamaram a atenção das outras pessoas que assistiram as imagens, entre eles alguns organizadores da festa, para “erros” que haviam sido cometidos durante a apresentação de 2022. Esses “erros” apareceram principalmente em relação às cenas do roubo da bandeira moura pelo atalaia, cujo relato consta a seguir na análise que faço sobre a batalha final. Também foram reveladores os seus comentários sobre a excessiva sofisticação dos figurinos dos personagens e dos cavalos das figuras de São Tiago e São Jorge, uma tendência atual que ele não vê com bons olhos. Por fim, houve uma discussão sobre o modo de encenar os embates entre as tropas mouras e cristãs. O Sr. José Cardinho, defensor do que considera as formas tradicionais da festa, insistiu que nessas cenas não havia antigamente uma tentativa de reproduzir o enfrentamento de forma naturalista. Ele era demonstrado em uma coreografia que envolvia apenas o levantar das armas e vocalizações. Como veremos na descrição que segue, isso tem se alterado espontaneamente com os atuais brincantes, que se divertem mais reproduzindo uma batalha de armas.

Todas essas discussões que aconteceram durante a visualização das imagens foram relevantes para mostrar como a observação coletiva e diferida das imagens pode despertar questionamentos na própria comunidade a respeito das configurações do seu ritual e, conseqüentemente, revelar ao pesquisador como as tradições se modificam, adaptando-se aos novos tempos, aos novos objetivos

populares, às novas gerações e à transformação nos seus modos de viver e interpretar suas tradições. Concluí que considerar apenas a minha observação da imagem diferida teria sido insuficiente para uma compreensão dos significados atribuídos aos gestos e às cenas. O diálogo com os mazaganenses me mostrou que, mesmo entre os foliões, não há uma interpretação hegemônica nem uma opinião única sobre os ritos da batalha, o que indica estar a tradição em um estágio de grande mobilidade e adaptação.

## **5.1 O cotidiano da Vila de Mazagão Velho e as origens da Festa de São Tiago**

O cotidiano da população da Vila de Mazagão Velho, estimada em aproximadamente 8.000 pessoas, está fortemente arraigado a uma estrutura familiar e religiosa. Todos os dias, um grupo de fiéis, composto principalmente por mulheres rezadeiras das famílias mais tradicionais, se reúne às 18 horas na igreja de N. Sra. da Assunção para a novena. As tarefas e decisões relacionadas à organização das festividades da vila, assim como acontece em outras atividades produtivas ou administrativas comunitárias, são distribuídas entre os membros das famílias. Por sua vez, cada evento em homenagem a um santo é organizado por uma das famílias que se encarrega dos rituais religiosos e festivos, como novenas, arraiais, procissões e outros ritos específicos de cada tradição. Fernando Canto (2015) menciona como sendo 17 as festas anuais tradicionais somente no ciclo santoral, o que nos leva a concluir que boa parte do cotidiano de Mazagão Velho está relacionado aos rituais festivos e religiosos que envolvem a homenagem aos santos. Entre as mais destacadas, segundo publicação de Gabriel Penha (2017), temos: Festa de São Gonçalo e Aniversário de Mazagão Velho em janeiro, Semana Santa em abril, Cordões juninos em junho, Festa de N. Sra. da Piedade e Festa de São Tiago em julho, Festa de N. Sra. da Assunção e Festa do Divino Espírito Santo em agosto, Festa de N. Sra. da Luz em setembro, Iluminação de Finados em novembro e Cordão das Pastorinhas em dezembro.

As informações que obtive junto ao mazaganense Jozué dizem que, em tempos remotos, a Festa de São Tiago, assim como as outras que acontecem em Mazagão, era custeada e organizada pelos próprios habitantes. Como pude presenciar em várias comemorações que aconteceram ao longo do período em que estive em Mazagão Velho, a organização das festas é dividida entre as famílias tradicionais, que promovem bingos e leilões para arrecadar dinheiro, oferecem comida aos participantes, cuidam dos enfeites, vestimentas e outros itens específicos de cada ritual. A festa de São Tiago, pela relevância cultural que passou a ter no estado do Amapá, sendo visitada por um público

externo numeroso, adquiriu dimensões que atraiu o poder público para seu financiamento e organização. Foi criada uma associação, mais tarde transformada em instituto, que elege uma diretoria responsável por cuidar da organização e administração dos recursos. Recebe metade do dinheiro arrecadado nos arraiais, ficando a outra metade para a Igreja. Essa nova configuração da festividade torna sua realização mais dependente e sujeita a interferências políticas, criando atrativos econômicos e alterando de certa maneira as motivações festivas e religiosas no seio da comunidade. Vale considerar, porém, que a crença comum de que as manifestações da cultura popular nascem exclusivamente de uma iniciativa popular, não corresponde aos fatos. Como vimos no Capítulo 2, relatos históricos revelam que o poder público esteve constantemente presente na dinâmica da cultura popular, influenciando a origem e a forma ritual de muitas delas que permanecem até os dias de hoje.

Após dois meses convivendo na Vila de Mazagão, já era possível compreender um pouco como era a rotina de uma comunidade que vive todos os meses à espera da próxima festividade, cada qual com seu ritual distinto. Ansiedades cotidianas que só são superadas pela grande festa anual de São Tiago. Como vimos anteriormente, a espera é também a tradição histórica dos mazaganenses desde suas origens no Marrocos. Espera por batalhas, por deslocamentos, por assentamentos, por autorização para partir. A história da Vila de Mazagão Velho e de sua Festa de São Tiago provoca curiosidade internacional e os moradores costumam afirmar que pessoas de várias partes do mundo chegam para conhecer a festividade. Não foi o que consegui identificar neste ano de 2022, mas é possível que alguns estrangeiros estivessem entre o público. E é verdade que Mazagão Velho já foi visitada por representantes diplomáticos de Marrocos, Portugal e de alguns outros países africanos e europeus principalmente.

Dois meses antes do início da Festa de São Tiago de 2022 foi possível presenciar uma transformação nas instalações que tiveram início a partir de ações dos órgãos públicos. Os dois barracões da vila, o de São Tiago e o Mocito Ayres, espaços cobertos utilizados para os eventos coletivos, começaram a ser reformados. Após serem totalmente retiradas suas telhas, elas foram lavadas e as que estavam quebradas foram substituídas, os pisos foram trocados e as paredes pintadas. Outros espaços passaram por restaurações para abrigar a exposição de algumas peças antigas. E a orla do rio Mutuacá também recebeu melhorias no deque e nos quiosques. Por motivos pessoais, me ausentei por vinte dias. Quando retornei, algumas ruas que eram de terra batida tinham recebido calçamento. Os moradores estavam pintando as fachadas das suas casas e muitos prepararam o espaço para oferecer serviços de alimentação ao grande número de visitantes que a vila

iria receber. A praça foi reformada e ganhou uma estátua de São Tiago e o letreiro “Bem-vindo à terra de São Tiago”. Todo esse trabalho foi feito com a contratação pelo poder público de muitos moradores da vila, de maneira que é possível constatar que nos meses que antecedem a Festa de São Tiago, assim como durante a própria festa, os moradores tiveram a oportunidade de obter alguma renda financeira extra.



Figura 1. Mazagão Velho 2022. Trabalhadores mazaganenses reformando telhado no trapiche do rio Mutuacá. Autor: Luiz Adriano Daminello. Julho/2022

Dessa vez, por conta da epidemia do Covid, a festa teve uma espera muito maior do que a tradicional. Foram quase 3 anos após a ocorrência do último evento. Um fato curioso foi observar que muitas casas, depois de reformadas, apareceram com placas de "Vende-se". Fiquei intrigado se o crescimento anunciado da vila estaria afastando seus moradores ou se era apenas uma visão de negócio, já que, neste período, a chegada de pessoas de fora, com maior poder aquisitivo, poderia ser uma grande oportunidade de venda. Se, por um lado, a maioria do público chega somente nos dois dias em que acontece a representação das batalhas, por outro lado, a população local ou aqueles que, mesmo não morando na vila lá têm casas ou parentes, a transformam em local de férias e veraneio e nela permanecessem todo o mês de julho. Para estes, a festa começa antes do dia de São Tiago. Na orla do rio Mutuacá, no deque recém reformado, famílias se secavam ao sol após o banho de rio. Isso tudo acompanhado de bebidas, comidas e música em alto volume. A tendência é que a vila, por sua característica de balneário e por sua constante atividade festiva religiosa e cultural, se torne cada vez

mais uma estância turística. Os registros em imagens que fiz em dois momentos, o antes e o depois dos preparativos, permitem ver que a Festa de São Tiago marca uma transformação anual na vila.

Em 2022 a Festa de São Tiago foi anunciada como tendo 245 anos. É adotada como sua origem uma celebração que ocorreu em novembro de 1777, quando os mazaganenses transferidos de Marrocos festejaram a aclamação de D. Maria I ao trono de Portugal e o casamento de seu filho, o Príncipe D. José. As descrições de Vidal (2008, pp.216-226) a partir de documentos históricos da época, revelam que a festa em comemoração à entronização de Maria I foi ordenada pelo poder real em Lisboa e financiada pelo senado da câmara e pelo comandante (Vidal, 2008, p.216). Mas todos os eventos teriam sido produzidos pelos mazaganenses.

Foi uma grande festa que durou oito dias. Fora feita com o propósito de regozijar a rainha, cuja ascensão ao trono dava alento às intenções dos colonos mazaganenses de deixarem a vila, uma vez que ela era opositora política do Marquês de Pombal. Consta que houve na ocasião a encenação de um conflito naval entre mouros e cristãos. Essa festividade é identificada pelos atuais mazaganenses como a primeira Festa de São Tiago. (INRC/Iphan, 2013, p.16. Citado em Ribeiro, 2016, p.100).

É preciso fazer algumas considerações sobre esta crença mazaganense a respeito da origem da festa em 1777. A primeira delas é que a citada festa aconteceu entre 16 de novembro e 3 de dezembro para festejar a aclamação de uma rainha ao trono. Não há nesse evento nenhuma referência a São Tiago, cuja data de comemoração nas igrejas católicas é 25 de julho. Representações de batalhas entre mouros e cristãos tornaram-se muito comuns na Península Ibérica e em colônias nas Américas, e foram representadas em diversos eventos festivos religiosos ou em homenagem à realeza, não sendo nem exclusiva nem característica do dia de São Tiago. Na Espanha, onde existem inúmeras representações de mouros e cristãos ao longo de todo o ano, não tenho conhecimento de nenhuma festividade que seja em homenagem ao dia de São Tiago. Especificamente na cidade de Santiago de Compostela, onde supostamente estaria o sepulcro do apóstolo Tiago Maior, não há representação de batalha entre mouros e cristãos. Na vila de Sobrado, concelho de Valongo, em Portugal, essa representação acontece por homenagem a São João.

Entre os eventos que se encontram documentados dessa representação em 1777, descreve-se a abertura do dia 16 de novembro com uma missa solene e o cantar do Te Deum (um hino cristão),

com o estouro de alguns fogos. Seguiram-se 6 dias de preparativos e preces. No dia 22, aconteceu um cortejo, com um carro muito bem ornamentado e personagens ricamente vestidos.<sup>7</sup>

Os cantos e poemas recitados manifestavam a lealdade dos mazaganenses ao trono de Portugal e à Igreja (Vidal, 2008, p.218), sem menções ao passado de batalhas com os mouros. Após o cortejo, com as declamações, cantorias e danças na frente das casas dos oficiais, teve uma apresentação teatral, desta feita representando uma batalha naval entre mouros e cristãos.

A escolha dos mazaganenses pela representação de uma batalha naval, algo que nunca aconteceu contra a Fortaleza de Mazagão, demonstra que não houve intenção de que a encenação de 1777 se referisse a fato vivido por eles em Marrocos, em suas repetidas disputas com os mouros. Apenas colocavam em prática um evento cultural festivo bastante em voga na Europa desde o século XVI e no Brasil a partir do século XVIII (Vidal, 2008, p.219). Na ocasião, uma nau cristã se encontra com outra moura que se rende após um combate: “Finalizando isto sabiráo huã Náo de Guerra, e hum Corsario, os quaes se encontraráo com hu grande Chavelo de Mouros, que depois de hum bem vistoso combate se rendeo” (APEPa conforme citado por Vidal, 2008, pp. 2019).

Nos dias seguintes, entre 23 de novembro e 6 de dezembro de 1777, foram feitas sete encenações de três óperas do poeta italiano Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, conhecido como Metastasio, erudito cujas obras, pela simplicidade, tiveram grande aceitação popular e difusão por toda a Europa (Vidal, 2008, p.221). Das três óperas apresentadas, *Dido abandonada*, baseada em trecho de *Eneida* de Virgílio, é a única que tem um personagem mouro, na figura do Rei Iarbas, que quer se casar com Dido, a Rainha de Cartago. Mas ela está apaixonada pelo guerreiro Enéas, o que acaba gerando uma guerra entre os dois pretendentes.<sup>8</sup> Como podemos ver não há, nas festividades que ocorreram em 1777, qualquer referência ao drama pessoal dos mazaganenses em sua luta cotidiana contra os vários cercos dos mouros à Fortaleza de Mazagão no Marrocos. O mais provável é que repetiam um hábito de se apropriarem de algum enredo já estabelecido como representação teatral e não uma criação original dos mazaganenses (Amaral, 2007, pp.156-157. Conforme citado por

---

<sup>7</sup> (...) sahio da Praça hum bem vistoso carro Triumfante goarnecido com 20 figuras bem compostas e asseadas de Meninas, que cantavão; seguiase abacho os que tocavão instrumentos que se compunhão de tres Rebecas e tres violas, no corpo do carro dez mascaras de dançarino que formavão huã bem vistosa contradança e no meyo do Carro hum Mascara que recitava varios epilogos e Obras Poeticas, em aplauzo da mesma função. Diante deste Carro hião duas Alas de Mascaras com Alabardas, cujas Alas erão tiradas por hu Mascara bem preparado com espada na mão.

No meyo das Alas hia um Anjo a cavallo muito bem ataviado o qual levava na mão huã Bandeira com as Armas Reaes. Nesta ordem se foi conduzido tocando Marchas até a Porta do Comandante donde se deo Principio com os epilogos, Danças, Cantos e outras Praticas, tudo com muito gosto de todo o povo; Depois foi seguindo esta função por todas as ruas, e a cada porta de Official se repetião as Danças e mais aplauzos. (APEPa conforme citado por Vidal, 2008, pp. 2016-2017).

<sup>8</sup> Consultado em: [www.stringfixer.com/pt/Didone\\_abbandonata\\_](http://www.stringfixer.com/pt/Didone_abbandonata_)

Lemos, 2022, p.58). Após essa comemoração, segundo Ribeiro, só temos notícia da representação da batalha de mouros e cristãos em Mazagão em 1915:

Ainda conforme o INRC/Iphan (2013), transcorridos 138 anos, a festa teria ressurgido em 1915, quando a Vila Nova de Mazagão perdeu o título de sede do município para Mazagão Novo. Assim, a referência de início para a festa de São Tiago seria 1915 (quando ressurgiu na comunidade) e para a festa da Piedade, 1921. Entendemos que a proximidade das datas remete a um período que foi fundamental para a construção dos referenciais culturais do ser mazaganense. (Ribeiro, 2016, p.112).

Em Mazagão Velho, apesar de sua história sempre se referir ao passado marroquino de lutas contra os mouros, aquilo que é colocado atualmente em cena não parece fazer referência a alguma batalha histórica da Fortaleza de Mazagão. Estas aconteciam principalmente em enfrentamentos ao longo das imponentes muralhas, com ataques e defesas feitos à base de muita pólvora nos arcabuzes e canhões. Os enfrentamentos fora das muralhas, com espadas e cavaleiros, era uma condição característica dos cavaleiros cruzados no continente europeu. No Marrocos, as batalhas campais aconteciam eventualmente como ações preventivas que os portugueses adotavam contra aldeias próximas às fortalezas.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> As praças de Marrocos, isoladas entre si por um território circundante hostil, comunicando essencialmente através do mar, exceptuando algumas ligações terrestres organizadas com forças militares de razoável dimensão, tinham cada uma o seu próprio sistema defensivo, organizado essencialmente a três níveis:

A defesa da praça nos seus limites, constituída pelos sistemas construídos tradicionais (<https://historiasdeportugalemarrocos.wordpress.com/2014/06/08/as-fortificacoes-da-transicao/>), panos de muralha, baluartes e fossos, onde a população se confinava em situações de ataques de grande envergadura.

A vigilância através das atalaias (<https://historiasdeportugalemarrocos.wordpress.com/2014/04/18/viver-em-mazagao/>), torres de vigia de ocupação diurna, situadas a uma distância que permitisse contacto visual com a praça, destinadas a avisar os seus habitantes de algum ataque eminente e a permitir que as tarefas diárias extramuros, como a recolha de lenha, se fizessem em segurança.

As almogavérias, enquanto acções preventivas e dissuasoras de eventuais ataques à praça, e de alargamento da sua área de influência (<https://historiasdeportugalemarrocos.wordpress.com/2014/02/22/a-conquista-de-ceuta/>) e de logística, garantindo a pacificação das aldeias mais próximas ou o seu aniquilamento.

(...) Os almogávares eram uma força inspirada nos corpos militares criados pelas coroas de Aragão, Valencia, Castela e Portugal durante a conquista cristã da Península, com o mesmo nome, composta por indivíduos recrutados entre os camponeses, pastores e lenhadores das zonas de fronteira. O termo vem do Árabe *Al-mighuar* (pl. *Al-maghauir*), que significa *corajoso*. Os almogávares portugueses da guerra de Marrocos eram uma força de elite que tinha por missão fazer incursões em território inimigo, destruindo colheitas, roubando gado e fazendo cativos, com o objectivo de pacificar as populações ou afastá-las para áreas mais remotas, para além de combater os *mujahidin* ao serviço do rei de Fez. As suas acções tinham o nome de *almogavérias*, *entradas* ou *correrias*, e destinavam-se sobretudo a evitar que a partir das aldeias vizinhas às praças surgissem ataques contra as mesmas. (Paula, F. M. (2015) *Almogavérias, Entradas e Correrias* | *Histórias de Portugal em Marrocos*. In: *Histórias de Portugal em Marrocos*. Recuperado de:

<https://historiasdeportugalemarrocos.com/2015/01/14/almogaverias-entradas-e-correrias/> Página 4 de 15)

A mais celebrada batalha que os mazaganenses marroquinos travaram com os mouros em 1562, e que se tornou orgulho dos portugueses por sua vitória heroica, não é apresentada nos registros históricos com situações e relatos que poderíamos considerar inspiradores para o drama construído na encenação atual de Mazagão Velho que, como vimos, também não se assemelha à primeira feita em 1777. Nessa batalha de 1562, conforme narrada por Agostinho de Gavy de Mendonça (1890), houve um cerco mouro à Fortaleza de Mazagão e não uma disputa em terreno entre tropas de cavaleiros.

A batalha entre mouros e cristãos encenada em Mazagão Velho tem algumas semelhanças e oposições curiosas em relação à festividade de Bugios e Mourisqueiros de Sobrado em Portugal. Enquanto em Sobrado os mouros representam o controlo, a disciplina e a hierarquia e os cristãos perdem na batalha militar, em Mazagão Novo são os mouros que inicialmente se aproximam do acampamento cristão para ameaçar suas defesas. Em Sobrado não há um exército cristão, mas uma população numerosa que se apresenta mascarada. Já os personagens mourisqueiros muçulmanos passam por uma rígida hierarquia de escolha e ascensão ao cargo (Cunha, 2019, p.41). Em Mazagão, os mascarados são os integrantes de uma enorme turba barulhenta que faz parte do exército mouro, composto também por guerreiros armados com lanças e cavaleiros. O grande número de mascarados parece dizer que apesar de serem muito mais numerosos que os cristãos, estes, com sua valentia e a ajuda de São Tiago, conseguem vencer a batalha final. Se em Sobrado a participação como mascarado cristão é permitida a todos os interessados, constituindo o maior contingente, em Mazagão isso acontece com os guerreiros mouros mascarados. Para os cargos de cavaleiros, tanto cristãos quanto mouros, em Mazagão Velho há uma seleção baseada em habilidades com os cavalos, enquanto que em Sobrado, para fazer parte do exército mourisco há uma rígida seleção a partir de alguns ritos que devem ser cumpridos.

Quem vence a batalha na representação de Mazagão Velho são os cristãos, assim como na batalha real de 1562 no Marrocos, quando a fortaleza foi cercada por um exército de quase 120 mil mouros. Os portugueses se defenderam com 20 mil armados, entre eles 600 fidalgos, que vão em auxílio dos mazaganenses: "Quando o filho do sultão, mulá Mohamed, decide levantar o cerco no dia 7 de maio, suas tropas contabilizam 25 mil mortos. Do lado português, apenas 98 soldados e 19 civis pereceram" (Vidal, 2008, p.22).

Em Sobrado quem vence a batalha são os mouros, formados por um exército disciplinado para a guerra, sendo os cristãos uma multidão desorganizada e irreverente. Em Sobrado, quem salva o rei



cristão é uma divindade pagã, a serpe, e em Mazagão é São Tiago que pede a Deus que conceda mais uma hora para que possa salvar os cristãos do enorme exército mouro. Tanto em Sobrado quanto em Mazagão, as mulheres têm participação restrita na encenação e na musicalidade das batalhas. No caso de Mazagão, elas exercem seu protagonismo na parte religiosa da festa, em funções relacionadas com o enfeitar dos santos e dos altares e a organização das procissões e rezas. Essa posição, que é assumida por elas na maioria das celebrações ao longo do ano, tem maior relevância na Festa de São Tiago devido ao fato de que na representação da batalha só participam os homens.

Quanto à forma dramática, na festividade de Sobrado,

[n]ão se trata, na maior parte dos momentos, de uma encenação literal e integral, mas da sua transfiguração em momentos como as danças, na procissão religiosa e na encenação, sob a forma de teatro de rua, da batalha, derrota, aprisionamento e libertação do rei cristão. (Pinto et al., 2016, p.4).

Da mesma forma, a festividade em Mazagão Velho tem uma representação em parte naturalista, mas também em boa medida coreografada de forma simbólica, com elementos mágicos e personagens mascarados como em teatros populares da *Commédia Dell'Arte*, sem um enredo completo, feito de cenas que representam momentos principais de um contexto que tem de ser explicado através de narradores.

Em Mazagão Velho, há o desejo de que haja melhor entendimento do público. A tendência é, portanto, de valorizar cada vez mais a representação naturalista, principalmente nas cenas de batalha, onde golpes simbolicamente coreografados são cada vez mais transformados em duelos representados de forma naturalista entre os cavaleiros dos dois exércitos.

Ao visualizar o registro audiovisual da festa em 2022 junto com um grupo de festeiros, o Sr. José Cardinho, atualmente um dos mais antigos participantes da festa e que comandou a *mise en scène* da batalha, insistiu que nas representações que aconteciam antigamente as tropas apenas se aproximavam, tocavam armas, gritavam, mas não havia duelo. Apesar disso, um participante da geração atual mencionou que o novo costume que simula duelos reais é de muito gosto daqueles que fazem os personagens dos cavaleiros e, mesmo sendo perigoso, dificilmente eles voltarão a representar como antigamente, sem um embate de armas.

## 5.2 As imagens: os santos e as figuras

As festas comemoradas pelos mazaganenses têm início aproximadamente uma semana antes da data principal, com novenas, fogos, e por vezes procissões e arraiais. No caso da festividade de São Tiago, essa antecedência é maior, chegando a quase duas semanas. Nos dias 13, 14 e 15 de julho, caixeiros, rezadeiras, e alguns personagens mouros e cristãos fazem uma peregrinação a Mazagão Novo e Macapá acompanhados de algumas estátuas dos santos e das figuras de São Tiago e São Jorge. Os foliões caracterizados pelos personagens principais da batalha são chamados de "figuras". Além de São Tiago e São Jorge, as outras figuras presentes na festa são o Rei Caldeirinha, o Atalaia e o Bobo Velho. Porém, esses não participam da visita às famílias em Macapá e Mazagão Novo. As pessoas que representam as figuras são selecionadas a partir de sorteio entre os voluntários, frequentemente com o intuito de pagar alguma promessa ou agradecer alguma graça recebida. Isso acontece quase um ano antes, duas semanas depois do final da Festa de São Tiago, no dia da comemoração de N. Sra. da Assunção, que é a padroeira de Mazagão desde os tempos em Marrocos. A viagem dessas "figuras" para Mazagão Novo e Macapá tem o objetivo de homenagear antigos moradores da vila e também serve para convidar as pessoas dessas cidades próximas a comparecerem na festividade.

Em Mazagão Velho há uma grande devoção às imagens sagradas, quer sejam as estátuas que ornaram a igreja e os oratórios das casas dos moradores mais devotos representando os santos festejados ao longo do ano, quer sejam as "figuras" representadas durante a Festa de São Tiago.

Conforme inventário do INBMI/IPHAN (1998) citado em pesquisa de Ribeiro (2016, p.62-63), há uma quantidade de estátuas antigas que teriam pertencido às primeiras famílias que se instalaram na vila e que alimentam a crença de que algumas delas teriam vindo do Marrocos, ficando tal argumentação no campo das possibilidades. As estátuas antigas dos santos em Mazagão Velho foram divididas em 3 categorias: 1). Aquelas identificadas pelo INBMI/IPHAN (1998) como sendo dos séculos XVII e XVIII, localizadas na igreja de Nossa Senhora da Assunção, com origem associada ao deslocamento da população do Marrocos para o Amapá. 2) Aquelas identificadas pelo INBMI/IPHAN (1998) como sendo do século XIX, também localizadas na igreja de Nossa Senhora da Assunção, com origem associada ao Pará, sendo que os moradores também as associam ao deslocamento da população do Marrocos para o Amapá. 3) Não identificadas pelo INBMI/ IPHAN (1998), localizadas

nas casas de alguns moradores de Mazagão Velho, com origem associada por eles aos seus ancestrais. (Ribeiro, 2016, p.63).

As imagens antigas do cavaleiros São Jorge e São Tiago são avaliadas como sendo, provavelmente, do século XIX e/ou XX. Elas servem tanto de elo entre o mundo terreno e a divindade, como de ligação dos mazaganenses atuais com a origem marroquina da vila. Mas, conforme estudos do INBMI/IPHAN (1997) e relatos históricos de Vidal citados por Ribeiro, essas estátuas provavelmente foram confeccionadas no Brasil, "em Belém nos séculos XIX e XX a partir de quadros emoldurados originários da fortaleza militar de Mazagão" (Ribeiro, 2016, p.67).

A presença conjunta dos dois santos na representação da batalha é uma simbologia bem característica da festividade de Mazagão Velho. A presença de São Jorge como parceiro na luta de São Tiago contra os mouros talvez tenha se originado na Mazagão brasileira a partir de uma interpretação simbólica das imagens emolduradas que vieram do Marrocos e que, provavelmente, inspiraram a confecção das estátuas antigas desses santos presentes na igreja. A imagem mundialmente mais frequente de São Jorge, em pinturas e esculturas sacras antigas, é a de um cavaleiro vestido com armadura, montado em um cavalo branco, prestes a alvejar com uma lança um dragão caído sob as patas do seu cavalo. A existência real do soldado romano Jorge nos tempos do Imperador Diocleciano no Século III não pode ser comprovada, mas a lenda que alimenta seus devotos narra a história de um exímio guerreiro que foi perseguido e morto por sua insistência em se afirmar cristão. Por sua origem, é também conhecido como Jorge da Capadócia, região atualmente pertencente à Turquia. Em luta contra os povos do norte da África teria matado um dragão que assombrava a população. Sua fama se espalhou no Oriente e teria influenciado os cavaleiros cruzados ingleses, que trouxeram sua devoção à Inglaterra, onde foi escolhido como padroeiro pelo rei Eduardo III quando fundou a Ordem dos Cavaleiros de São Jorge em 1348.

Em Mazagão Velho, a estátua na igreja que representa São Jorge, ao invés de um dragão, tem sob as patas de seu cavalo um guerreiro mouro. Assim também é representado São Tiago em uma estátua de Santiago Matamouros na Catedral de Santiago na Espanha e em inúmeras pinturas e esculturas antigas, apesar de nesses casos São Tiago não empunhar uma lança, mas a sua tradicional espada. De modo que é possível imaginar, sem podermos comprovar, que a imagem do cavaleiro de armadura atingindo um mouro, em algum momento da história de Mazagão Velho, foi atribuída a São Jorge por diferenciação à outra estátua da igreja que representa São Tiago Matamouros, na qual o

santo, em seus trajes de apóstolo, com a concha de vieira em seu manto, montado em um cavalo branco e com a espada levantada, parece incitar os fiéis à batalha.

Não é possível afirmar que os fatos aconteceram desta maneira e tampouco quando se deu essa diferenciação entre São Jorge e São Tiago; nem que ela se deu em Portugal ou se foi uma criação brasileira em razão da viagem da cultura mazaganense ao longo de seu trajeto de Marrocos até chegar ao Brasil. Vale considerar que São Jorge foi o Padroeiro de Portugal (até 1640, quando passou a ser Nossa Senhora da Conceição), supostamente por influência dos Cruzados Ingleses que lutaram juntos com o Rei Dom Afonso Henriques na conquista de Lisboa em 1147. São Jorge foi adotado como grito de batalha substituindo o anterior de São Tiago e foi considerado o responsável pela vitória portuguesa na Batalha de Aljubarrota em 1385 contra o exército castelhano que usava Santiago como seu grito de guerra. A partir de 1387, São Jorge passou a figurar na procissão do Corpo de Deus em Portugal (Tinhorão, 2000, pp.70-71).

Existem ainda especulações de que a definição da imagem como São Jorge teria surgido pelos sincretismos com a população dos negros escravizados que adotaram São Jorge como Ogum no Rio de Janeiro e Oxóssi na Bahia (Bittencourt, 2018, p.1). A figura de São Tiago como guerreiro em luta para converter os infiéis ao cristianismo também foi usada pelos espanhóis como instrumento de dominação e evangelização dos povos nativos, adotando uma nova imagem de São Tiago Mataíndios.

Além das aparições nas batalhas, São Tiago foi a devoção hispânica mais representada nas pinturas de retábulo e esculturas, em quase todos os conventos e igrejas; além dos afrescos, os quais expunham aos nativos o essencial da iconografia cristã nos séculos XVI e XVII.

(...)

Sabe-se que a difusão dessa forma de representação como Mata-índios, foi muito ampla, pois evangelizadores pregavam utilizando quadros, realizando inúmeros comentários. E, com o passar dos anos, os próprios índios começaram a reproduzir tais representações. (Santos, 2008, p.16).

Mas o que importa para este trabalho é que tais adaptações demonstram a mobilidade cultural e a transformação das autenticidades ao longo dos deslocamentos no tempo e no espaço, fazendo com que haja uma mudança em relação ao seu significado original. Em Mazagão Velho há a devoção por São Tiago e por São Jorge como parceiros no enfrentamento ao exército mouro inimigo. Contrariando a credence dos mazaganenses, o padre Lino Zani, responsável por rezar as missas durante os eventos mais importantes, considera como sendo São Tiago a estátua do cavaleiro com lança sobre um mouro e, frequentemente, se diz desgostoso com aquela iconografia de agressão de São Tiago a uma pessoa

de outra etnia e religião, não condizente com a atual postura da religião católica de boa convivência com outras religiões. Foi em sua visita ao Marrocos que Jozué pôde participar de um evento acadêmico com presença de marroquinos e portugueses no qual se discutiam as necessidades de mudanças da representação dos mouros como o inimigo a ser combatido, pois não é recomendável em um novo contexto de desconstrução dos racismos. Pelo mesmo motivo, a imagem de Santiago Matamouros alvejando um mouro foi retirada da Catedral de Santiago de Compostela em 2004 e levada ao museu da Catedral, segundo seus dirigentes, devido a uma visão atual do Cristianismo que considera que a imagem não se encaixa nos ensinamentos de Cristo.<sup>10</sup>

Mas, para os mazaganenses, como iconografias e rituais destinados a transmitir uma memória e preservar identidades, elas se ressignificam e adquirem valores próximos às suas realidades atuais. São Tiago Matamouros ou São Jorge não matam mouros, negros, índios ou infiéis. Como santos guerreiros, lutam contra o mal e fazem o bem a quem se devota a eles e por isso são santos, e não por uma batalha que travam com outras etnias e religiões.



Figura 2. Festa de São Tiago 2022. Mazagão Velho. “Figuras” de São Tiago e São Jorge. Autor: Luiz Adriano Daminello. Julho/2022

As figuras de São Tiago e São Jorge, acompanhadas dos caixeiros e alguns cavaleiros, retornam para a Vila de Mazagão Velho no final do dia 15, onde são recepcionadas com honras, fogos e

<sup>10</sup> Portal Portas Abertas (2004). Igreja remove estátua de santo para não ofender muçulmanos. Recuperado de: <https://portasabertas.org.br/noticias/cristaos-perseguidos/noticia1101>

festejos, com um grande compartilhamento entre os rituais sagrados e os profanos, onde chega a ser quase impossível distinguir entre um e outro.

A festa continua até aproximadamente quatro horas da manhã do dia 16, quando acontece a primeira alvorada festiva e novamente os cavaleiros cantam e dançam em frente às casas de familiares moradores da vila. No dia 17, que em 2022 foi um domingo, a vila permaneceu cheia de gente. E assim ficou até à noite, quando aconteceu o segundo arraial. Barracas com comida e bebida funcionaram até altas horas da noite. Os bingos e leilões acontecem com o objetivo de arrecadar fundos para a realização das festividades. Cada um deles, no caso da Festa de São Tiago, é organizado por alguma família, associação ou entidade do poder público. No calendário dos eventos, conforme consta em um programa distribuído pelo Governo do Amapá em 2022 constam os seguintes arraiais:

- 16/07 (sábado) - Arraial a cargo da família Tavares.
- 17/07 (domingo) - Arraial a cargo do Instituto Cultural da Festa de São Tiago - ICFST, cavalaria de São Tiago, atiradores da Festa de São Tiago, fogueteiros da Festa de São Tiago, coordenação das máscaras da Festa de São Tiago.
- 18/07 (segunda-feira) - Arraial a cargo dos servidores municipais, estaduais e federais, escolas e comerciantes.
- 19/07 (terça-feira) - Arraial a cargo da paróquia Nossa Senhora da Assunção (Mazagão Novo). Igreja Sagrada Coração de Jesus (Carvão), Igreja Nossa Senhora das Dores (Ajudante), Igreja Nossa. Senhora da Assunção (Mazagão Velho)
- 20/07 (quarta-feira) - Arraial a cargo dos Grupos Folclóricos e Culturais de Mazagão, comunidades e Associações.
- 21/07 (quinta-feira) - Arraial a cargo da família Oliveira.
- 22/07 (sexta-feira) - Arraial a cargo do Governo do Estado do Amapá.
- 23/07 (sábado) - Arraial a cargo da Prefeitura Municipal de Mazagão e Câmara de Vereadores.

Os arraiais acontecem no barracão de São Tiago, próximo da orla do rio Mutuacá. Com o objetivo de aumentar a área de lazer na frente do rio, a prefeitura de Mazagão tem intenção de demolir o barracão e transferir suas atividades para o outro barracão chamado de Mocito Ayres, localizado em uma rua próxima, fato que tem desgostado muitos moradores por entenderem tal intenção como uma quebra da tradição local.

Para que aconteçam os arraiais, famílias e comerciantes doam comidas, eletrodomésticos, ferramentas e outros utensílios. As comidas, que podem ser frango, pernil ou outra carne assada pela família que doa, são leiloadas e adquiridas pelos presentes, normalmente para o consumo imediato durante o acontecimento dos arraiais. Presenciei um lance de quase 500 reais em um pernil, um valor

quase 5 vezes superior ao que se pagaria em um restaurante, confirmando que a intenção, além de saciar a fome, é também a de colaborar com a festividade. Intercalados com o leilão acontecem os bingos, em que aqueles que primeiro completarem uma cartela com os números sorteados por bolinhas misturadas em uma gaiola esférica ganham o prêmio da rodada. No bingo organizado pela Prefeitura de Mazagão foram vendidas mais de 5.000 cartelas por um preço de 50 reais cada. Todos os recursos arrecadados são divididos entre a congregação da igreja e o instituto cultural, responsáveis pelas atividades religiosas e profanas das festas.

No dia 23 de julho, os sorteios e apostas terminaram tarde da noite, mas quem estava em Mazagão Velho não dormiu. Festas aconteceram, ao som dos DJs e suas aparelhagens, madrugada adentro. Durante o dia, presenciei alguns Vominês, ritual que ia acontecer até 23 de julho, sempre por volta do meio dia.

### **5.3 O Vominê e o primeiro dia da festa**

Vominê é o nome dado por eles a um ritual que representa uma espécie de grito de guerra ou celebração de vitória em forma de coro, versos e toques de caixa, enquanto os participantes desenvolvem uma dança marchada. Nos trabalhos que pesquisei e na cultura popular local, não há um conhecimento sobre o significado do termo “Vominê”. A pronúncia tem semelhança com o vocativo em latim *Domine*, que é como é designado *O Senhor*. Outra aproximação da palavra Vominê é com o primeiro verso em latim do Canto da Verônica, presente na Bíblia e cantado na Semana Santa em Mazagão Velho: *O vos omnes*, que traduzindo seria *Oh vós todos*. O termo em latim *omnes*, por significar “todos”, também parece sugestivo como possível origem da palavra Vominê que é pronunciada por foliões e visitantes na Alvorada Festiva, ou por conta dos episódios da Entrega dos Presentes e da Festa da Vitória, quando a dança é realizada tanto pelos soldados cristãos quanto pelos soldados mouros. O Vominê se assemelha a uma representação festiva da união de todos em torno da fé cristã. Mas nada conclusivo encontrei que sugerisse uma origem latina para o que eles pronunciam como Vominê. A minha suposição para tal origem estava baseada no fato de que muitos cantos executados em eventos festivos em Mazagão Velho o são em latim a partir de escritos guardados cuidadosamente pela Sra. Joaquina Jacarandá.

Os mazaganenses têm também suas versões e derivações do termo. No trabalho de Smith (2017) sobre o Vominê de Mazagão, ele menciona algumas definições dos habitantes. Segundo ele, o

Sr. Celestino pronuncia Vamonê. O Sr. Raimundo pronuncia Vaminê com o sentido de “vamos para cima deles”. (Smith, 2017, p. 92). Smith comenta que alguns consideram que o temo surge de uma aglutinação de “vamos nele”, “vamos todos” e “vamos ver”, o que considero próximo da expressão latina *O vos omnes*. Para os mazaganenses, parece não haver dúvidas de que se trata de um chamado para celebrar a vitória.

Durante a apresentação, a palavra "vominê" é repetida em coro 3 vezes, seguida por um “êeeeê!”. Versos são improvisados por alguns, sobrepondo-se ao coro. Um exemplo foi assim transcrito por Smith e que pude parcialmente ouvir entre o barulhento toque das caixas e o burburinho dos que assistiam:

Glorioso são Tiago, padroeiro de Mazagão  
Vominê só é bacana quando tem nego no chão  
Valei-me meu São Tiago, padroeiro de Mazagão  
Essa é a batalha entre mouros e cristãos  
Eu quero eu quero eu quero  
Eu quero uma bolachinha  
Eu quero eu quero eu quero  
Eu quero açai com arraia  
Eu quero eu quero eu quero  
Eu quero uma chichuá  
Senhores donos da casa, licença nós quer entrar  
Essa é a nossa história que agora vamos contar  
Essa a nossa cultura que agora vamos mostrar.  
De dezesseis a 28, fazemos como muito orgulho  
A Festa de São Tiago, que começa no mês de julho  
Cadê o dono da casa? Com ele eu quero falar.  
Já estou com a a garganta seca , uma cerveja quero tomar  
A terra de São Tiago é uma terra de tradição... (fragmento)  
Eu quero agradecer portugueses e marroquinos... (fragmento)

(Smith, 2017, p. 91)

Esse exemplo é apenas um modelo, pois aparentemente os versos podem ser improvisados no momento, adaptando menções ao dono da casa onde é praticado. O Vominê é controlado pelos caixeiros, que não apenas executam os toques das caixas determinando o ritmo, o início e o fim, mas também exercem poder sobre os dançarinos, interrompendo o Vominê quando percebem haver excessos. É comum os mazaganenses relatarem que o Vominê, assim como os ritos de todas as festividades em Mazagão Velho, eram feitos com mais seriedade em tempos antigos. Havia um respeito imposto pelos mais velhos e não se admitia bebedeiras, brincadeiras e desobediências. Apesar



da menor rigidez atual, a hierarquia ainda prevalece. Os dois caixeiros se posicionam em frente à casa do visitado e executam alguns rufares por alguns minutos, sob o olhar de todos que observam e o acompanhamento dos estouros de fogos. Ao final, os caixeiros são os primeiros a adentrar a casa, seguidos pelos ansiosos dançarinos, que se posicionam em roda em volta da sala. Começa então o toque das caixas e eles cantam e dançam o Vominê em coro, com alguns recitando os versos improvisados.

A coreografia corporal, que parece uma marcha dançada, é executada aproximadamente com 4 passos e uma pausa, que eles dançam com as pernas um pouco abertas e pés firmes no chão. Isso porque, a certo momento, têm início as rasteiras sem que a dança e o canto sejam interrompidos. É um misto de luta e dança em que o intuito é derrubar e não ser derrubado. A brincadeira dura pouco mais que alguns minutos, o que parece evitar que algo mais violento aconteça involuntariamente.



Figura 3. Festa de São Tiago 2022. Mazagão Velho. O vomine. Autor: Luiz Adriano Daminello. Julho/2022

O Sr. José Cardinho, um dos caixeiros e mais antigos brincantes na Festa de São Tiago, ao visualizar as imagens filmadas relata que, antigamente, as rasteiras eram apenas sugeridas, sem que acontecesse uma efetiva derrubada de alguém. Algo mais parecido com uma insinuação de rasteira como acontece no jogo da capoeira. Tal argumento aumentou minha suposição de que o Vominê, dentro das partes do ritual, parece se destacar como procedente de tradições da cultura dos descendentes de escravizados africanos que passaram a ser predominantes na população

mazaganense. Atualmente a rasteira usa não só o passar a perna, mas também o puxar o corpo e derrubar efetivamente o golpeado. Antonio José, ao visualizar as imagens que fiz sobre os Vominês, comentou que a prática das rasteiras era uma situação que não devia continuar da maneira que é atualmente, pois apresenta riscos de acidentes e, como muitos dos que participam não são moradores de Mazagão Velho, se alguém se ferisse poderia significar uma péssima reputação para a imagem da Festa de São Tiago.

Quando os caixeiros param de tocar, quase sempre há um pedido coletivo para continuarem, muitas vezes feitos por sons guturais “uh!, uh!, uh!, uh!”, o que em 2022 poucas vezes foi atendido pelo caixeiro mais antigo, Sr. Raimundo Ramos, que tinha a autoridade sobre os demais. Em todos os Vominês que pude presenciar, com vários dançarinos indo ao chão devido às rasteiras, em nenhuma ocasião percebi que, após o término, havia algum sinal de desentendimento ou mesmo alguém que tivesse se ferido. Ao contrário, todos pareciam se divertir bastante, mesmo os que iam ao chão, e, ao final, saíam animados comentando as proezas. Afinal, o Vominê é um ritual que simboliza a postura de nobres guerreiros.

Existem 3 situações diferentes do Vominê. A primeira aconteceu do dia 16 ao dia 23, sempre por volta das 12 horas. Nessa, a grande participação é das crianças, mas há um momento também para os mais jovens. Quando as crianças estão na roda do Vominê, não são permitidas as “rasteiras”, o que só acontece com os mais adultos. As apresentações aconteceram em todos esses dias nessa ordem: na casa das “figuras” “menino Caldeirinha”, “São Jorge”, “São Tiago” e finalmente na casa do homenageado, que neste ano foi Rodrigo, subprefeito de Mazagão. Ao final de cada apresentação, todos receberam comidas e bebidas oferecidas pelo dono da casa.

A segunda situação do Vominê é na alvorada festiva do dia 24. É um ritual bastante empolgante com a participação, inclusive, de público externo à comunidade e somente realizada por adultos, quando as rasteiras acontecem de forma mais performáticas. Comparecem, além dos brincantes e os caixeiros, também os fogueteiros e os atiradores, que, com muita torcida do público, preenchem o som com uma grande sequência de estampidos.

A terceira situação são os Vominês da entrega dos presentes nas casas de homenageados e no final da batalha, quando há a vitória dos cristãos e a conversão dos mouros ao cristianismo. Nesses momentos eles estão todos fardados e não há a prática das rasteiras.

Filmar os vários Vominês foi a primeira tarefa desafiadora da filmagem da Festa de São Tiago. Sabendo com antecedência que os dançarinos se aglomeravam no interior do local de apresentação,

concluí que eu não teria opções de deslocamento para poder ampliar a quantidade de pontos de vista. Como ninguém pode entrar antes dos caixeiros, a entrada se dá junto com os dançarinos e o posicionamento encostado nas paredes é muito disputado, sendo que é preciso se agarrar à primeira oportunidade e não há mais possibilidade de mudar de ideia. Nas primeiras apresentações que aconteceram por diversos dias às 12h, eu levei apenas a mini-câmera esportiva que tinha uma lente grande angular e que, presa em um suporte adequado, permitiria que eu filmasse um amplo campo de visão apenas esticando o braço. Como o grupo de foliões era em sua grande maioria de moradores locais e mais jovens, as rasteiras foram mais amenas. Já nos Vominês que aconteceram nas madrugadas da Alvorada Festiva, o grande número de participantes externos à comunidade, em sua grande maioria alcoolizados, prometiam riscos maiores. Usei então a minha melhor câmera que possibilitava melhores imagens nesses ambientes agora mais escuros. Adentrei o espaço do ritual, quando esse espaço era maior, e quando não, fiquei do lado de fora filmando através de janelas. Em ambas as situações havia pouco espaço para visualizar detalhes e eu tive que me preocupar para que o corpo dos dançarinos em primeiríssimo plano não cobrisse o campo de visão da lente, ou mesmo empurrasse o equipamento e o danificasse. Filmar através das janelas poderia evitar esses imprevistos, mas era um lugar bastante disputado pelo público que não queria adentrar o espaço das rasteiras. Desta maneira obtive um plano geral das coreografias, me posicionando fora do círculo onde elas aconteciam, mas próximo o suficiente para vislumbrar os golpes que eram continuamente desferidos entre eles. Não foi possível o registro de um detalhe da rasteira já que, para isso, teria sido necessário me aproximar muito de uma posição perigosa para o equipamento.

O primeiro dia oficial da festa, dia 24 de julho, começa com a Alvorada Festiva. Nesse dia, a vila acorda na madrugada com tiros de espingarda e fogos de artifícios. Em Mazagão Velho ainda há o costume antigo de anunciar os eventos através dos sons que se manifestam pelo bater do sino e por fogos. O sino toca todos os dias, às 18 horas para chamar os fiéis para as novenas. Da mesma maneira, os sinos da igreja de N. Sra. da Assunção na Mazagão marroquina tocavam às 18 horas:

Os toques dos sinos vêm, por sua vez, ritmar “a trama sonora dos dias”. Todo fim de tarde, às 18 horas, os sinos da igreja Nossa Senhora da Assunção e da ermida da Misericórdia soam a Ave Maria, convocando os mazaganenses ao recolhimento. Ao cair da noite, o sino da torre do Rebate, a grande torre situada no interior da fortaleza, anuncia o fechamento da ponte levadiça e da porta da cidade. Em caso de perigo, depois que o sino do bastião do Serrão deu o alarme, as sentinelas postadas no topo da torre do Rebate acionam o sino com toda a força, chamando os soldados para o combate. Por ocasião dos cortejos, é também o sino da torre do Rebate que dá o sinal da partida, seguido depois pelos sinos dos cinco bastiões: o bastião do

Governador, o bastião de Santo Antônio, o bastião do Norte, o bastião do Anjo, o bastião do Serrão. Depois desses bastiões, os sinos de todas as torres da cisterna e os das casas entram em cena, a fim de que toda pessoa sinta o pulso da cidade bater. (Vidal, 2008, p.25).

Em Mazagão Velho, além dos sinos, os fogos anunciam todas as comemorações ao longo do ano, e quando elas acontecem em procissões por várias casas, é possível descobrir onde estão os fiéis e foliões pelo som do estouro dos fogos. Existe uma equipe de fogueteiros, a mesma que está sempre presente em todos os eventos. Na Festa de São Tiago, em que a quantidade de fogos é maior do que de todas as outras, os fogueteiros carregaram um carrinho repleto de munição que estava guardada no interior da igreja. Tomando conhecimento dos preços dos fogos fiquei impressionado ao imaginar o alto valor que era gasto ao longo do ano com as munições. Como mencionado, a intenção maior dos fogos em Mazagão Velho não é o espetáculo de luzes no céu, mas o estampido frenético dos estouros sequenciados.

O alto volume dos estampidos dos fogos atrapalharam o registro sonoro do toque das caixas, que tinham um volume de som muito menor, impedindo assim a gravação sonora com qualidade. Um problema que talvez pudesse ser amenizado se fosse possível ter um técnico de som e equipamentos adequados. A filmagem dos fogos também causa problemas em gravações de imagem em movimento, pois geram um aumento muito grande de luminosidade, sendo impossível realizar o registro de forma fotograficamente satisfatória. Apesar de se imporem pelo som e pela luminosidade, os fogos eram elementos de fundo das cenas, já que seu estouro acontecia ao mesmo tempo que eventos considerados mais importantes, como batalhas, procissões e louvores a santos. Por causa disso, a equipe de fogueteiros, apesar de constantemente presente no ritual, quase nunca aparece nas imagens filmadas.

Na festa de São Tiago há também os atiradores como grande atração, um grupo que dá tiros de festim com espingardas em cada uma das paradas do Vominê e também nos momentos da batalha, criando dramaticidade para a representação. Eles são estimulados pelo público que gritam repetidamente: Fogo!, fogo!, fogo! A quantidade de pólvora colocada na espingarda define o volume do tiro. Há uma porção considerada ideal, mas atendendo a pedidos dos espectadores por estampidos mais fortes, muitas vezes os atiradores adicionam uma porção maior, ocasionando um desgaste maior das espingardas.

Neste dia da Alvorada Festiva, eu me preparei descansando mais cedo e, um pouco antes das 4 da madrugada, horário anunciado para o início dos Vominês, já estava a caminho da casa do menino

Caldeirinha. Quase chegando, me encontrei com um público voltando. Eram aqueles que, como a grande maioria dos que vão presenciar o Vominê, permaneceram acordados à espera depois de terem passado a noite nos salões de festas e bares. Eu estava atrasado. O público que encontrei carregava suas caixas com cervejas pronto para ir aonde os arautos os levassem presenciar os Vominês.

## 5.4 Os arautos e a entrega dos presentes

Os chamados "arautos" da Festa de São Tiago são os caixeiros que passam batendo suas caixas e, dessa maneira, buscando as figuras em suas casas ou anunciando que vai começar o próximo evento. Aautos eram oficiais medievais que tinham a função de porta-vozes dos monarcas, transmitindo mensagens da coroa. Entre outras coisas, eram encarregados de anunciar os momentos da batalha.

O rufar de tambores dos caixeiros, que também são chamados de arautos na Festa de São Tiago, tem ritmos específicos para cada momento e estão exemplificados em depoimento que gravei com o Sr. Celestino, conhecido na vila por Celé, um artesão que, além de construir as caixas, é atualmente um dos principais caixeiros durante a festa. Os ritmos desenvolvidos também foram transcritos musicalmente no trabalho de pesquisa de Ricardo Smith (2017) e eu pude registrar em sons e imagens esses vários momentos. Há um toque para anunciar o início da batalha, outro toque para o santo, outro toque quando as tropas cristãs se dirigem até próximo ao acampamento mouro e outro toque quando voltam. Há também um arauto mouro, que passa aproximadamente uma hora antes dos eventos, já chamando o público para que se preparem para o que vai se seguir. Esse arauto mouro, com um toque mais simplificado em uma caixa menor que se chama *faquete*, também participa dos movimentos do exército mouro.

Quem é caixeiro da Festa de São Tiago não costuma participar dos toques de outras festas. Ser caixeiro da Festa de São Tiago é ter um conhecimento específico que era passado, geralmente, de pai para filho, ou para algum escolhido pelo caixeiro como herdeiro dos seus saberes. Mas, assim como outros saberes, os mestres mais antigos não gostavam de transmitir esse conhecimento aos mais jovens e não permitiam que eles participassem das conversas dos adultos. Assim, a aprendizagem dos caixeiros e outros brincantes se deu, na maioria das vezes, pela contínua observação à distância e tentativas às escondidas. Essa situação estava levando a que muitos conhecimentos se perdessem ou fossem desconfigurados em relação à prática ancestral. Recentemente, através de oficinas promovidas

por Jozué no espaço cultural Raízes do Marabaixo, jovens estão tendo a oportunidade de passar por aprendizado do batuque do marabaixo e aos toques da Festa do Divino, permitindo o surgimento de um considerável número de continuadores da tradição. Quanto aos caixeiros da Festa de São Tiago, alguns jovens aparecem como herdeiros do conhecimento a partir da antiga tradição de depender da disposição de um dos caixeiros antigos que lhes ensinam.

Tambores de guerra eram comuns nas guerras medievais. Tinham a finalidade de organizar as tropas no campo de batalha e suas diferentes batidas indicavam aos guerreiros qual formação teria que seguir naquele momento, se deveriam ir ao ataque ou bater em retirada. Também tinham a função de promover o espírito coletivo, estimular a tropa ao ataque e amedrontar os inimigos. Um texto de Isidoro de Almeida, que pela riqueza de detalhes transcrevo boa parte abaixo, ilustra bem a função dos tambores portugueses no século XVI:

Os modernos, para mandarem os infantes, usam o tambor, a que outros chamam caixa. Este é um instrumento de madeira com duas bocas, como todos sabem, em cada uma das quais tem um par de bezerro ou pergaminho, e sobre um batem com dois paus, e no outro tem dois ou quatro bordões de nervo torcidos, temperados com um temperador de pau, que os aperta e alarga, de maneira que, batendo com os paus no par de bezerros, reverberam os bordões e tornam a dobrar o golpe, e assim causam maior rumor (...).

Esta é a caixa do tambor, com que o destre oficial e prático tangedor, com a ligeireza das mãos e com o compasso dos golpes, significa e declara o que quer o capitão e o que manda aos seus soldados. Este lança o bando ou pregão do que se há-de fazer, como que se juntem à bandeira, que vão a receber a paga, que tal dia é a mostra e resenha, que vão ao exercício a tal lugar, que vão tomar mantimentos ou munições, que vão ao trabalho, e deita bando de todas as mais coisas que se há-de fazer, o qual bando é um tocar, e um som diferente de todos os outros, o qual somente significa bando.

Pelo que o tambor que tem primor não mistura com o bando outro som, como fazem os bisonhos (...). Também toca ao tambor o recolher à bandeira, com outro som diferente; e toca o marchar em ordenança, ou caminhar, ou quando caminhando se há-de fazer alto, ou estar quedo. Toca quando um esquadrão, tendo arvorado, se quer melhorar em sítio, sem calar os piques ao ombro avante avante. Toca mão em pique, mão em pique; é aproximar-se, à arma; e no tempo de combater: toca arma, arma. Toca a escaramuça, e toca carga, carga de mão em mão; e toca a retirada atrás, dizendo muito claro: retirar para trás, retirar para trás. (...) Querem-se todos estes sons muito a compasso, e com as medidas dos tempos guardadas, precisamente, como músico de bom ouvido, e nisto está o ser bom tambor, e não em fazer rumor cegamente sem entender o que faz<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Almeida, I. (1573). "Quarto Livro das Instruções Militares de Isidoro de Almeida". In: Alberto Faria de Moraes, *Arte Militar Quinhentista*, separata do *Boletim do Arquivo Histórico Militar*, Lisboa, s.n., 1953, pp. 181-183; edição original: Évora, em casa de André de Burgos, 1573.) Recuperado de: <https://guerradestauracao.wordpress.com/2009/04/04/o-tambor-mor-e-o-tambor/> - (texto vertido para português actual por Sr Jorge Penim de Freitas

Em 2022, depois de passar pela casa das figuras do menino Caldeirinha e da figura do São Jorge e fazerem os Vominês, no caminho da casa da figura de São Tiago, os arautos estacionaram na igreja e colocaram suas caixas em frente às portas que ainda estavam fechadas. Quando estas se abrem, um carrinho com a munição dos fogueteiros e atiradores foi retirado de dentro da igreja e ocorreu uma série de tiros para um público que festejava os estopins. Porém, para os caixeiros, aparentemente um pouco incomodados com o clima de algazarra, foi um momento de devoção e rito religioso.



Figura 4. Festa de São Tiago 2022. Mazagão Velho. Os caixeiros José Cardinho e Raimundo Ramos na Alvorada Festiva. Autor: Luiz Adriano Daminello. Julho/2022

Os dois mais antigos caixeiros da atualidade, o Sr. Raimundo Ramos, conhecido como Galça, e o Sr. Zé Cardinho, pegaram suas caixas e olharam para o alto em direção à torre da igreja, fazendo uma menção de que estavam prontos. Iniciou-se então o bater do sino da igreja em sincronia com o toque das caixas, concretizando um momento único de beleza ritual de louvor ao São Tiago, conjugação entre o sagrado e o profano na performance percussiva. Em seguida, os dois caixeiros adentraram a igreja que estava vazia e, enquanto os fogos pipocavam lá fora, eles tocaram os tambores para a imagem de São Tiago em um ritual feito por eles com muita seriedade e devoção. Ao fim do rufar dos tambores, reverenciaram a estátua de São Tiago, fazendo o sinal da cruz, tocando com os dedos ou beijando as fitas que a cobriam. Em seguida, deixaram a igreja e outros caixeiros seguiram com as

caixas rumo à casa da “figura” de São Tiago, para o próximo Vominê, repetindo o rito na casa de Rodrigo, subprefeito de Mazagão Velho, um dos homenageados do ano. Ao longo da manhã ainda tiveram alguns Vominês nas casas de autoridades ou promesseiros.

Em um depoimento gravado durante a fase preliminar, um dos caixeiros mais antigos, o Sr. Celestino, conhecido como Celé, me revelou que desde os 12 anos já tem envolvimento com a Festa de Santiago. Segundo ele, na festa das crianças que acontecia (e ainda acontece) depois da dos adultos, elas tocavam em latas de leite em pó ou de querosene. Celestino começou a bater caixa para seguir os passos do pai. Aos 18 anos Celé se foi da vila por muitos anos, exerceu funções de militar, depois fotógrafo em garimpo, retornando para Mazagão para se tornar artesão. Atualmente faz artesanatos decorativos que são comercializados durante as festas. Também começou a fabricar caixas. Pude na ocasião gravar em som e imagem os vários toques de caixa executados durante os eventos e que foram demonstrados por Celé. Há um toque para o Vominê, outro para chamar as pessoas para os eventos, outro toque para o círio e, durante a batalha, há uma diferença entre o toque usado para quando os cristãos vão até o acampamento dos mouros e aquele para quando retornam ao seu acampamento. Para um leigo é difícil perceber com mais precisão a diferença entre os toques das caixas. Mas segundo Celé:

Para quem é Mazaganense, nascido aqui, quando ele ouve um toque desses, ou gravando um vídeo, onde ele estiver, ele fica doidinho para vir embora. Porque um toque desse é muita coisa. Para a gente que é nascido e criado aqui, vou lhe dizer.

Outro caixeiro da antiga geração, o Sr. Zé Cardinho foi por algum tempo o guardião de uma caixa muito antiga, ainda feita com cobre, chamada “cabana”. Com a inauguração da Casa de Cultura, vários objetos da vila foram posicionados nela para permitir a visita do público. Essa ruptura da ligação entre o objeto material, ferramenta utilizada para o ritual, com o agente que o operava, transformando-o em peça de museu, esvazia seu poder simbólico de expressão. Se anteriormente, quando alguém visitasse Mazagão Velho e quisesse ver as caixas, tinha que visitar o Sr. José Cardinho e dele ouvir histórias e, com alguma sorte, até ouvi-lo tocar, agora elas aguardam silenciosas o olhar de algum visitante, mas sem emitir os sons que até então justificavam a sua existência.

Nesse mesmo dia da Alvorada Festiva, ainda pela manhã, assistimos às cenas que antecedem a batalha do dia seguinte, um rito chamado de “entrega dos presentes”. Neste primeiro encontro entre os exércitos, do lado cristão as figuras de São Tiago e São Jorge já estão caracterizadas, mas sem seus uniformes de gala, apenas com fardas brancas de soldados cristãos. Isso se deve à tradição de que



São Tiago teria aparecido anonimamente na lendária batalha da Reconquista em Clavijo, em 844, que lhe rendeu o título de Santiago Matamouros.

Na encenação em Mazagão Velho foi tradição que São Tiago usasse um véu de tecido um pouco transparente sobre o rosto para reforçar esse anonimato, mas que representava com isso que São Tiago evitava ser identificado. Há uma foto antiga, de 1958, que exhibe São Tiago na festa em Mazagão Velho usando este véu<sup>12</sup>. Atualmente a figura de São Tiago não usa mais o véu e, como os outros cavaleiros cristãos e São Jorge, usa uniforme branco e quepes. Na representação de 2022 apenas um detalhe do uniforme dos dois santos destacava-os dos outros soldados. Em seus quepes havia um símbolo de duas espadas cruzadas, o que provavelmente foi introduzido neste ano. Apesar de, ao final das batalhas, os dois santos aparecerem com as espadas cruzadas cavalgando lado a lado atrás do seu exército, o símbolo das espadas cruzadas é característico da bandeira moura na festa de São Tiago, assim como na bandeira da Arábia Saudita que apresenta duas espadas com navalhas curvas, as “cimitarras”.

Questionado sobre isso, Antônio José me afirmou que, na opinião dele, tratava-se de um erro que deveria ser revisto para os próximos anos. As espadas cruzadas deveriam ser sempre um símbolo do exército mouro, diferenciando-os dos cristãos.

Os cristãos, por sua vez, usam na bandeira e nos braceletes, a Cruz da Ordem de Cristo. É um tipo de cruz pátea, com quatro braços de igual tamanho, mais alargados no final, aparentando patas. Sua cor é vermelha, igual à Cruz Templária que os templários usavam sobre suas vestes brancas. A Cruz da Ordem de Cristo deu origem à Cruz de Portugal, que se diferencia por conter uma cruz branca em seu interior. Muitas vezes confundida com a Cruz de Malta, a Cruz de Portugal foi um símbolo muito utilizado nas expedições marítimas portuguesas<sup>13</sup>.

Também o uso da cruz como elemento de brasão de armas surgiu com as Cruzadas. As grandes Ordens Religiosas e/ou de Cavalaria, como a Ordem dos Cavaleiros de São João de Jerusalém, escolheram a cruz como símbolo. Neste caso, a cruz branca oitavada ou de oito pontas, por alusão às oito Bem-aventuranças.

Os símbolos como sinais de honra e nobreza, que passavam de pais para filhos, começam a aparecer nas armarias no final do século XI. Contudo, a regularização do seu uso e aperfeiçoamento é mais tardia, sendo que as regras precisas da concepção dos brasões e os termos próprios da heráldica apenas se estabelecem no final do século XV.

Posteriormente, os símbolos começaram a usar-se também nos torneios de cavalaria, tornando-se permanentes quando concedidos pelas autoridades reais como recompensa por serviços prestados ou por feitos heróicos.

<sup>12</sup> Fonte: Museu da Imagem e do Som, seção Amapá (2014). Conforme citado em Ribeiro, 2016, p.102 Figura 32.

<sup>13</sup> Dicionário de Símbolos. Recuperado de: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/cruz-templaria/>

A necessidade da distinção e diferenciação, entretanto, começou a justificar-se também quanto a grupos e instituições. Surgem as armas de ordens militares, religiosas, organizações políticas e, também, das cidades e vilas. (Pinho, 2017, p.64).

Conforme observou Vidal em um documento que contém as assinaturas dos mazaganenses marroquinos, atualmente guardado nos arquivos do Tribunal das Contas de Lisboa, algumas dessas assinaturas têm a Cruz de Portugal em meio ao nome: "Aqueles que assinam com uma cruz (116 de um total de 371 famílias) buscam, em alguns casos, personalizar seu gesto: a cruz pode vir em um círculo, suas extremidades podem ser finalizadas com um traço perpendicular..." (Vidal, 2008, pp.80-81).

A cena da Entrega dos Presentes na Festa de São Tiago começa com embaixadas que simbolizam uma tentativa dos mouros de envenenar os cristãos e assim evitar uma batalha corpo a corpo. O episódio é assim descrito pela narradora:

**Amanda:** *A Festa de São Tiago tem sua origem na lenda que conta o aparecimento de São Tiago, homônimo soldado que lutou heroicamente com os mouros. Desde a conquista das terras africanas, os lusitanos, fervorosos católicos, tentaram converter os muçulmanos ao cristianismo e aceitar a fé em Cristo e o batismo em sua religião. Isso provocou o descontentamento dos seguidores de Maomé, que mais tarde declararam guerra aos cristãos, liderados na época por Jorge e Tiago. Durante vários dias, ocorreram batalhas com grande desvantagem para os lusitanos, que resistiram aos ataques dos mouros. Sendo chefiados pelo Rei Caldeiras, e vendo que não venceriam seus adversários, armaram uma cilada que consistia em pedir o fim da guerra e entregar aos capitães cristãos, presentes, em forma de iguarias, dando início à Batalha de São Tiago. (Conforme citato em Lemos, 2022, p.154)<sup>14</sup>*

Essa narração contém algumas incoerências que podem ser interessante analisar. A primeira é a afirmação de que os cristãos estavam no Marrocos empenhados em converter os muçulmanos ao cristianismo. Como já observamos anteriormente no primeiro capítulo, os objetivos portugueses eram primordialmente motivados pelo interesse de ter entrepostos comerciais que servissem de apoio às rotas marítimas comerciais ao longo da costa Africana. Não estavam entre as metas da coroa portuguesa conquistar o território marroquino nem converter sua população ao cristianismo. Ainda segundo a narração, é mencionado que os cristãos eram liderados por Jorge e Tiago. Afirmação que coincide com a que foi mencionada em uma pesquisa (Cabral, Cardoso & Pena, 2011,p.9), provavelmente baseada no depoimento de algum mazaganense, apesar de não mencionado, de que

---

<sup>14</sup> As narrações em 2022 foram feitas pela mazaganense Alice. Porém, como não foi possível gravar na íntegra essa versão, uso aqui a narração feita em 2019 a partir da leitura do mesmo texto, feita pela mazaganense Amanda e que está transcrita no trabalho de Lemos (2022).

Jorge e Tiago eram missionários que pregavam o cristianismo no norte da África e que, na guerra contra os mouros, teriam lutado como soldados, contribuindo para a vitória dos cristãos. Essa explicação da origem dos santos Jorge e Tiago parece ter sido uma das versões defendida por alguns mazaganenses, incluindo o Sr. Vavá Santos, já que no texto consta Tiago como soldado que, junto com Jorge, teria comandado as tropas cristãs que resultaram na heróica vitória contra os mouros.

A origem de São Jorge tradicionalmente conhecida entre os católicos, como vimos anteriormente neste capítulo, está baseada na crença sobre um cavaleiro cristão que lutou no norte da África, porém, muitos anos antes da existência da Fortaleza de Mazagão. Por sua vez, São Tiago nunca foi um soldado em vida, aparecendo como tal apenas como entidade onírica ou na imaginação dos cavaleiros que lutavam contra os mouros.

Segundo a narração, os mouros já lutavam há muitos dias contra os cristãos, e apesar de estarem em vantagem na disputa, percebendo que não venceriam, ou pretendendo evitar uma batalha sangrenta, armam uma cilada. O plano consistia em uma proposta de paz e, para demonstrar suas intenções pacíficas, os mouros ofereceram presentes na forma de alimentos. Porém, a intenção real da embaixada era envenenar os soldados cristãos.

As embaixadas eram comuns nos combates entre os exércitos mouros e cristãos no Marrocos. Eram executadas como ofertas de trégua, paz, rendição ou resgate de prisioneiros. João Cosme (2003) assim relata uma embaixada na fortaleza de Mazagão em 1677:

Logo em 9 de Março de 1677, foi recebido na praça portuguesa um alfaqueque que fora mandado pelo alcaide de Azamor. Esta praça era a cidade mais importante da Duquela, cujo alcaide era partidário do Imperador que então detinha o domínio da cidade de Marrocos. Iniciaram-se assim uma série de contactos e relações diplomáticas entre as duas partes. A visita do alfaqueque renovou-se em 3 de Julho; agora acompanhado de um judeu, de um criado do Imperador de Marrocos e de vários criados do alcaide de Azamor.

(...)

Para melhor ilustrar este clima de paz, quando o governador de Mazagão adoeceu foi visitado por vários cavaleiros e por um criado do alcaide de Azamor, desejando-lhe em nome do soberano desta cidade as suas melhoras. Foi também informado que o alcaide de Azamor era aliado do Imperador de Marrocos, o qual dera indicações ao alcaide para que se procedesse do modo mais conveniente ao resgate de cativos. Apesar do governador de Mazagão ter retardado a ocorrência desta troca, tudo foi realizado com grande empenho pelos marroquinos. Em 20 de Agosto iniciou-se o abate dos animais que iriam ser confeccionados nos banquetes das comitivas que iriam proceder à troca de cativos. Nesta cerimónia esteve presente o próprio alcaide de Azamor. Este encontro caracterizou-se por um clima festivo, sendo a praça de Mazagão engalanada com pompa e circunstância. O abate de vários animais foi testemunhado

pelos próprios Mouros para que não houvesse dúvida sobre a qualidade da carne. (Cosme, 2003, pp.81-82).

As propostas de paz que aconteciam nessas embaixadas nem sempre eram cumpridas. Eram tentativas de negociação onde ambos os lados procuravam suas vantagens, tornando os acordos difíceis de serem cumpridos. Eram tentativas de ganhar tempo para o enfrentamento que provavelmente iria acontecer em momento posterior, logo que um dos lados atingisse melhores condições de batalha. Em 1538,

Marrocos estava vivendo um período de transformações. O rei de Fez já pouco poder tinha sobre Marrocos, eram os Xerifes (o irmãos Ahmed al-Araj e Mohammed ech-Cheikh) que estavam a impôr-se. O rei de Fez pensou então fazer pazes com o rei de Portugal: era um inimigo a menos. O tratado de paz foi negociado por de uma parte Mulei Abraham e da outra D. João Coutinho. O acordo foi assinado sobre o rio doce, perto de Arzila, que separa os “dois reinos”. Este acordo dizia que por tempo de onze anos haveria paz entre os dois reinos. Foi este tratado pouco respeitado. Apesar das pazes assinadas esse mesmo ano por D. João com o rei de Fez Mulei Hamete, as lutas continuavam entre os mouros e os portugueses. Por isso em 1543, o rei de Fez declarou as pazes rôtas. (Lopes, 1924-1925. Conforme citado em: Mendes, 2015).

Na representação de Mazagão Velho, para informar a proposta de paz ou trégua, os dois emissários dos exércitos inimigos partem dos seus agrupamentos distanciados cerca de aproximadamente 500 metros e se encontram no meio do caminho, em frente à casa de quem vai receber os presentes. A proposta de trégua dos mouros é levada pelo cavaleiro cristão à sua tropa, retornando com a resposta professada com uma simples exclamação: - Aceito!

Após os cristãos aceitarem os presentes ofertados pelos mouros, há uma disparada das tropas a cavalo dos dois lados, que se encontram aproximadamente em frente à casa da personalidade que será homenageada. Esse encontro acontece ao som dos tiros de festim e parece sugerir um breve confronto, injustificado, se considerarmos que se trata de uma embaixada para propor trégua.

Em termos dramáticos, percebemos que a encenação considera que as batalhas são feitas com espadas, lanças e armas de fogo, reproduzindo cenas de batalha conforme aconteciam na fortaleza de Mazagão. Porém, enquanto as espadas e lanças são utilizadas cenograficamente pelos foliões que representam os soldados, os tiros são feitos por atiradores que não incorporam personagens. Os ataques feitos com armas de fogo são percebidos e imaginados pelo público a partir dos estampidos produzidos pelos fogueteiros.

Filmar um ritual de grandes proporções, com muitos figurantes e um público numeroso, implica algumas considerações especiais em relação ao posicionamento do cineasta. Uma delas é que o espetáculo tem um espaço operatório a ser respeitado de tal forma que elementos externos a ele não interfiram exageradamente na *auto-mise en scène* que é direcionada ao público. Quando o evento tinha proporções menores, destinado principalmente ao público local de moradores da vila, esse não era um fator tão preocupante, já que era mais fácil se posicionar em lugares seguros, menos invasivos, e mais eficientes para o propósito da filmagem. No contexto atual, essa tarefa se torna um pouco mais complexa.

A rua onde iria se iniciar a primeira oferta de presente estava cercada por grades que isolavam o público da via por onde circulariam os cavalos. Logo que me aproximei observei o espaço e tentei imaginar onde seria melhor me posicionar junto ao público para registrar a cena. Foi então que um dos organizadores da festividade me convidou, assim como aos outros cinegrafistas e fotógrafos, a entrar no palco, ou seja, na via destinada aos cavaleiros. A partir desse momento teríamos o privilégio de ver e registrar as cenas em uma proximidade muito grande, movendo-nos pelo espaço da encenação, porém correndo todos os riscos que se assemelhavam aos de um repórter de guerra no campo de batalha. Estávamos na arena onde cavalos passariam em correria e soldados agitariam suas espadas. Cavalos que estavam bastante assustados com os disparos dos atiradores e também com os gritos da uma multidão que os cercava. A batalha iria começar.

Quando cinegrafistas e fotógrafos são convidados a adentrar no espaço cênico, sua atenção deve ir além da intenção de conseguir os enquadramentos ideais segundo seus objetivos artísticos, etnográficos ou destinados à difusão da festividade. É preciso minimizar suas interferências no campo de visão do público espectador, assim como evitar aparecer no enquadramento de base dos outros fotógrafos e cinegrafistas, tentando não poluir suas imagens com elementos extracênicos.

[O] cineasta é naturalmente conduzido a conceber um sistema de reconhecimento cuja aplicação consiste em dividir os elementos do ambiente em dois tipos de manifestações que se prestam cada uma a um tratamento cinematográfico diferente. De um lado se situam os elementos cuja presença é diretamente necessária à efetivação da atividade do agente, ou meio eficiente. (...) Do outro se situam os elementos cuja presença não é diretamente necessária à realização da atividade, ou meio marginal. (France, 1998, p.37).

No caso particular das imagens que produzi da Festa de São Tiago, um fotógrafo aparece em diversas cenas. Não houve, da minha parte, a preocupação de evitá-lo na imagem e isso se justifica porque esse fotógrafo, o jornalista Gabriel Penha, é um antigo morador da vila e há muitos anos

registra os eventos festivos de Mazagão Velho. Gabriel é um importante difusor das festividades nos meios de comunicação e por ser bastante conhecido pelos foliões estabelece com eles uma relação constante, buscando organizar, em alguns momentos, seus posicionamentos em cena com o objetivo de obter algumas fotos para a divulgação da festividade. Considerei que tal elemento extra cênico poderia ser revelado em minhas imagens como uma característica representativa do ritual, mesmo que de forma marginal, já que, conforme France, “Ao gesto funcional se associa na maior parte dos casos esse excesso de coisas vistas e ouvidas que, pertencentes ao meio marginal, conferem-lhe uma nova dimensão” (France, 1998, p.37).



Figura 5. Festa de São Tiago 2022. Mazagão Velho. Entrega dos presentes. Autor: Luiz Adriano Daminello. Julho/2022

Após o confronto dos cavaleiros mouros e cristãos, os soldados apeiam de seus cavalos e os mouros fazem a entrega dos presentes ao homenageado. Apesar de estarem embrulhados, sabemos que trata-se de comidas, em geral alguma carne e acompanhamentos. Um outro cavaleiro entrega frutas. Ao receber o presente, o homenageado profere algumas palavras de agradecimento e convida os soldados mouros e cristãos a entrarem na casa para a dança do Vominê. A mesma cena se repetiu na casa de outros homenageados.

Durante os Vominês que acontecem após a entrega do presente, os soldados não praticam a rasteira. Eu tentei privilegiar no meu enquadramento o soldado que estava improvisando os versos, uma tarefa também difícil pois eles declamam geralmente para o centro do grupo, ou seja, sempre de

costas para quem está no círculo ao redor. O cantor que improvisa os versos faz isso em um microfone que transmite o som para um equipamento de reprodução localizado do lado de fora de onde ocorrem as danças. Se isso é o ideal para que os espectadores ouçam o que eles estão recitando, para quem está dentro do espaço da dança, como era o meu caso, não é possível ouvir nem gravar com clareza a voz do cantador. O toque das caixas e o coro dos outros praticantes do Vominê se sobrepõem aos versos do cantador.

Segundo a fala dos narradores que explicam a simbologia das cenas com informações que não são encenadas, os cristãos, apesar de aceitarem o presente, estavam cuidadosos e desconfiados das intenções mouras. Para averiguar suas suspeitas, jogam parte dos alimentos na granja dos mouros. Com a morte dos animais, fica confirmada a má intenção dos mouros e, então, os cristãos preparam uma contraofensiva, entregando outra parte dos alimentos envenenados aos próprios mouros. Imaginariamente, isso aconteceria em um evento festivo chamado de Baile de Máscaras.

## **5.5 O baile de máscaras**

Na narrativa da encenação, o Baile de Máscaras é promovido pelos mouros com o convite estendido aos cristãos como demonstração de intenções pacíficas. Mas a verdadeira motivação dos mouros estava na esperança de que os soldados cristãos tivessem morrido pelo envenenamento provocado pela comida presenteada e que eles se rendessem e se convertessem ao islã. Para que isso não gerasse qualquer tipo de constrangimento aos cristãos vencidos que quisessem aderir ao islã, estar mascarado possibilitaria que eles o fizessem anonimamente. Os cristãos, fingindo aceitar, comparecem ao baile e presenteiam os mouros com o que restou da comida envenenada.

Os mascarados mouros que participam do baile são parte do exército que irá participar das batalhas no dia seguinte contra os cristãos. O Baile de Máscaras acontece à noite no galpão do São Tiago após uma celebração religiosa na igreja. Quem oferece o Baile de Máscaras é o Sr. Raimundo Conceição, Sr. Conço. Antes do baile, os brincantes se reúnem em sua casa onde alguns músicos tocam em uma roda de samba e lá eles passam boa parte da dia confraternizando, bebendo e tomando um caldo. Isso significa que uma parcela dos brincantes já está bem animada à noite quando começa o baile. Seguindo as tradições, todos estão fantasiados com roupas que cobrem por completo as partes do corpo e usando máscaras para não serem identificados.



Figura 6. Festa de São Tiago 2022. Mazagão Velho. O baile das máscaras. Autor: Luiz Adriano Daminello. Julho/2022.

Os dançarinos do baile se movimentam em círculo em torno do salão, em sentido contrário ao do relógio. Coincidência ou não, é um movimento similar ao Tawaf que fazem os peregrinos muçulmanos ao redor da Kaaba em Jerusalém, lugar sagrado em que ao centro está posicionada a Hajar al Aswad, ou a pedra negra. Como vimos anteriormente no capítulo 1, a Kaaba é anterior ao islamismo e, pelas narrações do profeta Mohammad, foi trazida do céu pelo anjo Gabriel com a expulsão de Adão do paraíso e que ficou negra por conta dos pecados humanos. Circundar a Kaaba sete vezes no sentido anti-horário é um rito obrigatório para os peregrinos muçulmanos que vão à Meca. Mas nenhuma informação dos foliões de Mazagão explica o motivo do ritual ser dançado neste círculo em sentido anti-horário.

Infelizmente, não é possível reconstituir as origens da criação dos vários ritos da Festa de São Tiago em Mazagão Velho. Uma observação mais atenta aos detalhes mostra vários símbolos relacionados a contextos históricos e nos leva a supor que todo o ritual nasceu de uma criação erudita inspirada em alguma representação praticada na Península Ibérica. Provavelmente por solicitação ou iniciativa de algum clérigo que tenha atendido por algum tempo a Vila de Mazagão. Como sabemos, o teatro foi muito utilizado como ferramenta de catequese. Podemos imaginar que em uma terra onde era grande a presença de indígenas e descendentes de africanos escravizados, o teatro da Festa de



São Tiago, assim como todos os outros rituais das festividades de Mazagão, tenha sido fruto do empenho educativo de religiosos. Isso porque as narrativas remetem a conhecimentos que vão além do popular, principalmente considerando uma representação de fato histórico acontecido em terras muito distantes. E se consideramos também que as cenas foram criadas no início do século XX, a distância também se aplica ao tempo que a encenação representa.

Na tradição de Mazagão Velho, o costume da exclusão das mulheres nas cenas das batalhas tem suas justificativas na argumentação de que só os homens têm força física para as lutas entre cavaleiros e também porque é a maneira como imaginam a batalha verdadeira que aconteceu no Marrocos. O que resulta no impedimento da participação das mulheres no espaço cênico, quer como cavaleiro, quer como arauto, ou mesmo como mascarado, restando-lhes o papel de observadoras. A única possibilidade para elas dentro da dramatização do espetáculo tem sido como narradoras da festa. Situação que não representa uma exclusividade local, já que em outras festas na Europa, como por exemplo a festa de Bugios e Mourisqueiros de Sobrado, em Portugal, a restrição se repete, exceto na participação feminina no grupo cristão da Bugiada, uma vez que os seus integrantes vão mascarados.

Uma das principais características dessa festa é ter persistido ao longo dos anos como uma festa masculina, protagonizada por homens, ainda que com a ativa colaboração das mulheres em todas as fases de preparação perante o público. Nascer mulher em Sobrado é um fado que, analisado na perspectiva de Gilbert e Gràcia (2010, 2011; GISBERT E GRÀCIA; RIUS-ULLDEMOLINS; HERNÁNDEZ E MARTÍ, 2019), institui uma das principais fronteiras estruturais da festa sobre a qual se estrutura a identidade da comunidade: (1) uma festa cujo palco é masculino e em que os protagonistas principais de todas as performances são homens e, nomeadamente, os homens solteiros; (2) uma festa cujos bastidores contam grandemente (dentro do padrão binário estrutural) com a atenção, o cuidado, o poder organizativo e saberes das mulheres em atividades relacionadas com os ornamentos, os trajes, a ordem das coisas, a arrumação, a gastronomia, entre outras, enquanto os homens se dedicam às atividades com exposição pública. (Araújo & Ribeiro, 2021, p.3).

O modelo de divisão de tarefas e o protagonismo masculino na visibilidade da festa, configurando o papel das mulheres para funções de apoio ao espetáculo, reproduzem historicamente as desigualdades de gênero em vigor nas sociedades representadas na dramatização. Contradizendo tal justificativa da restrição, Smith relata um fato histórico da fortaleza de Mazagão no qual Antônia Rodrigues, mais tarde conhecida como “heroína de Mazagão”, teria se disfarçado de homem e se alistado na infantaria de Mazagão. Pela sua habilidade com as armas, teria inclusive comandado tropas

contra os mouros sem que fosse identificada como uma mulher. O segredo somente foi revelado quando uma jovem donzela se apaixonou por ela pensando ser um jovem oficial (Smith, 2017, p.64).

O cronista Duarte Nunes de Leão conheceu-a pessoalmente, ainda Antónia era “moça de menos de 35 anos”, e sobre ela escreveu, no livro *“Corografia portugueza, e descripçam topografica do famoso reyno de Portugal”*, de 1708:

“Antónia Rodrigues, chamada vulgarmente Antónia de Aveiro, achava-se esta donzela em Lisboa em casa de uma irmã casada, que a tratava mal, e tendo aos doze anos de idade um espirito muito varonil, se vestiu de grumete e embarcou para Mazagão. Ali assentou praça de soldado com o nome de António Rodrigues, e se fez em pouco tempo tão destra em todas as armas que a passou o capitão ao soldo e milícia de cavalaria, na qual achando-se com valor conhecido em muitas peijas era amada e respeitada em toda aquela praça. Passados cinco anos que sempre em cautela se soube recatar, ela mesma foi dizer ao Provisor que era mulher. E casando com um cavalheiro dos principais da vila, veio à corte requerer seus serviços, que El Rey premiou com tença, como aos melhores soldados (...)” (Costa, António Carvalho da (1708). *Corografia portugueza, e descripçam topografica do famoso reyno de Portugal*. [S.l.: s.n.]. Conforme citado em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Antónia\\_Rodrigues](https://pt.wikipedia.org/wiki/Antónia_Rodrigues)).

No baile de máscaras da Mazagão Velho, as mulheres também não podem participar, já que os mascarados são a representação de um exército mouro. Alguns relatos de moradores sugerem, porém, que fantasiadas, algumas mulheres participaram incógnitas. Ricardo Smith transcreve o relato de uma moradora que teria subvertido as regras:

Por exemplo, a minha irmã, a Irene Ayres, uma vez ela pagou uma promessa pra sair de “máscara”. Ela se encapuzou toda por aqui (apontando para os pulsos). Tanto é que ela só foi reconhecida na hora que chegou na frente de casa, tirou a máscara e começou a achar graça<sup>15</sup>.

Até recentemente as máscaras utilizadas pelos mascarados eram feitas de forma muito simples, com rabiscos de carvão em um papelão. Talvez por isso aterrorizavam muito mais as crianças. É o que relata Sr. Elizardo, atualmente o principal artesão das máscaras.

As máscaras feitas por Elizardo são feitas a partir de um molde de gesso que posteriormente gera um molde de argila. Nesse molde de argila são sobrepostas tiras de papel, retiradas de revistas e coladas com cola de goma de tapioca. A criatividade de Elizardo faz com que cada máscara tenha uma fisionomia diferente e algumas são feitas atendendo a pedido dos foliões. Depois de moldadas, elas passam por uma pintura com tinta sintética e acabamentos com cabelos e outros detalhes. A fantasia toda se completa com pulseiras, meias e luvas.

---

<sup>15</sup> Zélia Ayres, entrevistada em 26/07/2016. Conforme citado em Smith, 2017, p.64.

Os mascarados, por estarem assim irreconhecíveis, dançam de forma desengonçada, dando uma conotação carnavalesca para a apresentação. As máscaras que usam, na sua grande maioria, remetem a seres monstruosos ou diabólicos, com fisionomias grotescas. Mas muitos mascarados utilizam máscaras industrializadas compradas fora da vila. O galpão do baile dos máscaras é aberto para a visão do público, que se diverte vendo as desengonçadas atuações dos dançarinos. Em um espaço reservado ao lado do salão, escurecido e protegido dos olhares dos curiosos, os dançarinos podem retirar suas máscaras e consumir alguma bebida enquanto descansam. Afinal, o baile vai até as quatro horas da madrugada.

A filmagem no baile de máscaras não apresentou dificuldades. Apesar de só ser permitido entrar no salão quem estivesse fantasiado, essa regra não se aplicou aos fotógrafos e cinegrafistas. A presença da câmera logo é percebida e eles se aglomeram em frente para serem registrados. O anonimato e o grotesco incentivam a pose. Aparentemente, os “máscaras” representam uma classe inferior do exército mouro. Contrastando com os cavaleiros que usam uniformes vistosos e se comportam como militares disciplinados, os mascarados mais parecem uma horda de selvagens que, numericamente maiores, atacam os cristãos aos gritos e correrias sem uma formação militar específica e ordeira. As máscaras contribuem para dar-lhes essa característica de “bárbaros”. É de se supor que os “máscaras” surgem como uma simbologia do exército berbere, povo originário do Magreb, que após a conversão ao islamismo pelos árabes tiveram relevante participação na invasão da península ibérica.

O baile dos máscaras dura até próximo ao amanhecer. Segundo a narrativa não encenada, ao raiar do dia os mouros percebem a morte dos animais na granja. Correm para avisar seus soldados e acabam por encontrar muitos deles mortos pelo envenenamento das comidas, inclusive seu rei, o Rei Caldeira.

É um fato curioso que o chefe dos mouros tenha um nome português. Nos relatos históricos sobre os chefes mouros eles aparecem com a designação de “xerifes”. Xarife ou Xerife é um nome árabe, que designa um chefe de um Xarifado, forma de divisão comum no mundo árabe e no Magreb, correspondente ao que na Europa era definido como reino, antes do surgimento dos emirados que eram estados nação com fronteiras definidas. Por sua vez, o nome Caldeira é de origem portuguesa e teria surgido na batalha de Aljubarrota. Nessa batalha, o capitão Gonçalo Rodrigues tomou dos castelhanos uma enorme caldeira onde podia ser cozinhado mais de dois bois, e então o Rei D. João lhe ordenou o apelido de Caldeira<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Conforme: Sobrenomes Genera. O portal de sobrenomes Genera. Recuperado de <https://sobrenomes.genera.com.br/sobrenomes/caldeira-caldera/>

Mas em Mazagão Velho, Rei Caldeira é o nome do chefe mouro. Na narrativa imaginária da batalha ele aparece morto junto com seus soldados, envenenado pela comida que ele próprio teria oferecido aos cristãos no dia anterior. A figura do Rei Caldeira não é representada por nenhuma pessoa, mas é relacionada por alguns foliões a um boneco de pano que é confeccionado durante a concentração que os Máscaras fazem na casa do Sr. Conço (Raimundo Conceição) tendo como referência algum personagem popular da cultura de massa. Neste ano de 2022 ele foi representado pelo Velho do Rio, personagem da novela Pantanal. Ele tem o tamanho de uma pessoa real e não é chamado de Rei Caldeira, mas de “Judas”. Muitos mazaganenses não o relacionam ao rei dos mouros e alguns mais antigos consideram que o boneco de pano aos moldes do boneco de Judas, uma tradição presente na Malhação de Judas que acontece da Semana Santa em várias localidades, é uma introdução recente e indevida. No início do baile dos máscaras ele é levado em um andor por quatro brincantes que se revezam constantemente entre os vários outros mascarados e assim é carregado durante todo o baile.

Conforme os narradores vão anunciar ao amanhecer, momentos antes do início das batalhas, com a constatação da morte do rei Caldeira, quem vai assumir o comando das tropas mouras é seu filho, o menino Caldeirinha. Como no caso das outras figuras, a criança que representa o menino Caldeirinha também é escolhida através de sorteio entre aqueles que se candidatam com o intuito de pagar uma promessa. Apesar de ser um personagem mouro, adquire uma personalidade santificada a quem muitos se dirigem com devoção, provavelmente por ser uma criança. Uma notícia de 2019 informa que José Tiago, então com 3 anos, foi o menino Caldeirinha, porque aos 28 dias de vida foi internado em UTI por conta de uma bronquiolite<sup>17</sup>.

É interessante perceber que, apesar de ser um líder dos mouros, o menino Caldeirinha adquire uma posição privilegiada e santificada nas procissões. Ao mesmo tempo que não existe alguém representando a figura do Rei Caldeira, provavelmente para não surgir uma veneração a um rei muçulmano, ele existe imaginariamente na narrativa como um personagem que morre, como que para ressuscitar na figura de seu filho, uma criança pura, o menino Caldeirinha, que ao final da batalha será convertido ao cristianismo. Por outro lado, o Atalaia, herói de Mazagão que luta pelos cristãos e que é capturado pelos mouros e decapitado como foi o apóstolo São Tiago pelo rei Herodes, não é uma figura a ser devotada.

---

<sup>17</sup> Conforme: Portal da Prefeitura de Porto Grande. Recuperado de: [www.portogrande.ap.gov.br/noticia/2007/menino-caldeirinha-de-2019-teve-a-saude-restabelecida-apos-promessa](http://www.portogrande.ap.gov.br/noticia/2007/menino-caldeirinha-de-2019-teve-a-saude-restabelecida-apos-promessa)

Pouco antes do amanhecer do dia 25, alguns poucos mascarados que sobreviveram ao final do Baile dos Máscaras dirigiram-se à Igreja Nossa Senhora da Assunção. Neste momento eles têm a permissão de tirar as máscaras para transportar as imagens de São Tiago e São Jorge até a Capela de São Tiago. O público que estava maciçamente presente na alvorada festiva já não acompanha mais a transladação das imagens.

As portas da igreja se abriram e os cansados foliões antes mascarados aguardaram os caixeiros. Surgiram então os arautos com suas caixas que iriam acompanhar a transladação. Os foliões pegaram os andores de São Tiago e São Jorge, enfeitados com flores e fitas coloridas, e os transferiram da igreja matriz até a Capela de São Tiago que fica a uma quadra dali, seguindo a formalidade de uma procissão, mas acompanhada por poucas pessoas. No interior da capela foram colocados São Tiago à direita e São Jorge à esquerda, onde iriam aguardar o início da missa campal em um palco montado ao lado.

Este movimento dos santos entre a igreja e a capela, assim como os movimentos que se seguiriam durante a procissão que aconteceria pela manhã exigiram, a partir de então, fizeram que eu me deslocasse por um grande trajeto ao redor da vila.

## **5.6 Missa e Círio**

Às sete horas da manhã os arautos, acompanhados de um soldado mouro que carrega a bandeira moura, iniciam a volta pela vila para buscar as figuras de São Tiago, São Jorge e o menino Caldeirinha e, também, os soldados mouros ou cristãos que estiverem pelo caminho. São Jorge, montado em seu cavalo, é quem carrega a bandeira cristã, branca com a cruz pátea vermelha ao centro, semelhante à Cruz da Ordem de Cristo. Após reunidas as figuras e os soldados, eles se dirigem ao palco onde será rezada a missa campal. Os soldados cristãos se alinham à esquerda e os soldados mouros à direita a partir do ponto de vista de quem olha para o palco. Três cadeiras, ornadas em formato de trono, estão colocadas em frente ao palco voltadas para o público e nelas irão se sentar São Tiago, São Jorge e o menino Caldeirinha que agora, após a morte do Rei Caldeira, é o chefe dos mouros. Todos estão vestidos com seus uniformes de gala. Muitos espectadores pedem para tirar fotos com aqueles que serão as celebridades do dia.

São Tiago veste roupas verdes com muitos ornamentos em vermelho e porta um elmo e uma espada. São Jorge usa roupas brancas com enfeites em amarelo, também porta espada e usa um

elmo no mesmo modelo de São Tiago ricamente ornamentado com lantejoulas. O menino Caldeirinha usa as mesmas roupas dos soldados mouros em que predomina o vermelho. Os soldados mouros portam lanças ao invés de espadas e têm um brasão com duas espadas cruzadas no braço esquerdo. Usam um elmo e, ao se posicionarem alinhados ao lado direito do palco, tiram seus elmos e os penduram na ponta da lança. Por sua vez, os soldados cristãos usam um quepe com o topo circular e uma aba sobre os olhos. Neste momento da missa eles seguram o quepe nas mãos e mantêm as espadas embainhadas. Vestem roupas brancas de tecido nobre e decorado com a o brasão da Cruz da Ordem de Cristo.

Durante a missa campal, o padre Lino Zani fez a doação de uma estátua antiga de São Tiago para o museu de Mazagão Velho. Ao final da missa, as figuras de São Jorge, São Tiago e o menino Caldeirinha voltaram a montar seus cavalos. O cavalo do menino Caldeirinha é pequeno, coberto por uma grande capa. Alguns mazaganenses antigos dizem que este cavalo é a “besta de cáfila”, representando os camelos das caravanas de mercadores do deserto africano. Outros dizem que o nome é “besta da capa”. A oralidade da transmissão da cultura mazaganense provoca essas situações em que não é possível comparar as histórias e os termos atualmente empregados com suas manifestações originais. Sobre essa denominação do cavalo do menino Caldeirinha, “besta de cáfila” ou “besta da capa”, investiguei com os mais antigos conhecedores da tradição, como Jozué, Antonio José, Joaquina Carmosina e José Cardinho e eles divergem entre as duas versões. Também não encontrei citação a respeito em nenhum trabalho escrito sobre a Festa de São Tiago.

Terminada a missa, montadas as três figuras em seus cavalos, São Tiago afasta-se uns 300 metros do palco da missa e volta cavalgando. Ao retornar para a frente do altar, com a espada levantada, ele dá o seu brado de guerra: “Senhor, eu juro pela cruz da minha espada que só a colocarei na bainha quando der por fim esta batalha com a minha vitória.”

Este foi um momento em que a filmagem se apresentou um tanto confusa para mim. Ao perceber São Tiago se afastando do palco tentei segui-lo, mas logo descobri que ele voltaria cavalgando para fazer o seu juramento e retornei para aguardá-lo. Mas eu não sabia em que local exatamente ele iria parar e se o seu juramento seria virado para o palco ou para o público, de modo que quando ele fez o juramento eu não estava na posição frontal ideal.

Logo após o juramento todos os personagens se organizaram e teve início o círio. Abrindo a procissão vieram os cavaleiros em fila, cristãos à direita e mouros à esquerda. Na sequência vieram os caixeiros acompanhados pelo menino Caldeirinha a cavalo, conduzido pelos seus pais, pelo seu amo e

um soldado com o estandarte mouro. Em seguida apareceu a figura de São Jorge carregando o estandarte cristão e os andores dos dois santos. À frente da procissão dos fiéis veio a figura de São Tiago que não apenas seguia o cortejo, mas fazia evoluções, cavalgando em um movimento de idas e vindas nesse espaço, sem baixar a espada, como havia prometido em seu juramento. A procissão seguiu ao som de fogos, hinos e orações. Uma corda circundava as pessoas da procissão e muitos seguidores vinham segurando essa corda.



Figura 7. Festa de São Tiago 2022. Mazagão Velho. O juramento de São Tiago. Autor: Luiz Adriano Daminello. Julho/2022

O Círio, procissão na qual os fiéis acompanham segurando na corda é uma tradição da maior procissão católica no mundo, que acontece em Belém, no Pará, cidade que já foi o centro administrativo da região norte incluindo Mazagão Velho. No século XIX, durante a procissão do Círio em Belém, a berlinda, que na ocasião era uma pequena carruagem com a imagem de Nossa Senhora de Nazaré, era puxada por cavalos. Em 1885, após uma enchente no rio Guajará na orla de Belém, os cavalos não conseguiam desatolar essa carruagem. Então, um comerciante doou uma corda que amarrada à berlinda, foi puxada pelos fiéis. Desde então, o uso da corda virou tradição em Belém e

posteriormente adquiriu o status de elemento sagrado, estando atualmente presente em várias outras procissões da região norte do Brasil<sup>18</sup>.

O percurso do Círio em Mazagão Velho dá uma volta na vila e retorna até a Paróquia de Nossa Senhora da Assunção quando, de forma impressionante, as figuras de São Tiago, São Jorge e menino Caldeirinha entram na igreja montados em seus cavalos. Já houve padre que quis proibir a entrada dos cavalos na igreja, mas a população fez prevalecer sua tradição. As três figuras apeiam dos cavalos que são levados para fora e, assim, termina a parte religiosa mais importante da Festa de São Tiago. Isso não quer dizer que os elementos sagrados estarão ausentes nos próximos rituais que envolvem as escaramuças entre mouros e cristãos. Na Festa de São Tiago é impossível se fazer uma distinção entre o sagrado e o profano.

## 5.7 O Bobo Velho

Depois desse fervor religioso, o próximo evento é um dos mais esperados e pagãos, assim como o baile dos Máscaras. É a passagem do Bobo Velho que acontece às 12 horas. Esse personagem representa uma narrativa imaginária na qual um espião Mouro tenta se aproximar das tropas cristãs para espionar. Os espiões são figuras comuns em batalhas e não poderia ser diferente na batalha de Mazagão. Nos relatos da batalha de 1562, na Fortaleza de Mazagão no Marrocos, assim é contada a chegada de um espião:

1562

Fevereiro(...)

O xerife mandou então à praça um cassise negro, fingindo que queria tornar-se cristão, a fim de espiar as defesas e a artilharia dos portugueses. Foi recolhido em casa do almoxarife João de Oliva, frequentando a igreja com muita assiduidade e, entretanto, foi tomando apontamento de tudo.

(...)

5 de Março

O espião negro roubou doze moedas de mil réis ao almoxarife, queimou-lhe papéis, saltou por uma janela, foi ao muro pela escada do Armazém e lançou-se das ameias para a cava. Quebrou uma perna, mas conseguiu acolher-se aos mouros que o aguardavam naquele local. Houve grande arcabuzada de parte a parte. (Amaral, A. F. (1990). Conforme citado por Coutinho, J. A. (2008))

---

<sup>18</sup> Conforme: Câmara, P. S. (2017). Postado em 21-10-2017 | Atualizado em 11-05-2018. Recuperado de: <https://www.360meridianos.com/especial/corda-do-cirio-de-nazare>. Também em Mayra Monteiro, especial para O Liberal 09.10.21 7h00 Recuperado de: <https://www.oliberal.com/cirio/conheca-a-historia-da-corda-do-cirio-de-cavalos-a-simbolo-de-fe-1.438765>



O Bobo Velho da Festa de Mazagão não tem tanto sucesso em sua empreitada. Segundo o imaginário da festa, mesmo disfarçado, ele é descoberto pelos cristãos e apedrejado durante sua fuga. Tal narrativa é representada apenas com a passagem de um exímio cavaleiro, caracterizado como um mouro mascarado, disfarçado de Saltimbanco (Canto, F., 2015, p. 59), galopando em alta velocidade. A expectativa do público é assistir à destreza do cavaleiro ao conseguir conduzir o cavalo sob ataque. Apesar de algumas narrativas locais afirmarem que antigamente se jogavam pedras no Bobo Velho, acertando e machucando cavalo e cavaleiro, atualmente só é permitido jogar bagaço de laranja. O público se prepara horas antes chupando laranjas, guardando os bagaços e aguardando ansiosos pelo cavaleiro em frente às suas casas ou nas arquibancadas da via principal.



Figura 8. Festa de São Tiago 2022. Mazagão Velho. Passagem do Bobo Velho. Autor: Luiz Adriano Daminello. Julho/2022

Houve tempos em que o Bobo Velho era representado por um único cavaleiro que fazia três passagens seguidas. Atualmente são três cavaleiros e três cavalos diferentes, pois trata-se de uma atividade bastante exaustiva para ambos. Na primeira passagem do Bobo Velho, em 2022, o cavalo assustado tentou fugir da rota de fogo dos atiradores de laranja e o cavaleiro teve que reconduzi-lo de volta à via principal. Nas duas passagens seguintes, cavaleiros e cavalos conseguiram passar em alta velocidade, no centro da rua, onde receberam uma saraivada de bagaços de laranja que também atingiam o público do lado contrário.

A filmagem desta cena era um grave risco para o meu trabalho de registro. Como existia público atirador de bagaço de laranja dos dois lados da rua, era esperado que eu seria atingido e, o que era mais complicado, que o equipamento de filmagem fosse atingido. Para evitar esse inconveniente, procurei me posicionar de frente para onde havia o menor número de atiradores e torci para que a sorte me favorecesse.

O Bobo Velho surgia no alto da rua, perto do acampamento dos mouros, o que me proporcionava uma visão quase frontal de sua cavalgada. Mas a sua passagem pela câmera era muito rápida e bem difícil de acompanhar em perfeito enquadramento, principalmente porque o equipamento de estabilização da câmera que eu usava não permitia um movimento tão rápido para corrigir o enquadramento. Não obtive um resultado excelente nas duas primeiras passagens, mas não foram de todo ruins, permitindo ver a atuação do cavaleiro e do público. A terceira passagem, por um erro de operação de equipamento, eu não consegui filmar.

## **5.8 A grande batalha**

Algumas horas depois da passagem do Bobo Velho, chegou o grande momento em que acontecem as cenas que culminam na batalha final com a vitória dos cristãos. Como de costume, às 15 horas passou o arauto mouro anunciando, tanto ao público como aos foliões, a batalha que aconteceria em breve. O arauto mouro bate uma caixa menor, que tem um som mais agudo e se chama “faquete”. O som mais agudo de uma caixa como a “faquete” tem um alcance maior, podendo ser ouvida à distância. O arauto passou sozinho em um momento em que as ruas ainda estavam esvaziadas, o sol estava quente e tanto os foliões quanto o público ainda estavam terminando suas refeições ou descansando para enfrentar a derradeira batalha.

Tudo mudou do momento em que passou o arauto mouro com sua faquete até quando iniciou a batalha às 16 horas. Cavaleiros, figuras, mascarados, caixeiros, fogueteiros e atiradores, todos uniformizados, foram chegando e se posicionando em uma das pontas da rua principal onde estava caracterizado o acampamento mouro. Os espectadores se distribuíam ao longo da rua, ficando a maior aglomeração na arquibancada montada em frente à igreja. Os narradores se posicionaram com microfones na calçada da igreja matriz para descrever os fatos encenados, já que o caráter

fragmentado das ações faria com que elas fossem incompreensíveis sem suas explicações. Os “narradores” desta vez foram quatro: Antonio José, Amaral, Hosana e Alice. Os três primeiros atuaram mais como comentaristas do que narradores, explicando os significados das cenas representadas e também homenageando aqueles que estavam presentes e as personalidades que foram importantes para a história de Mazagão Velho, como antigos políticos, professores e foliões. Acompanhando o improviso desses narradores havia a voz de Alice com a leitura de um texto manuscrito, supostamente escrito pela primeira vez pelo Sr. Vavá e reformulado ao longo dos anos, descrevendo as cenas que eram representadas. Esse texto foi lido por Amanda na última apresentação da festa em 2019 e transcrito no trabalho de Lemos (2022, pp.152-172). Em 2022, Amanda foi substituída por Alice, uma outra mazaganense. Desta maneira parece estar se criando um costume no qual essa narradora é a única mulher a ter algum protagonismo no espaço da encenação da batalha. Antes desse formato de vários comentaristas, era o Sr. Washington Elias, conhecido por Sr. Vavá quem, sozinho, narrava todas as cenas e fazia os comentários. Para os narradores atuais, o Sr. Vavá foi o grande mestre inspirador.

Eu considerava ser de grande importância ter a gravação dessa narração e os comentários dos outros narradores registrados em imagem e som. Mas, para isso, era preciso equipamento e operador especificamente designado para essa função, o que não foi possível nesse momento. Como o som do equipamento utilizado pelos narradores era de má qualidade, considerei gravar posteriormente a narração e o comentário sobre a imagem.

O início do espetáculo dessa tarde acontece com um desfile das tropas em que os cavaleiros mouros e cristãos cavalgam de um lado ao outro da via onde as cenas decorrem. Passagens como essa acontecem em vários momentos entre os episódios, deixando um pouco confusa a narrativa da batalha. O público que assiste não entende muito bem o que está acontecendo. Por qual motivo os cristãos cavalgam tranquilamente em direção ao acampamento mouro e porque os mouros fazem o mesmo até o acampamento cristão para logo em seguida se enfrentarem em mais uma batalha. Dentro da diegese da narrativa não faria sentido os dois exércitos se aproximarem.

Antes da primeira cena da batalha passaram os cavaleiros cristãos e, depois, os mouros, ao toque do arauto mouro. Eles desfilaram até a outra ponta da rua onde seria o acampamento dos cavaleiros cristãos e apenas os cavaleiros mouros retornaram ao seu acampamento. Ficam assim os cavaleiros cristãos e os cavaleiros mouros, posicionados cada um em um canto da rua principal. Os exércitos fardados de mouros e cristãos têm a mesma quantidade de soldados, mas os mouros são muito mais numerosos pela presença dos mascarados, uma turba selvagem e barulhenta que a pé

segue os cavaleiros mouros. Mas eles não participam desse desfile inicial. O menino Caldeirinha, que assumiu o trono após a morte de seu pai, o Rei Caldeira, passa a pé na ida, acompanhado de um tutor, e retorna em seu cavalo, a Besta de Cáfila ou Besta da Capa. Sua passagem é explicada pela narradora:

**Amanda:** *O Menino Caldeirinha é o filho do Rei Caldeiras, chefe dos Soldados Mouros. Ele substitui seu pai por ter morrido na madrugada do Baile de Máscaras, que foi o resultado da cilada armada pelos mouros contra os cristãos. O Menino Caldeirinha é uma criança que virá chefiando a tropa moura. (Conforme citato em Lemos, 2022, p.154)<sup>19</sup>.*

A partir deste momento, as ações acontecem todas ao longo da via principal de Mazagão Velho, criando um eixo de ação sobre o qual se relacionam as tropas mouras e cristãs. Tentando sempre me posicionar onde pudesse melhor enquadrar os cavaleiros, caixeiros e outras personagens e, imbuído de uma atitude documental, não atentei para uma regra da *mise en scène* cinematográfica ficcional que seria muito importante para dar maior clareza ao movimento das tropas para quem assistisse posteriormente aos registros. Considerando a via principal como o eixo de ação entre as tropas, ao me posicionar em um dos lados eu definiria qual acampamento das tropas ficaria à esquerda de quadro e qual ficaria à direita. Mantendo sempre este lado da via durante as minhas filmagens eu teria sempre uma referência compreensível de quando as tropas iam e quando voltavam. Mas, por uma distração, sem saber ao certo onde aconteceriam as cenas principais, eu acabei atravessando várias vezes a rua, cruzando o eixo da ação e, por causa disso, após a montagem das cenas temos uma percepção meio confusa dos momentos de ida e de volta das tropas.

Após esse desfile inicial, com as tropas posicionadas cada qual em seu acampamento, aconteceu um encontro entre um emissário mouro e um cristão em frente à igreja, a meio caminho entre os acampamentos. Foi feito um convite à batalha onde o emissário cristão, após consultar seus chefes, declarou: -Aceito!!. Eles voltaram em cavalgada para suas tropas e então partem de encontro umas com as outras, como fizeram durante a Entrega dos Presentes. O encontro é marcado por uma salva de tiros dos fogueiros simulando um confronto. Logo em seguida cada exército voltou ao seu acampamento para iniciar a série de seis episódios que fazem parte de toda a batalha:

- Roubo da bandeira moura pelo Atalaia, que é perseguido e capturado pelo exército mouro;
- Morte do Atalaia ao gritar alerta para suas tropas;

---

<sup>19</sup> As narrações em 2022 foram feitas pela mazaganense Alice. Porém, como não foi possível gravar na íntegra essa versão, uso aqui a narração feita em 2019 a partir da leitura do mesmo texto, feita pela mazaganense Amanda e que está transcrita no trabalho de Lemos (2022).

- Armadilha dos cristãos que prendem um grupo de mascarados;
- Roubo das crianças pelos mascarados.
- Troca da bandeira moura pelo corpo do Atalaia;
- Batalha final entre mouros e cristãos.

Segundo a história da batalha mais relevante da Fortaleza de Mazagão, descrição em forma de diário escrita por Augusto Ferreira do Amaral, ele narra que em março de 1562 os mouros começaram a se aproximar da Fortaleza de Mazagão. Enviaram um espião – que fingia querer se tornar cristão - para observar as defesas e artilharias dos portugueses. Depois de uns dias disfarçando suas verdadeiras pretensões, o espião mouro fugiu levando informações e dinheiro.

Em seguida, os mouros passaram a construir trincheiras largas ao redor da fortaleza, “feitas em caracol, com becos e travessas, protegidas da artilharia” (Amaral, 1990, p.3). Bombardearam a fortaleza com artilharia pesada de canhões e tentaram aterrorizar usando até feiticeiras. Os portugueses revidaram com muitas arcabuzadas matando mais de 500 mouros. Aconteceram também alguns enfrentamentos a cavalo: “saíram pela Porta do Mar, junto ao muro, para irem encobertos e, repentinamente, Maçaram a guarda do alcaide Cabus, de Azamor. Surpreendidos, fugiram vários mouros e os restantes dessa guarda foram alanceados” (Amaral, 1990, p.4).

Os embates continuaram ferozmente com muito disparo de munição nos muros da fortaleza. Os mouros colocavam bandeiras onde conquistavam territórios e um fidalgo português foi morto quando tentava retirar uma dessas bandeiras. As mulheres também participavam servindo água e arremessando pedras. Depois de vários dias de batalha sem que os mouros tivessem sucesso em sua empreitada, eles se retiraram e homens e mulheres da fortaleza festejaram com “danças e cantares e com guitarras” (Amaral, 1990, p.11). Foi um embate travado principalmente à base de armas de fogo e muita pólvora, com os mouros tentando abrir passagem pelos muros da fortaleza e sendo rechaçados pelos portugueses.

Passemos agora para a representação da batalha encenada em Mazagão Velho. Depois da apresentação das tropas e o aceite da batalha mencionado anteriormente, tem início o primeiro episódio:

A primeira figura que surge nos dois episódios iniciais representados em Mazagão Velho é a do Atalaia. A etimologia da palavra “atalaia” parece ter origem no árabe *at-talla ah* ou *at-talaia*. Atalaia é o nome dado à torre de vigia de uma cidade fortificada ou um local alto de onde se pode ter uma melhor visão do entorno da cidade, da aldeia ou do acampamento dos soldados. Também se refere ao

sentinela que fica nessas torres, conseguindo ver com antecedência a aproximação do inimigo e possibilitando que a cidade se prepare melhor para sua defesa. É um cargo de grande responsabilidade, já que de seu anúncio depende a vida de seus parceiros.

A figura do Atalaia foi usada simbolicamente na Bíblia para referir-se, por exemplo, ao profeta Ezequiel que, como atalaia, foi designado por Deus para advertir o povo de Israel sobre os pecados que cometiam (Ezequiel 33:7 ou 33:17-21; 33:2-9). Ezequiel também seria punido se não avisasse o povo de Israel sobre o perigo iminente. Mas se seu aviso fosse ignorado ele estaria isento de culpa. E assim, conforme os relatos bíblicos, em várias ocasiões os avisos de Ezequiel foram desprezados.

O Atalaia da Festa de São Tiago não é apenas um vigia que fica à espreita, mas um soldado que se aproxima do acampamento mouro para espionar. E as informações que ele consegue roubar dos mouros estão simbolizadas no roubo da bandeira moura. Na guerra de Mazagão, em 1562, assim é descrita uma cena em que cristãos tentam heroicamente tomar a bandeira moura:

Nisto subiu ao cavaleiro [sic] um negro muito cabeludo, que matou três fidalgos com três tiros de arcabuz, Pedro Lourenço de Melo, quando este queria tomar uma das várias bandeiras que os mouros tinham posto no baluarte, Francisco de Carvalho e Jorge de Macedo, que pelejavam com lanças. O negro e outro que o cobria com uma adarga foram derribados pelo capitão Francisco Portocarreiro.

Descrição em forma de diário escrita pelo Mazaganista. (Amaral, A. F. (1990). Conforme citado por Coutinho, J. A. (2008)).

A aventura do herói Atalaia, que acontece nos episódios iniciais da batalha encenada em Mazagão Velho, aparece narrada de forma diferente na encenação e na narração. Na encenação ela é dividida em duas cenas distintas, e na fala dos narradores aparece como uma única cena.

Na encenação, a primeira cena narra a aproximação do Atalaia e o roubo do estandarte e acontece no canto da rua principal onde está o acampamento mouro. Tal delimitação cenográfica faz com que esta cena, que poderia ser impactante e de grande beleza coreográfica, fique distante do olhar da maior parte do público. Pelo trajeto tradicional, o Atalaia passa duas vezes espionando no meio do grupo dos cavaleiros mouros e retorna por uma área gramada atrás das casas. Em 2022, talvez por inexperiência do cavaleiro que representou o Atalaia, ele cavalgou mais lentamente do que o esperado. Na terceira vez que passou entre o exército inimigo, tomou a bandeira moura e saiu em disparada na direção do acampamento cristão para alertar sua tropa do ataque mouro que estava prestes a acontecer. Os cavaleiros mouros partiram rapidamente ao seu encalço, seguidos pelos

soldados mascarados e, assim, tem fim o primeiro episódio envolvendo o Atalaia, ficando a sua morte para o segundo episódio.

É neste ponto que acontece uma primeira diferença entre a encenação e a narração. Desta vez, em 2022, aparentemente contrariando o que parece ser a tradição, o Atalaia entrou no grupo dos cavaleiros cristãos carregando a bandeira moura, mesmo com os estouros de vários tiros dados pelos fogueteiros, seguidos pela chegada das tropas mouras. Na narração efetuada por Amanda a partir de texto escrito, os dois episódios se juntam em um só e sugerem uma *mise en scène* diferente. A narração é repetida algumas vezes e a leitura nem sempre apresenta o mesmo texto. Conforme as duas versões lidas por Amanda, o Atalaia não conseguiria se juntar à sua tropa pois seria alcançado antes disso pelos mouros, mas conseguiria alertá-los do ataque. Com a aproximação do exército inimigo, o Atalaia é ferido pelos atiradores mas ainda sobrevive e é capturado pelos mascarados mouros.

**Amanda:** *Descoberta do Atalaia, o sentinela de plantão. Os cristãos mandaram um mensageiro Atalaia, a fim de observar a colocação das forças mouras e descobrir meios para destruí-la. Mas, infelizmente, foi visto pelas forças inimigas e o portão do acampamento foi fechado, impedindo o êxito em sua missão. Porém, o Atalaia conseguiu apoderar-se da bandeira moura e, em três gritos de alerta, jogou-a por cima do muro, a fim de que os cristãos a pegassem, deixando sua última mensagem: “Morra o homem, mas deixe a flâmula”.* (Conforme citato em Lemos, 2022, p.158).

**Amanda:** *A descoberta do Atalaia, o sentinela de plantão. No fim da tarde, antes de iniciar a batalha, os cristãos mandaram o Atalaia para espionar os mouros. O Atalaia arrebatou a bandeira moura, mas fora descoberto pelos mourinos, que o balearam. Mesmo estando ferido de morte, o Atalaia conseguiu chegar próximo de seu acampamento e de lá atirou a bandeira a seus companheiros, dando três gritos de alerta. Em represália, os mouros o decapitaram e espetaram sua cabeça em uma vara, pondo-a junto ao muro do acampamento cristão, para que estes ficassem com medo.* (Conforme citato em Lemos, 2022, p.158).

Constatamos pelo texto das narrações que é considerado que no local da batalha há uma fortaleza, fazendo claramente a alusão à Fortaleza de Mazagão. Pela narração lida por Amanda, os dois episódios aparecem como um só. Aparentemente, ele sugere que o Atalaia, após espionar o acampamento mouro, é descoberto. Então, como mencionado na narração, o portão do acampamento foi fechado. A interpretação disso pode ser feita de duas maneiras diferentes. Ou o portão do acampamento dos mouros foi fechado após a descoberta do Atalaia, ou o portão do acampamento cristão foi fechado ao perceber o avanço das tropas mouras ao encalço do Atalaia. O fechamento do portão do acampamento cristão, que parece ser o significado mais provável, impediria não só a

entrada do exército mouro na fortaleza como também a entrada do próprio Atalaia. O que o leva a jogar a bandeira moura por cima do muro para logo em seguida ser alvejado. Segundo a narração, é neste mesmo momento em que joga a bandeira em direção ao seus comparsas cristãos que o Atalaia dá os três gritos de alerta e é morto pelos mouros. Na encenação, e também como é divulgado no programa distribuído para a população e em vários trabalhos acadêmicos que se propuseram a descrever a festa, a morte do Atalaia, que é antecedida pelo grito de alerta, acontece em um segundo episódio.

O comentário de Antonio José durante a encenação dos episódios do Atalaia não esclarece muito essa questão, mas parece tentar ajustar o que está sendo narrado como uma única cena com aquilo que está sendo encenado como sendo duas cenas distintas. Segundo ele, o Atalaia teria sido descoberto e ferido quando estava ainda no acampamento mouro, mas mesmo assim consegue fugir. Depois de conseguir jogar a bandeira moura para os cristãos, é capturado pelos mouros em frente à fortaleza de Mazagão. Posteriormente, em um segundo episódio, o Atalaia seria executado pelos mouros e sua cabeça exibida na ponta de uma lança.

**Antônio José:** *O Atalaia vai, já ferido, abandonar o acampamento mouro e, quando chega ao acampamento cristão, já está ferido de morte. E, em outro momento, será executado na frente da praça de Mazagão, onde os mouros levantarão a cabeça do Atalaia na ponta de uma lança e os cristãos levantarão o estandarte mouro. E este é o episódio que marca a saga do Atalaia. [...]. Já está se aproximando [ouvem-se tiros], ele já foi atingido. Estes tiros representam o ataque ao Atalaia. (Conforme citato em Lemos, 2022, p.159).*

Com a chegada das tropas mouras e os tiros que representam a captura do Atalaia encerra-se a encenação do primeiro episódio. Os mascarados mouros começam então a se juntar para a encenação do segundo episódio: a morte do Atalaia, assim narrado:

**Amanda:** *Segundo episódio: a morte do Atalaia. Os mouros, irados, trataram por vingança, por terem perdido sua bandeira para o Atalaia, cortaram sua cabeça e colocaram na ponta de uma lança, para que, quando os cristãos levantassem a bandeira moura, os mouros, em seu acampamento, levantariam a cabeça do Atalaia. (Conforme citato em Lemos, 2022, p.159).*

Para representar esta cena, o Atalaia desloca-se a cavalo, cercado pelos mascarados, até a primeira das cinco enormes mangueiras que existem em frente à igreja. Ele dá 3 voltas ao redor da árvore, sob o olhar do público e dos mascarados, e depois se posiciona em frente à arquibancada para dar três gritos de alerta. Ele tira o quepe da cabeça e o coloca na ponta de sua espada. Levanta a espada e grita: - Alerta!! Ele faz isso duas vezes, cada uma delas apontando para uma direção



diferente, o que em termos dramáticos não faz muito sentido, já que o grito de alerta seria direcionado ao acampamento cristão do lado esquerdo da via que é o palco da batalha. Na terceira vez que se levanta em seu cavalo, antes de ser morto pelos mouros, o Atalaia deixa sua última mensagem “Morra o homem, mas deixe a flâmula”. Essa exclamação do Atalaia é tirada do dito popular “Morre o homem, fica a fama”, eternizado no Samba de Ataulfo Alves “Na cadência do samba” (Alves, A. & Gesta, P., 1962). Mas, segundo os mazaganenses mais antigos, essa é uma exclamação introduzida recentemente na encenação, não faz parte da tradição e nem é do gosto daqueles que se interessam em preservar a originalidade dos ritos.

Outra ação não muito coerente segundo os moldes de uma narrativa linear é o grito de alerta estar posicionado no segundo episódio do Atalaia depois de já ter jogado a bandeira moura por cima do muro da fortaleza cristã. Não há necessidade de fazer um alerta neste momento da encenação em que as tropas cristãs já estão avisadas e, inclusive, com os portões fechados. Mas, após os seus dois gritos de alerta e sua última mensagem, o Atalaia é morto por uma rajada de tiros e decapitado pelos mouros mascarados.

Quanto a esses contextos da representação, não há um consenso entre os mazaganenses sobre a sequência exata dos fatos que estão sendo encenados e, em decorrência da multiplicidade de versões imaginadas, narradas ou encenadas, também não fica muito claro para o público a continuidade das ações dentro do enredo dramático. Em uma lógica de narrativa linear teatral ou mesmo cinematográfica, o Atalaia deveria passar perto do acampamento das tropas mouras, mas mantendo uma distância característica de um espião. Após a terceira volta, se aproximaria para roubar a bandeira moura e sairia em disparada, sendo perseguido. Próximo de alcançar as tropas cristãs seria ferido por atiradores ou simplesmente capturado pelos cavaleiros mouros. Porém, antes de ser preso, conseguiria jogar a bandeira ao exército cristão e dar o grito de alerta.

Morto em seguida, seu corpo seria decapitado e sua cabeça exposta em uma lança do lado do acampamento mouro em contraponto à bandeira moura que, após ter sido roubada pelo Atalaia e entregue ao exército cristão, estava exposta como troféu no lado do acampamento cristão.

Assim, há vários indícios de que esses dois episódios estavam construídos como um único. Possivelmente, nas transferências orais da tradição, após alguns intervalos de tempo em que a encenação não aconteceu ou mesmo que antigos mestres não mais comandavam a encenação e não transferiram seu conhecimento, a cena se desmembrou em duas. Conforme descrição do Sr. José Cardinho e Antônio José, por um erro na encenação de 2022, o Atalaia não jogou a bandeira moura

aos cristãos. Ao invés disso, adentrou o exército cristão carregando a bandeira. Somente em um momento posterior o Atalaia foi capturado pelos soldados mouros e sua cabeça foi decepada pelos mascarados. Ainda segundo relato do Sr. José Cardinho, antigamente havia um terceiro episódio em que o Atalaia, depois de morto, novamente aparecia rondando o acampamento mouro, cena que foi eliminada da representação por apresentar esta incoerência.

O que concluímos é que, em relação a como estão representadas atualmente as cenas com o Atalaia, esse estranhamento é sentido tanto por quem assiste à encenação mais atentamente quanto pelos foliões que praticam o ritual. Tal situação sugere que a dinâmica narrativa continuará se modificando para tentar se ajustar aos entendimentos daqueles que dela participam, sejam foliões ou espectadores. Por este exemplo, é sugestivo imaginarmos que a dramaturgia original, provavelmente criada por alguém letrado, se perdeu como documento escrito, permanecendo apenas a tradição oral. As interrupções que aconteceram devido a pandemias, êxodos, alterações sociais, econômicas e políticas, foram recriando partes esquecidas e juntando-as com os retalhos da memória, já que não existem registros escritos, nem filmados ou mesmo fotografados que pudessem nos dar maiores pistas das transformações ocorridas.

As filmagens que eu realizei desse episódio não conseguiram abranger todos os detalhes das cenas que envolvem o Atalaia. Era preciso que houvessem outros cinegrafistas espalhados ao longo da via cenográfica para possibilitar mais detalhes e diferentes pontos de vista. Na cena em que o Atalaia rouba o estandarte mouro, me posicionei em um ponto onde era possível ver o Atalaia de costas cavalcando em direção ao acampamento mouro e, posteriormente, vê-lo quase frontalmente retornando por trás do acampamento. Na última volta ele passou carregando a bandeira moura e se afastou rapidamente em direção ao acampamento cristão, de modo que não pude mais filmá-lo, só conseguindo registrar a cavalaria moura correndo ao seu encalço. Neste momento, imaginei que havia perdido a possibilidade de obter o registro visual da captura do Atalaia pelos mouros. Só posteriormente, ao exibir as imagens para os foliões, pude saber que a cena da captura do Atalaia pelos mouros não tinha sido representada.

No segundo episódio com o Atalaia tive mais sorte. Ele aconteceu em um espaço menor, com o Atalaia se deslocando mais lentamente ao redor de uma árvore e bradando o grito de alerta, parado em um único ponto, repetindo-o três vezes, cada uma delas virado para uma direção. Por não envolver correrias e enfrentamento de soldados, pude filmar com maior proximidade, conseguindo registrar detalhes na atuação do Atalaia e dos mascarados mouros.

Conforme é possível observar nas imagens filmadas, após o Atalaia dar três voltas na árvore e depois gritar três vezes - Alerta!!!, ele é morto por uma rajada de tiros. Os "máscaras que o tinham cercado, abaixam seu corpo até o chão onde tingem sua roupa de vermelho para simbolizar o sangue dos seus ferimentos. Na sequência, o corpo do Atalaia é levantado pelos mascarados e levado até o acampamento mouro, como um troféu de vitória.



Figura 9. Festa de São Tiago 2022. Mazagão Velho. A morte do Atalaia. Autor: Luiz Adriano Daminello. Julho/2022

Segundo relato do Sr. José Cardinho, para as manchas de sangue antigamente era usado barro, fezes ou sangue de animais, o que produzia um odor muito desagradável. Atualmente utilizam produtos cenográficos. O corpo do Atalaia morto desfila para o público que aplaude a encenação.

Após os dois episódios do Atalaia, temos o terceiro episódio assim narrado pela leitura do texto:

**Amanda:** *Terceiro episódio. Armadilha: Os mouros no ato de desespero tentaram invadir o acampamento cristão, que, por motivo de segurança, já havia colocado em volta do acampamento várias armadilhas. Os mouros, que nada maldavam, ao cessar fogo, foram às caladas ao acampamento cristão a fim de executar o seu plano. Porém, tudo foi inútil, caíram nas armadilhas dos cristãos, havendo assim mais uma derrota mouro. (Conforme citado em Lemos, 2022, p.163).*

Neste momento, não há a representação dos mouros mascarados caindo em uma armadilha nem sendo cercados pelos soldados cristãos. Eles apenas se posicionam deitados no chão, ao som

dos tiros dos fogueteiros. Na encenação em Mazagão Velho não há maiores indicações sobre a armadilha. Buscando alguma relação histórica, pude encontrar o seguinte relato sobre a batalha de 1562 em Mazagão:

A certa altura Isidro de Almeida e Francisco da Silva internaram-se pela mina, que passava por baixo da estrada por onde os mouros subiam ao cavaleiro, meteram lá dez barris de pólvora, dos quais arderam sete, provocando numerosas baixas nos maometanos. Um destes, quando ia a fugir com a camisa a arder, passou junto de outros que estavam a carregar pólvora, pegando-lhes fogo, com o que ficaram queimados cerca de trezentos, a maior parte deles mortos<sup>20</sup>.

Após algum tempo com os mascarados aglomerados ao chão sob os tiros dos atiradores, surge a cavalaria moura para socorrê-los, que apeiam dos cavalos e ajudam os mascarados a se levantar. Termina assim o terceiro episódio.

Faz parte do ritual, entre um episódio e outro, o arauto conduzir as tropas de cavaleiros cristãos até o acampamento mouro e retornarem. Como mencionado anteriormente, essa passagem acontece como se fosse um desfile, não há uma função dramática nesse deslocamento, não há embates entre as tropas.

O próximo episódio encenado foi o rapto das crianças. Segundo a narradora, os mouros apelam para mais uma cilada.

**Amanda:** *A venda das crianças. O jovem Rei dos mouros, o Menino Caldeirinha, achando que sua derrota era inevitável, pois estava com falta de mantimento e munição, apelou para mais uma cilada, organizando uma passeata, em volta de seu acampamento, a fim de atrair as crianças cristãs para raptá-las e vendê-las, para que, com o dinheiro arrecadado, pudessem suprir as necessidades. Os cristãos, quando tiveram conhecimento do novo plano mouro, travaram violento combate e, mais uma vez, os mouros saíram derrotados.* (Conforme citado em Lemos, 2022, p.165).

Neste momento da encenação, os mascarados passeiam pela rua distribuindo bombons (balas) para as crianças. Os bombons são jogados para o público que os disputam com muita empolgação. Com a aproximação das crianças para pegarem os bombons, os mascarados capturam várias delas. Algumas crianças se divertem bastante com a brincadeira. Outras mais novas se assustam, e quando isso acontece, os mascarados não insistem em levá-las. Pela tradição, os pais têm

---

<sup>20</sup> Descrição em forma de diário escrita pelo Mazaganista. (Amaral, A. F. (1990). Conforme citado por Coutinho, J. A. (2008). A batalha de Mazagão de 1562. Recuperado de: <https://geneall.net/pt/forum/149882/duarte-luis-de-abreu-ilha-de-s-miguel/> Portal Geneall)

que pagar pelo resgate com uma folha de árvore ou um papel qualquer, para ter seu filho libertado. Não foi o que aconteceu em 2022, quando as crianças, após capturadas pelos mascarados, foram libertadas espontaneamente sem nenhuma contrapartida.

Segundo relatos dos mais antigos, os mascarados, após venderem as crianças, deveriam se reunir para distribuir entre si o dinheiro arrecadado, representado por qualquer folha ou papel. A partilha do dinheiro deveria gerar confusão e briga entre os mascarados e, no meio dessa confusão, seriam surpreendidos e atacados pelos soldados cristãos. Mas o registro das imagens novamente demonstra que partes dessa narrativa não foram encenadas. Após algum tempo reunidos no chão como prisioneiros dos cristãos, os mascarados sobreviventes foram resgatados pelos cavaleiros mouros.

Neste episódio, os mouros enviam um emissário que se encontra com um emissário cristão no meio do caminho entre as tropas para propor a troca do corpo do Atalaia pela bandeira moura que havia sido tomada pelo Atalaia no primeiro episódio. Após os cristãos aceitarem a proposta, a tropa moura traz o corpo do Atalaia deitado sobre o lombo de um cavalo. Um soldado cristão vem para buscar o corpo do Atalaia, mas quando o soldado mouro se aproxima da tropa cristã para resgatar sua bandeira ele é cercado dando início a uma nova batalha. Soldados mouros com as suas lanças e soldados cristãos com suas espadas, batem armas em um duelo. Os mouros que participam desse embate não estão montados a cavalo e tentam a todo custo recuperar a bandeira moura. O exército cristão vai levando vantagens na batalha e vai avançando sobre os mouros, enquanto os fogueteiros continuam atirando, mantendo o clima de batalha da representação. O episódio é assim narrado:

**Amanda:** *A troca do corpo do Atalaia. Os cristãos, compadecidos com o que havia acontecido, mandaram um mensageiro propor aos mouros a troca do corpo do Atalaia pela bandeira moura. Os mouros aceitaram a proposta e entregaram o corpo do Atalaia. Porém, os cristãos, após se apoderarem do corpo, negaram-se a entregar a bandeira moura, o estandarte. Um violento combate travou-se, e, quando os mouros levavam grande vantagem, apareceu um moço vestido todo de branco, lutando ao lado dos cristãos, e a luta continuou cada vez mais violenta. Enquanto a noite se aproximava, em forma de grande vantagem para os mouros, o moço desconhecido, que era São Tiago, levantou a sua espada para o ar e disse a sua mensagem: “Ó, Deus, peço que prolongue o dia por mais meia hora e assim venceremos a batalha.” O sol, que já havia declinado no horizonte, voltou a clarear e a batalha continua exatamente por mais meia hora, dando assim mais uma vez a vitória para os cristãos. (Conforme citado em Lemos, 2022, p.166).*

Em consequência deste episódio, os exércitos se preparam para a batalha final, que é anunciada pela narradora.

**Amanda:** *Sexto episódio: a tomada do estandarte. Como os cristãos se negaram a entregar a bandeira moura, os mouros organizaram uma batalha a fim de tomar, pela força, a bandeira, que se achava em poder dos cristãos. Mas tudo foi inútil, pois os cristãos já haviam reforçado suas forças e, ao anoitecer, comemoraram dançando o vominê, que era a dança utilizada, na época, para simbolizar a vitória e que todos podiam tomar parte.* (Conforme citado em Lemos, 2022, p.167).

Para o início da batalha final, os exércitos mouros e cristãos se dirigem até o final da rua onde era o acampamento mouro. Ao chegarem lá, há uma inversão do posicionamento das tropas, já que elas passarão a se enfrentar em embates, sempre com o avanço das tropas cristãs sobre as tropas mouras. Assim, se deslocam até o outro extremo da rua onde novamente irão inverter suas posições e retornar.



Figura 10. Festa de São Tiago 2022. Mazagão Velho. Batalha final. Autor: Luiz Adriano Daminello. Julho/2022

Na coreografia das batalhas, os cavaleiros mouros fazem alguns recuos e voltam ao confronto com os cavaleiros cristãos. Mas sempre são obrigados a recuar de tal forma que os embates acontecem repetidas vezes ao longo de toda a rua principal onde o público assiste ao combate. O exército mouro avança sobre os cavaleiros cristãos, primeiro com seus cavaleiros, depois com seus soldados a pé e por último com seus mascarados, mas não conseguem fazer o exército cristão recuar.

Seguindo os guerreiros cristãos estão as figuras de São Tiago e São Jorge que cavalgam lado a lado com suas espadas cruzadas. Atrás deles estão os caixeiros executando os toques de guerra. Após retornarem em batalha até o acampamento mouro, é declarada a vitória definitiva dos cristãos sobre os mouros.

**Amanda:** *Sétimo episódio: a vitória dos cristãos. À noite, depois de tudo, organizaram o baile chamado vominê, que vem simbolizar a vitória alcançada por eles, cristãos, onde mouros e cristãos festejam juntos. (Conforme citato em Lemos, 2022, p.169).*

Novamente todas as tropas passam em desfile, mas desta vez eles não batalham mais, pois estão em festa. Os cristãos enfim conseguiram sua vitória final e para comemorar, todos, inclusive os mouros já convertidos ao cristianismo, passam cantando e dançando o vominê. O dia já está escurecendo, mostrando que a duração dos episódios foi pensada para que a batalha terminasse até o final do entardecer, como São Tiago havia pedido a Deus.

Após o Vominê na rua, São Tiago e São Jorge entram novamente na igreja montados em seus cavalos brancos, onde lhes são entregues seus respectivos santos. Eles saem da igreja. Os sinos tocam, o público aplaude e segue os cavaleiros em procissão até a Capela de São Tiago onde são deixados os santos.

Termina assim a batalha de mouros e cristãos na Festa de São Tiago em Mazagão Velho.

## Considerações finais

A motivação inicial desta investigação surgiu da curiosidade sobre a viagem que as festas de mouros e cristãos oriundas das culturas ibéricas empreenderam até aportarem no Brasil e se configurarem como expressão da identidade nacional. Inúmeras são as manifestações da cultura popular brasileira que demonstram as suas origens no continente europeu, entre rituais religiosos, músicas, festividades, narrativas orais e iconografias. A festividade que representa batalhas entre mouros e cristãos, pela sua acentuada referência aos aspectos culturais e históricos da Península Ibérica, demonstrou-se como sendo um objeto de estudo adequado para os fins pretendidos nesta pesquisa. No percurso da investigação, após tomar conhecimento de algumas festividades com esse tema em Portugal e na Espanha, fui surpreendido pela descoberta da existência da Festa de São Tiago que acontece na Vila de Mazagão Velho, na região norte do Brasil.

Ao estudar a história da vila e de suas manifestações culturais foi possível entender como uma festividade, com simbologias tão estrangeiras para os envolvidos atualmente com sua realização, se configurou como marca de sua identidade. Em posse de um conjunto expressivo de referências importadas, quer históricas, geográficas, imaginárias, sociais ou étnicas, os diversos grupos que habitaram a vila desde a sua fundação adaptaram rituais e significados às suas intenções religiosas, festivas e materiais. Utilizando elementos comuns a outras festas que lhe deram origem, construíram ao longo do tempo uma representação com características próprias, fruto da criatividade coletiva da comunidade. Com essas características, a Festa de São Tiago de Mazagão Velho mostrou-se como um caso exemplar para a discussão de conceitos como identidade, memória e mobilidade cultural que representam a bagagem cultural de um grupo social.

Esses conceitos puderam ser analisados a partir dos "dramas sociais" que antecederam e inspiraram a festividade. Conhecer a história de Mazagão possibilitou observar como identidades estabelecidas por acontecimentos de caráter político e religioso de grandes proporções determinaram as configurações geopolíticas da Modernidade, se transformaram em identidades nacionais e regionais ao se disseminarem por outros continentes e se adaptarem em diversas localidades da América Latina.

A história de Mazagão revelou uma mobilidade que estava além das expectativas iniciais desta investigação. Isso porque a viagem de sua cultura aconteceu em vários níveis materiais e simbólicos. Primeiro como bagagem da população de uma cidade que se transportou entre continentes para se instalar em um ambiente com características geográficas, sociais e políticas totalmente diversas de sua



origem. Mesmo assim, sua forte identidade como cidade cristã e portuguesa permaneceu inquebrantável.

Mais surpreendente foi perceber um outro aspecto desta resiliência cultural da história de Mazagão, principalmente através da Festa de São Tiago, ao tomarmos conhecimento de como ela se enraizou na sua nova morada, a tal ponto de resistir às radicais mudanças étnicas que aconteceram no seio de sua organização social e política. Mudanças na localização de sua sede administrativa, exílio de sua população original e a chegada dos novos habitantes provenientes dos quilombos próximos, com suas expressões culturais próprias, não foram suficientes para determinar o fim desse elo cultural com a Mazagão marroquina. Neste processo, os elementos simbólicos de suas origens distantes adquiriram papel determinante na sua configuração identitária.

É também nesse contexto de se manter atrelada a uma origem distante que Mazagão Velho utiliza como data da primeira apresentação festiva com a presença de mouros a representação que ocorreu em 1777. Outra data talvez fosse mais credível, alguma que pudesse ser comprovada com uma apresentação em um formato próximo à configuração estética, ritual, étnica e social atual. Mas é pelo imaginário de uma origem distante no tempo e no espaço que permanece a Festa de São Tiago como um patrimônio cultural de forte relevância identitária.

Apesar da insistente tentativa de se definir como uma tradição de quase 250 anos, entre dramas e representações sociais, histórias, memórias e simbologias que se reconfiguram constantemente, ela tem muito mais tempo que isso, se considerarmos também as festividades do seu passado marroquino. Por isso, o propósito dessa pesquisa foi acrescentar algumas camadas do conhecimento acerca do processo de construção de uma manifestação da cultura popular e o que se modificou nessa travessia pelos tempos, espaços e povos.

Os aspectos formais da representação já não são mais os mesmos daquela que foi atribuída como sua origem. Dos ritos às vestimentas e significações, tudo foi transformado. Não é possível resgatar as configurações que a festa tinha nem mesmo no início do séc. XX porque não há relatos nem registros visuais antigos. Mesmo que isso fosse possível, não seria suficiente para reproduzir a manifestação como em tempos remotos. Ao buscar reconstruir os aspectos estéticos e ritualísticos do passado, ainda assim, todos os elementos que compõem a festividade teriam adquirido outro significado, todas as funções antigas não fariam o mesmo sentido nas circunstâncias atuais. Toda a forma de organização da festividade, as negociações de poder e os sentidos sociais partilhados em

tempos anteriores, nada disso pode mais ser reproduzido, porque todas as relações sociais da qual a festividade fazia parte e servia como representação já não existem mais.

A história de Mazagão atravessou as muralhas do tempo, construída entre a Idade Média e a Idade Moderna adentrou a Pós-Modernidade na qual está plenamente atualizada. E, como sempre, em oposição e resistência ao mundo institucional ou mesmo em cumplicidade com ele, as classes populares desrespeitam fronteiras impostas pela tradição e absorvem, assimilam, adaptam e se apropriam de tudo o que se move a favor dos seus interesses e da sua mundividência.

A cultura religiosa e festiva de Mazagão Velho não está assentada exclusivamente na Festa de São Tiago. O cotidiano da vila é ocupado por uma grande quantidade de outras festas e ritos religiosos que nos ajudam a imaginar os formatos passados de suas práticas e os sentidos que exerciam, e exercem, nas memórias coletivas desta comunidade. Mas a festa não é só uma reprodução de uma tradição antiga. Ela é o espaço da criatividade presente onde os participantes podem a todo momento testar novas fórmulas, experimentar sua aceitação junto aos companheiros de brincadeira e também do público. É a estrutura que permite que participem da vida social, assumam cargos, tenham seus momentos de glória, façam parte das histórias que serão contadas posteriormente. Desta forma, o imaginário não se liga somente ao passado, mas também ao presente - nos preparativos da festa - e ao futuro que serve de motivação para a sua continuidade.

Devemos também considerar que se a Festa de São Tiago de Mazagão Velho, em alguns períodos de sua existência, foi em sua maior medida voltada para a participação e assistência exclusiva dos seus habitantes e para atender seus anseios sagrados e profanos, na atualidade o assédio de viajantes, turistas e pesquisadores que chegam para observar, fotografar ou gravar, mudam os destinatários originais da manifestação. Observando a Festa de São Tiago pudemos perceber que as alterações que acontecem no grupo dos espectadores de uma festividade estão entre as maiores influências que as manifestações sofrem na atualidade. As formas simbólicas configuradas pela repetição contínua dentro de um grupo social tinham uma função de reverenciar deuses e heróis já bastante conhecidos na memória da comunidade e não precisavam ser explicadas. Mas, quando os destinatários são visitantes ocasionais, os significados impressos nos aspectos estéticos e rituais podem não fazer sentido imediato para esse público. Como consequência, há uma tendência a que mudanças se operem para que as representações fiquem mais explicativas, reforçando a necessidade de uma narração e uma encenação naturalista, que diminuam as relações com o imaginário e o divino,

acentuando o caráter profano em detrimento do sagrado, valorizando o aspecto comercial sobre o simbólico.

Todas essas interpretações possíveis apresentadas sobre as particularidades da cultura da Vila de Mazagão Velho e da Festa de São Tiago levaram em conta uma série de dados históricos disponíveis e os conceitos que abordam as questões de como as culturas se organizam e se manifestam no espaço das polifonias que estruturam o corpo de uma sociedade. Mas, além de discorrer sobre histórias conhecidas, a investigação pretendeu obter algumas descobertas exclusivas e atualizadas que só poderiam ser acessadas em um contato direto com o grupo que eu pretendia estudar.

Em boa parte desse trabalho me concentrei não somente nas expressões culturais, mas em como elas foram estudadas ao longo do tempo. Dentre os procedimentos etnográficos, que têm por princípio observar, descrever e analisar uma cultura, busquei ressaltar as transformações que aconteceram em meados do século XX quando mudaram de uma posição monológica, baseada no ponto de vista isolado das autoridades científicas, em direção a propostas mais dialógicas. Nestas, o resultado das análises é construído pelas várias vozes que englobam tanto a voz do pesquisador como a dos vários entes que, em maior ou menor grau, participam da realização da festa, seja determinando seus limites, financiando suas necessidades, se divertindo, cumprindo promessas ou apenas assistindo como público observador.

Seguindo esses novos conceitos metodológicos, pensei em procedimentos que compartilhassem a descrição da Festa de São Tiago com seus realizadores. Busquei utilizar múltiplos pontos de vista, em que se revelariam os vários interesses e significados atribuídos ao ritual da festa. Para alguns diversão, para outros fé, oportunidade econômica ou prestígio político, a festa de São Tiago tem um amplo escopo de sentidos, pelos quais se estabelece uma diversidade de negociações diferenciadas, tanto entre os habitantes da vila como com os agentes externos que com ela se relacionam por ocasião da festa.

Para realizar tal intento, optei por procedimentos baseados em metodologias da etnografia audiovisual e da antropologia fílmica que, além do valor que tiveram como registro da Festa de São Tiago, permitiram a aproximação com a comunidade. A proposta de produzir imagens da festa foi utilizada como ferramenta para estabelecer relações e permitiu produzir parte do trabalho em uma linguagem que os membros da comunidade pudessem acessar e discutir, o que foi relevante para

atravessar as fronteiras entre as posições do investigador e do investigado. A etnografia audiovisual permitiu que eles entendessem melhor minhas intenções e mostrassem quais eram as suas.

O registro audiovisual não se deteve apenas ao momento do acontecimento da festividade, mas também na transformação que ocorreu entre o tempo do cotidiano e o tempo da festa. Dois tempos distintos separados por muitas expectativas, um movimento sazonal que acontece ano a ano marcado por um período em que a comunidade discute suas relações e também o funcionamento dos poderes da Igreja e do Governo. É quando a população adquire força para reivindicar melhorias, pois estará no centro das atenções.

Ao caminhar pelas ruas com o intuito de registrar essa mudança, era frequentemente interpelado pelos mazaganenses, que trabalhavam nas obras de melhoria da vila e na organização da festa, com a solicitação de que eu os fotografasse. Em seguida, era indagado sobre a rede social em que essas fotos seriam publicadas para que tivessem acesso. Tal comentário me alertou para o fato de que atualmente a internet pode representar um espaço de compartilhamento mais eficiente do que as projeções das imagens na própria comunidade. A circulação das imagens nas redes sociais está fortemente relacionada a um enaltecimento do presente e perdem o sentido conforme vão se distanciando do momento de seu registro.

Além disso, como elemento que atualiza as formas de representação da festa, as fotos e vídeos podem circular em um espaço muito mais amplo que a própria vila. As imagens funcionam assim como a ampliação das fronteiras de Mazagão Velho, tirando os mazaganenses do relativo isolamento que caracterizou sua história por vários momentos de sua existência.

Mas, ao mesmo tempo que era frustrante, tanto para mim como para eles, não compartilhar imediatamente na internet as imagens produzidas, mudar isso exigiria muitas reconfigurações nos recursos técnicos de que eu dispunha, algo que não era mais possível quando tive consciência disso. Mas essa experiência ficou como sugestão para os próximos trabalhos que pretendo realizar almejando o compartilhamento dos registros audiovisuais.

Mesmo assim, considero que promover as oficinas de captação de imagens e sons foi de extrema relevância para o processo de inserção na comunidade. Através desse procedimento pude estabelecer um diálogo tanto com os alunos como com aqueles que foram escolhidos por eles para estarem nos registros das memórias da comunidade. A intenção do compartilhamento do registro audiovisual determinou desde o início a metodologia de investigação. E se fosse possível cumprir o objetivo original do experimento, essa proposta seria radicalizada a ponto de alcançar um momento em

que todo o registro audiovisual estivesse sendo realizado pelo ponto de vista deles e por questões que motivassem suas indagações.

Boa parte do trabalho é dedicada à discussão das várias opções que foram efetivamente aplicadas, assim como as que, apesar de planejadas, tiveram sua realização prejudicada por diversos fatores externos aos objetivos iniciais da proposta. As fronteiras ainda apresentam resistências e dificuldades de transposição.

Uma das minhas propostas mais ousadas e desejadas era tentar acessar, através do audiovisual, uma série de imaginários sobre a história de Mazagão e os simbolismos utilizados na festa de São Tiago. Como explicado no capítulo 4, isso se daria pela construção do roteiro de um filme de viagem contando a trajetória de um viajante que transportava em sua bagagem todas as questões e indagações de uma comunidade. Nesse procedimento, não me interessavam as respostas, mas as perguntas que eles tinham sobre as histórias, suas simbologias e como elas são interpretadas e vivenciadas na atualidade. Uma proposta que pretendo desenvolver melhor para próximas pesquisas.

Dentre os procedimentos que foram possíveis realizar com a intenção de compartilhamento na etnografia, a visualização e discussão das imagens por aqueles que estavam nelas representados foi uma das atividades que demonstrou resultados mais efetivos. A imagem foi a melhor opção que eu tive de dividir com eles parte do meu trabalho. É a linguagem de entendimento acessível e liberta o pesquisador da solidão de suas interpretações, permitindo os comentários dos envolvidos na festividade.

Vários procedimentos e simbologias presentes nos rituais somente foram possíveis de visualizar durante a observação direta da festa. E a grande vantagem do registro audiovisual em relação à observação direta foi ela ter permitido assistir repetidamente às cenas e descobrir detalhes que não seriam possíveis em uma única vez. A visualização compartilhada possibilitou que pessoas da comunidade inserissem um ponto de vista próprio na representação e explicassem com suas palavras o que estava acontecendo na encenação. Assistir e comentar as imagens explicitou o que era realmente parte da tradição e o que era erro da representação. Além disso, criou uma aproximação e cumplicidade com vários participantes que não foi possível antes da festividade.

Observar pelo olhar privilegiado do cinema todas as etapas e particularidades que envolvem a Festa de São Tiago e as outras que acontecem em Mazagão Velho proporcionou um melhor entendimento da sua importância. Além do sentido de pertença e identidade, a festividade estimula diálogos, negociações e protagonismos sociais. Mesmo que haja sentidos divergentes, ritualizações

discordantes com a tradição de tempos anteriores, grupos mais envolvidos e outros mais distanciados da sua realização, a festa convoca a atenção de visitantes turistas e pesquisadores, assim como do poder público, conectando Mazagão com o mundo circundante.

## **Notas para novas rotas de viagem**

Muitos procedimentos pretendidos durante a investigação não puderam ser realizados. Não houve tempo suficiente para ajustes entre o que foi planejado teoricamente e o que teria que ser adaptado. Mesmo que isso possa ter sido frustrante para as minhas expectativas iniciais, foram relevantes para construir um conhecimento mais amplo sobre todo o processo cultural que envolve a vila e suas festividades.

Ao chegar ao final dessa tese concluo que algumas propostas deveriam ser continuadas, mesmo que reformuladas. Sinto que ainda é meu dever selecionar e editar muitas das imagens registradas para poder compartilhar com eles tanto por exibições em redes sociais na internet, como em projeções na própria vila em algum momento comemorativo da comunidade. E quem sabe poder levar a termo a ideia de realizar um filme de viagem com eles em uma rota pelas origens de suas tradições.

Porém, mais importante do que o resultado final possibilitado pelo registo fílmico dos ritos festivos, será prosseguir com o trabalho de estímulo às polifonias que emergem no trabalho etnográfico e aprofundar os diálogos entre vozes que derivam da multiplicidade de olhares dos mazaganenses acerca do que foi – e continuará a ser - filmado a respeito da sua festa. Os documentários produzidos a partir das imagens irão se tornar parte do acervo cultural de Mazagão Velho, e poderão servir de fonte para novas pesquisas e registros que possam retomar as questões que atravessam a festa e a comunidade de Mazagão: a complexidade das relações simbólicas entre identidade e alteridade; as interações entre passado e presente e as projeções no futuro, nomeadamente por via da transmissão geracional; os riscos e oportunidades trazidos pelo reconhecimento e valorização externos à comunidade, por via da mediatização e patrimonialização da festa. Neste ponto, novas negociações se estabelecem entre os conhecimentos eruditos e populares. Não admitindo perder o protagonismo da festa, alguns mazaganenses buscam o conhecimento erudito, principalmente aquele relativo à toda a história que discorre sobre os mouros e cristãos, a Fortaleza de Mazagão, a Vila de Mazagão Velho e a Festa de São Tiago. Criam também a necessidade, ou mesmo o desejo, de pensar cada vez mais a

feira com o intuito de atender um público externo de visitantes que tende a aumentar. Isso determinará adaptações na estrutura do espaço cenográfico buscando atender ao público crescente e também nos elementos coreográficos e rituais, já que em vez de despertar primordialmente a religiosidade local, a Festa de São Tiago tende a, cada vez mais, se adaptar às dinâmicas de um evento de entretenimento.

## Tabelas sobre as filmagens

Tabela 1. PRINCIPAIS ENTREVISTAS

ENTREVISTADO	DESCRIÇÃO DO ENTREVISTADO	DURAÇÃO
<b>Jozué da Conceição Videira</b>	Um dos mazaganenses naus empenhados na preservação das tradições de Vila de Mazagão. Por vários anos atuou na organização da Festa de Santiago. Atualmente é o principal organizador da Festa do Divino e coordena o Espaço Cultural Raízes do Marabaixo	Entrevista preliminar. Julho 2022. Aproximadamente 100 min. de entrevista gravada.
<b>Raimundo Consceição</b>	Também conhecido como Sr. Conço. Promove o Baile de Máscaras.	Entrevista preliminar. Julho 2022. Aproximadamente 19 min. de entrevista gravada.
<b>Celestino</b>	Também conhecido como Celé. Atualmente é um dos caixeiros mais antigos da Vila de Mazagão. É também artesão e confecciona caixas para a Festa de São Tiago.	Entrevista preliminar. Julho 2022. Aproximadamente 30 min. de entrevista gravada.
<b>Elizardo</b>	Atualmente é o principal artesão na confecção das máscaras para o baile de Máscaras da Festa de São Tiago.	Entrevista preliminar. Julho 2022. Aproximadamente 25 min. de entrevista gravada.
<b>Antonio José</b>	É professor, estudioso da história de São Tiago e das tradições da Vila de Mazagão. Compositor e cantador de Marabaixo.	Entrevista preliminar. Julho 2022. Aproximadamente 65 min. de entrevista gravada. Comentário sobre as imagens gravadas. Agosto 2022. Aproximadamente 19 min.
<b>Joaquina</b>	Uma das mais antigas moradores e participantes das atividades culturais da Vila de Mazagão Velho. Organiza a maior parte dos rituais religiosos das 17 festas da vila.	Entrevista preliminar. Aproximadamente 19 min. de entrevista gravada.
<b>José Cardinho</b>	Uma das mais antigas moradores e participantes das atividades culturais da Festa de São Tiago da Vila de Mazagão Velho, coordenou em 2022 a encenação das partes da Festa de São Tiago.	Entrevista posterior. Aproximadamente 65 min. de entrevista gravada
<b>José Brito</b>	Uma das mais antigas moradores e participantes das atividades culturais da Festa de São Tiago da Vila de Mazagão Velho, desde jovem participando de várias funções.	Entrevista preliminar. Aproximadamente 13 min. de entrevista gravada.

Tabela 2 . EVENTOS FILMADOS

DATAS - 2022	EVENTO	DURAÇÃO
<b>13/04 a 17/07</b>	Cotidianos de Mazagão e Exercícios com alunos	240 min
<b>18/07 e 22/07</b>	Preparativos para a festa	120 min
<b>23/07</b>	Vominês e bingos	45 min
<b>24/07</b>	Alvoradas e vominês	1 hora
<b>24/07</b>	Entrega dos presentes e vominês	50 min
<b>24/07</b>	Baile de máscaras	25 min
<b>25/07</b>	Missa, juramento e procissão	75 min
<b>25/07</b>	Passagem do Bobo Velho, Arauto mouro	7 min
<b>25/07</b>	Batalhas	60 min
<b>27/07</b>	Apresentação Infantil	140 min
<b>06/08</b>	Levantamento do mastro	30 min
<b>11/08</b>	Aula torração do cacau	210 min
<b>15/08</b>	Festa N. Sa. Assunção	120 min
<b>16/08</b>	Alvorada Festa do Divino	75 min
<b>17/08</b>	Transladação pelo Riacho Grande	130 min
<b>17/08</b>	Procissão Festa do Divino	43 min
<b>18/08</b>	Fabricação do Beijo	7 min
<b>20/08</b>	Coletando prendas	55 min
<b>20/08</b>	Quebração da murta	13 min
<b>21 a 28/08</b>	Últimas filmagens	120 min



## Links dos vídeos

A seguir apresento o link de 2 vídeos da Festa de São Tiago 2022

No primeiro link, temos um vídeo de 50 minutos com todas as partes da festa, com bastante detalhes. Esse vídeo não tem narração explicativa. Ele foi utilizado na exibição para os participantes da festividade. Assistindo ao vídeo, eles comentaram sobre as simbologias e rituais e destacaram alguns erros e equívocos cometidos durante a representação.

Vídeo 50 minutos com muitas imagens e sem narração: <https://youtu.be/4W6aL3RTONQ>

No segundo link, fiz uma versão reduzida, com 7min30seg com os principais eventos e narração explicativa para a apreciação dos membros do júri e para outras apresentações sucintas.

Vídeo com 7min30seg: <https://vimeo.com/manage/videos/844279731/75dbf3e0b7>

Um documentário definitivo ainda está em processo de roteirização e edição e irá contar, além das imagens da festividade e uma narração com a voz do pesquisador, também com trechos das entrevistas com os mazaganenses e suas interpretações. Esse trabalho está previsto para ser finalizado no ano de 2024.

A edição final desta versão será ainda exibida para os mazaganenses antes da cópia final. Após a conclusão pretende-se exibir o filme em festivais de documentários e filmes etnográficos, e em eventos acadêmicos.

## Bibliografia

- Almeida, B. B. A. L. (2013). *Miragens do Oriente: os mouros míticos no imaginário narrativo-performativo brasileiro*. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.
- Amaral, A. F.. (1990). *História de Mazagão*. Conforme citado por Coutinho, J. A. Portal Geneall. Recuperado de <https://geneall.net/pt/forum/149882/duarte-luis-de-abreu-ilha-de-s-miguel/>
- Amaral, A. F. (2007). *Mazagão. A Epopeia Portuguesa em Marrocos*. Portugal: Tribuna da História – Edições de Livros e Revistas Ltda. Conforme citado por Lemos, J. S. (2022). *A Batalha entre Mouros e Cristãos na Festa de São Tiago em Mazagão Velho-AP: Uma experiência (etno)dramatúrgica*. Tese de doutorado da Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras. São Paulo.
- Anderson, B. (2008). *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Andrade, M. (1982). *Danças dramáticas do Brasil*. (org. Oneida Alvarenga). Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória. 2 ed., tomo I.
- Anssi, P. (2003). Region and Place: Regional Identity in Question. In: *Progress in Human Geography* vol. 27, issue 4, pp. 475-485. Recuperado de: [https://www.researchgate.net/publication/240738990\\_Region\\_and\\_Place\\_Regional\\_Identity\\_in\\_Question](https://www.researchgate.net/publication/240738990_Region_and_Place_Regional_Identity_in_Question)
- APEPa - Diversos com governo - Cod. 313, d. 87: “Notícia da festividade que se celebrou na Villa de Mazagão nas festas Reaes, em aplaudo da Aclamação da Rainha Nossa Senhora e Desposorios do Sereníssimo Príncipe Nosso Senhor” (3 de dezembro de 1777). Conforme citado em Vidal, L. (2008). *Mazagão, a cidade que atravessou o Atlântico: do Marrocos à Amazônia (1769-1783)*. São Paulo: Martins. pp. 216-219).
- Araújo, E.; Ribeiro, R. G. (2021). Ser *Bugia* e dizer-se *Bugio*: Uma análise da participação das mulheres no tempo da festa Bugiada e Mouriscada de Sobrado, Portugal. *Gênero*. Niterói. v.22. n.1. 2º sem. 2021.
- Assmann, J. (2008). Communicative and cultural memory. In: Erll, A; Nünning, G. A. (Eds.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin; New York: De Gruyter. pp.109-118.
- Assmann, J. (2014) *Violencia y monoteísmo*. Fragmenta: Barcelona.
- Assunção, P. (2009). Mazagão: cidades em dois continentes. *Arq.urb*. São Paulo: Pós-graduação em arquitetura e urbanismo. N.2. Recuperado de: <https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/102>
- Bachelard, G. (1998). *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes.

Bachmann-Medick, D. (2016). *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*. Boston/Berlin: De Gruyter.

Bakhtin, M. (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec.

Bakhtin, M. (2008). *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Conforme citado em Nuto, J. V. C. (2011). Dostoiévski e Bakhtin: a filosofia da composição e a composição da filosofia. *Bakhtiniana*, São Paulo 6(1): 129-142, Ago/Dez. 2011.

Bakhtin, M. (2018). *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Conforme citado em Wall, A. (2019). Os personagens da teoria de Bakhtin. *Odisseia*, Natal, RN, v. 4, n.2, p.1-20.

Barsam, R. (1992). *Non-Fiction Film: a Critical History*. Bloomington: Indiana University Press, 1992 (ed. orig. 1973). Conforme citado em Da-Rin, S. (2004). *Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial. p.52.

Bittencourt, J. (2018). São Jorge – Ogum e Oxossi – o Santo/Orixá da luta e da sobrevivência é festejado hoje no Brasil. *Revista Forum. Escrito em CULTURA* el 23/4/2018.

Burke, P. J.; Stets, J. E. (2009). *Identity theory*. New York: Oxford University Press.

Burke, P. J. (2010). *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Editora Shwarcz.

Cabral, I.; Cardoso, T. S.; Pena, R.C.A. (2011). Manifestação Religiosa da Igreja Católica: A festa de São Tiago no Município de Mazagão Velho - AP. Recuperado de: <http://www.eumed.net/libros-gratis/ciencia/2012/6/indice.htm>

Campos, S. M. C. T. L. (1996). A imagem como método de pesquisa antropológica: um ensaio de antropologia visual. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo, 6: pp.275-286.

Canto, F. (2015). Festa do Divino em Mazagão. Recuperado de: <https://www.blogderocha.com.br/festa-do-divino-em-mazagao-por-fernando-canto/>

Canto, F. (2017). *Literatura das Pedras. A Fortaleza de São José de Macapá como locus das identidades amapaenses*. Amapá: Editora da Universidade do Amapá.

Carmo, C. (2015) Da memória à pós-memória: ilações políticas e a ficção literária contemporânea. *Cerrados 40 - Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, nº 40, ano 24, pp.173-185.

Catalá-Pérez, D. (2012). La fiesta de Moros y Cristianos: herencia cultural compartida entre España y América Latina. In: Viadel, A. C. (ed.), *América Latina, Globalidad e Integración I*. (pp.410-426). Madrid: Ediciones del Orto.

Clifford, J. (1988). On Ethnographic Authority. In: Clifford, J. (1988). *The predicament of culture*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press. pp.21-54.

- Clifford, J. (1997). Travelling Cultures. In: *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. (1997). Cambridge: Harvard University Press. pp. 17-46.
- Cosme, J. (2003). Mazagão em 1677. *Arquipélago, 2ª série, VII*. Lisboa. Revista da Universidade dos Açores.
- Crehan, K. (2002). *Gramsci, Culture and Anthropology*. London: Pluto Press.
- Cunha, L. (2019). Mouros contra cristãos: da diferença que explica a guerra ao encontro de culturas. In: *Revista Lusófona de Estudos Culturais / Lusophone Journal of Cultural Studies*, vol.6, n.2, 2019, pp.37-49. <https://doi.org/10.21814/rlec.2367>
- Daminello, L. A. (2010). *Entre duas Margens: Do filme etnográfico ao cinema-vérité e o lugar do filme La Pyramide Humaine na obra de Jean Rouch*. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: Unicamp.
- Da-Rin, S. (2004). *Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- De Brigard, É. (1995). The history of Ethnographic film. In: Hockings. (1975). *Principles of Visual Anthropology*, NY, Mouton de Gruyter, pp. 13-43. 1ª ed. em 1975.
- Durkheim, É. (1893/1999) *Da Divisão do trabalho social*. São Paulo: Martins Fontes. Conforme citado em Oliveira, J. C.; Bertoni, L. M. (2019) Memória coletiva e teoria das representações sociais: confluências teórico-conceituais. *Gerais: Revista Interinstitucional de Psicologia* vol.12 no.2 Belo Horizonte jul./dez. 2019 Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.36298/gerais2019120205>
- Durkheim, É. (2002). Représentations individuelles et représentations collectives. *Quebec: Revue de Métaphysique et de Morale, tome VI, numéro de mai 1898* - Édition électronique. Recuperado de: [http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/Socio\\_et\\_philo/ch\\_1\\_representations/representations.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/Socio_et_philo/ch_1_representations/representations.pdf)
- Eduardo, C. (2009). Thomaz Reis: major ou cineasta? In: *Cinética*. (2009). Recuperado de: <http://www.revistacinetica.com.br/thomasreis.htm>
- Eliade, M. (1999). *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De la Edad de Piedra a los Misterios de Eleusis*. V. I. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Erll, A. (2008). Cultural Memory Studies: An Introduction. In: Erll, A. Nünning, A. (Eds.) (2008). *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, New York: Walter de Gruyter. pp.1-6.
- Erll, A. (2011). Travelling Memory. In: *Parallax*, 17:4, 4-18, DOI: 10.1080/13534645.2011.605570.
- Erll, A. (2017). Travelling Memory in European Film: Towards a Morphology of Mnemonic Relationality. *Image & Narrative*, 18(1), 5-19.

- Fabian, J. (2002). *Time and the other. How Anthropology Makes Its Object*. New York. Columbia University Press.
- Felipe, M. A. (2020). *Ensaio sobre o cinema indígena no Brasil e outros espelhos pós-coloniais*. Porto Alegre: Sulina.
- Fernández Soto, C. (2001). Los textos de “moros y cristianos” en Andalucía. una aproximación histórico-literaria. In: Moral, R.; Amate, R. L.; Escobedo, A. (ed.) *Atas del XXXV Congreso Almería: lengua, historia, arte, economía y turismo*. pp. 113-132. Recuperado de [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/congreso\\_35/congreso\\_35\\_14.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_35/congreso_35_14.pdf)
- France, C. (1998). *Cinema e Antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp.
- France, C. (org.). (2000). *Do filme etnográfico à antropologia filmica*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Freire, M. (2005). Fronteiras imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro. In: *Revista FAMECOS, no.28, dezembro 2005*. Porto Alegre.
- Freire, M. (2011). *Documentário, ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume.
- Garcia, P. G. (1992). Moros y cristianos, indios y españoles: Esquema de la conquista del otro. *Allpanchis, 24(39)*, 221-261. <https://doi.org/10.3691/allpanchis.v24i39.814>.
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic.
- Geertz, C. (1997). *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis RJ: Vozes.
- Gonçalves, M. A. (2016). Intrépidas imagens: Cinema e Cosmologia entre os Navajo. *Sociologia e Antropologia*. Rio de Janeiro: v.06.03: 635 – 667, dezembro, 2016.
- González, A. G. (2014). Ethnographic Film without an ethnographer? The Cinema of Mercedes Álvarez and Agnès Varda from a Anthropological Perspective. *Academia Letters*. Recuperado de [https://www.academia.edu/16997937/Ethnographic\\_Film\\_without\\_an\\_Ethnographer\\_The\\_Cinema\\_of\\_Mercedes\\_%C3%81lvarez\\_and\\_Agn%C3%A8s\\_Varda\\_from\\_an\\_Anthropological\\_Perspective](https://www.academia.edu/16997937/Ethnographic_Film_without_an_Ethnographer_The_Cinema_of_Mercedes_%C3%81lvarez_and_Agn%C3%A8s_Varda_from_an_Anthropological_Perspective) .
- Greenblatt, S. (2010). Cultural mobility: an introduction. In: Greenblatt, S. (ed.). (2010). *Cultural Mobility: a manifesto*. New York: Cambridge University Press. pp.1-23.
- Grimshaw, A. (2001). *The Ethnographer's Eye*. New York: The Cambridge University Press.
- Guindi, F. (2004). *Visual Anthropology: Essential Method and Theory*. Califórnia: Altamira Press.
- Ginsburg, F. (1995). Mediating Culture: Indigenous Media, Ethnographic Film, and the Production of Identity. In Deveraux, L. & Hillman, R. (ed.). *Fields of vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology an Photography* (pp. 256-291). Berkeley: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520914704-014>.

- Ginzburg, C. (1991). O inquisidor como antropólogo. *Revista Brasileira de História*, v. 1, no 21, set. 1990/fev. 1991. pp.09-20. São Paulo.
- Hacking, J. & Company, D. (2012). *Tudo sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Sextante.
- Hall, S. (1993). Minimal selves. In: Gray, A.; Mcguigan, J. (Eds.), *Studying Culture*, 134-138. New York: Edward Arnold.
- Hall, S. (1996). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications.
- Hobsbawm, E. (2008). Introdução: A Invenção das Tradições. In: Hobsbawm, E. e Ranger, T. (orgs.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra.
- Hourani, A (1994). *Uma história dos povos árabes*. São Paulo: Companhia das Letras.
- INRC/IPHAN (2013). Inventário Nacional de Referências Culturais da Festa de São Tiago – Mazagão Velho. Amapá: Ministério da Cultura/IPHAN. Conforme citado em: Ribeiro, K. N. B. (2016). A Igreja, a casa e o culto aos santos: as esculturas sacras mazaganenses que atravessaram o Atlântico. IPHAN. p.100,
- Laplantine, F.; Trindade, L. (2017). *O que é imaginário*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Lemos, J. S. (2022). *A Batalha entre Mouros e Cristãos na Festa de São Tiago em Mazagão Velho-AP: Uma experiência (etno)dramatúrgica*. Tese de doutorado da Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras. São Paulo.
- Leroi-Gourhan, A. (1948). Cinéma et sciences humaines. Le film ethnologique exist-t-till?. In: *Revue de géographie humaine et d'ethnologie*, n.3, Paris. Conforme citado em: Freire, M. (2005). Fronteiras imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro. In: *Revista FAMECOS*, no.28, dezembro 2005. Porto Alegre.
- Lessa, R. L. (2014). O sentido da etnografia filmica compartilhada de Jean Rouch em “Crônicas de um verão”. *Cadernos de Arte e Antropologia*. Salvador-BA, Vol 3, nº 1, p.91-102.
- Lévi-Strauss, C. (2008). *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify.
- Lopes, D. (1924-1925). História de Arzila. Coimbra: Imprensa da Universidade. Conforme citado em Mendes, F. (2015) Almogavérias, Entradas e Correrias | Histórias de Portugal em Marrocos - Conforme citado por: *Frederico Mendes Paula* o n 14 de Janeiro de 2015. p.9. Recuperado de: <https://historiasdeportugalemarrocos.com/2015/01/14/almogaverias-entradas-e-correrias/>
- Lourdou, P.; Freire, M. (2020). Arte do corpo, arte do duplo: uma dimensão do imaginário em Jean Rouch. *Aniki* vol.7, n.o 2 (2020): 173-191. ISSN 2183-1750 doi:10.14591/aniki.v7n2.655.
- Maalouf, A. (2009). *Identidades Asesinas*. Madrid: Alianza Editorial.

- MacDougall, D. (1978). Ethnographic Film: Failure and Promise. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 7 (1978), pp.405-425. Annual Reviews. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/2155700>
- MacDougall, D. (2007). Filme etnográfico por David MacDougall. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n.16, pp. 1-304.
- Machado, A. (1984). *A ilusão especular. Introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense.
- Maffesoli, M. (2001). *Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record.
- Malinowski, B. (1978). *Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia*. São Paulo: Abril Cultural.
- Malinowski, B. (1997). *Um diário no sentido estrito do termo*. Rio de Janeiro, Record. Conforme citado em: Silva, V. G. da. (1998). Nos bastidores da pesquisa de campo. *Cadernos De Campo (São Paulo – 1991)*, 7(7), 239-242. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v7i7p239-242>
- Matos, M. (2012) Towards a transcultural construction of memory. In: Matos, M., Grossegese, G. (Org.) (2012) *Mnemo-Gráficas Interculturais/Intercultural Mnemo-Graphies/Interkulturelle Mnemo-Graphien*. V.N. Famalicão: Edição Húmus, pp.29-43.
- Mattos, C. L. G., Castro, P. A., (orgs.). (2011). *Etnografia e educação: conceitos e usos* [online]. Campina Grande: EDUEPB. ISBN 978-85-7879-190-2.
- Mauss, M. (1993). *Manual de Etnografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Mendonça, A. G. (1890). *História do cerco de Mazagão*. Lisboa: Bibliotheca de Clássicos Portuguezes.
- Menocal, M. R. (2004). *O ornamento do mundo*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record.
- Moreira, (2013). "Desorientalização", mestiçagem e autoctonia: o discurso historiográfico moderno sobre a nação periférica. In: Silva, M. C. (coord.) (2013). *Castelos a Bombordo. Etnografias de patrimônios africanos e memórias portuguesas*. Lisboa: Centro de Investigação em Antropologia. pp.43-63.
- Morin, E. (2008). Crônica de um filme. In: *Crônica de um Verão*. Rio de Janeiro: Videofilmes. pp. 3-45.
- Neumann, B. (2008). The Literary Representation of Memory. In: Erll, A. Nünning, A. (Eds.) (2008). *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, New York: Walter de Gruyter. pp.333-343.
- Nora, P. (1993). Entre memória e histórias. A problemática dos lugares. pp.7-28. In: (2021) *História e Cultura. Projeto história v. 10. Jul./dez*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Retirado de: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/issue/view/851> Publicado: 2012-10-15. ISSN:2176-2767
- Nuto, J. V. C. (2011). Dostoiévski e Bakhtin: a filosofia da composição e a composição da filosofia. *Bakhtiniana*, São Paulo 6(1): 129-142, Ago/Dez. 2011.

Opitz, A. (1998). Conceitos de Cultura. In: Opitz, A.; Sanchez, M. R; Clara, F. (1998) (Org.) *Sociedade e Cultura Alemãs*. Lisboa: Universidade Aberta, pp.45-75.

Ortiz, R. (1992). *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo, SP: Olho d'Água.

Pannewick, F. (2010). Performativity and mobility: Middle Eastern traditions on the move. In: Greenblatt, S. (ed.). (2010). *Cultural Mobility: a manifesto*. New York: Cambridge University Press, pp.215-249.

Paula, F. M. (2015) Almogavérias, Entradas e Correrias | Histórias de Portugal em Marrocos - Publicado em 14 de Janeiro de 2015. Recuperado de:  
<https://historiasdeportugalemarrocos.com/2015/01/14/almogaverias-entradas-e-correrias/>

Peixoto, C. E. (1999). Antropologia e Filme Etnográfico: um travelling no Cenário Literário da Antropologia Visual. *BIB, Revista Brasileira De Informação Bibliográfica Em Ciências Sociais*, (48), 91-115. Rio de Janeiro: Relume Dumará. Recuperado de  
<https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/221>

Penha, G. (2017). *Povo de Cultura e Fé. Exposição fotográfica itinerante e livro fotográfico das festas religiosas, tradicionais e culturais de Mazagão Velho/AP*. Ministério da Cultura: Amapá.

Piault, M. (2021). *Antropologia e Cinema*. São Paulo: Editora Unifesp.

Pinho, A. B. (2017). *A Cruz da Ordem de Malta nos Brasões Autárquicos Portugueses*. Lisboa: Chiado Editora. 426 páginas. Recuperado de: <https://www.chiadoeditora.com/livraria/a-cruz-da-ordem-de-malta-nos-brasoes-autarquicos-portugueses>.

Pinto, et al. (2016). Bugiada e Mouriscada de Sobrado: a festa como património. In M. Menezes, J. D. Rodrigues, D. Costa (Eds.), Congresso Ibero-Americano Património, suas Matérias e Imatérias. Lisboa: LNEC/ISCTE-IUL. Recuperado de: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/56775>

Pipano, I. (2017). *Máquinas de frazer ver e sentir. Uma pedagogia das imagens*. Tese de doutorado em Comunicação, Imagem e Informação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense UFF.

Pires, V. L., Tamanini-Adames, F. A. (2010). Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. *Estudos Semióticos*. São Paulo. pp.66-76. [on-line] Recuperado de:  
<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>

Putnam, R. D. (2000). *Bowling Alone: The Collapse and the Revival of the American Community*. Nova York: Simon & Schuster.

Rebollo, J. G. (2002). *Antropología Audiovisual: Fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social*. Barcelona: Edicions Belaterra.

Ribeiro, J. da S. (2005). Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação.



*Revista de Antropologia*, 48(2) 613-648. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012005000200007>

Ribeiro, K. N. B. (2016). *A Igreja, a casa e o culto aos santos: as esculturas sacras mazaganenses que atravessaram o Atlântico*. Dissertação de mestrado. IPHAN.

Ribeiro, R. G. (2018). Patrimônio Cultural, Comunidade e Reflexividade. In: *Veduta*, 12, 62-67. Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade e Departamento de Sociologia, Instituto de Ciências Sociais – U.Minho.

Rigney, A. (2008). The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing. In: Erll, A. Nünning, A. (Ed.) (2008). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin, New York: Walter de Gruyter. pp.345-353.

Rodriguez Becerra. S. (2007). A modo de Prólogo. In: Castillo Rodriguez, J. A. (2007). *Moros y Cristianos en Benalauría*. Ronda: Editorial La Serranía.

Rothman, W. (1997). *Documentary Film Classics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rouch, J. (2003a). Jean Rouch with Enrico Fulchignoni. Ciné-Anthropology. In: *Feld, S. (ed.) Ciné-Ethnography Jean Rouch / Visible Evidence, v. 13*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Rouch, J. (2003b). The Cinema of the Future? In *Feld, S. (ed.) Ciné-Ethnography Jean Rouch / Visible Evidence, v. 13*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Rouch, J. (2008). O cinema do futuro? In: *Crônica de um Verão*. Rio de Janeiro: Videofilmes.

Ruby, J. (2005). The last 20 years of visual anthropology - a critical review. *Visual Studies*, 20:2, 159-179, DOI: 10.1080/14725860500244027 .

Sadoul, G. (1963). *História do Cinema Mundial, Volume I, das origens a nossos dias*. São Paulo: Martins Fontes.

Said, E. (1990). *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras.

Santos, J. de O. (2008). São Tiago Maior: o Apóstolo Mataíndios (séculos XVI e XVII). *Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC*. Vitória. ISBN - 978-85-61621-01-8.

Sarlo, B. (2007). *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras. Belo Horizonte: UFMG.

Sartre, J-P. (2007). *O ser e o nada. Ensaio de Ontologia Fenomenológica*. Petrópolis: Editora Vozes.

Schwarcz, L. M. (1999). História e Etnologia. Lévi-Strauss e os embates em região de fronteira. *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP. v. 42 no 1e 2. pp.199-222.

Schwarcz, L. M. (2000). Apresentação: Marshall Sahlins ou por uma antropologia estrutural e histórica. *Cadernos de Campo* (São Paulo - 1991). 9(9), 125-133. Recuperado de: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v9i9p125-133>.

Sen, A. (2015). *Identidade e violência: a ilusão do destino*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural.

Shohat, E., Stam, R. (2002). Multiculturalismo, cine y médios de comunicacion. Barcelona: Paidós. Conforme citado em: Ribeiro, J. da S. (2005). *Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação*. Revista de Antropologia, 48(2) 613-648. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012005000200007>

Shohat, E; Stam, R. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica. Multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosacnaify.

Smith, R. (2017). *A prática musical do Vominê na Festa de São Tiago em Mazagão Velho - AP*. Pará: Dissertação de Mestrado. Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará.

Soerensen, C. (2009). A profusão temática em Mikhail Bakhtin: Dialogismo, polifonia e carnavalização. *Travessias*, Cascavel V.3 N.1. Recuperado de: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3299>

Tinhorão, J. R. (2000). *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Editora 34.

Tosas, M. R. (2014). Resenha In: Anuário Filosófico, 48/2 (2015) p.365 citando Assmann, J. *Violencia y monoteísmo*, Fragmenta, Barcelona, 2014, 123, pp.42-43.

Travassos, E. (1997). *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor.

Turner, V. (2015). *Do ritual ao teatro. a seriedade humana de brincar*. Rio de Janeiro: Editora URFJ.

Turton, D. (1992). Anthropological Knowledge & The Culture of Broadcasting. *Visual Anthropology Review*. v. 8. Issue 1. pp.113-117. <https://doi.org/10.1525/var.1992.8.1.113>

Tylor, E B. (1874). *Primitive Culture*. Boston: Estes & Lauriat.

Vidal, L. (2008). *Mazagão, a cidade que atravessou o Atlântico: do Marrocos à Amazônia (1769-1783)*. São Paulo: Martins.

Warman Gryj, A. W. (1968). *La danza de moros y cristianos. Un estudio de aculturación*. (Tese de Doutorado). México: Escuela Nacional de Antropología e História.

Welsch, W (1999). Transculturality - the Puzzling Form of Cultures Today. In: Featherston, M; Lash, S. (ed.) (1999) *Spaces of Culture: City, Nation, World*. London: Sage. pp.194-213.

Wilfred, F. (2009). Entrevista com Felix Wilfred. In: Wolfart, G. (2009). O monoteísmo como base ideológica para o autoritarismo e a centralização. *Revista do Instituto Humanitas, Unisinos*. Edição 311, 19 de outubro de 2009. Retirado de: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/2875-felix-wilfred-3>

Williams, R. (1992). *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Witchs, V. (2016). A identidade: seminário interdisciplinar dirigido por Claude Lévi-Strauss, professor do Collège de France. Resenha de: L'Identité. Séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss, professeur au Collège de France, 1974–1975. Recuperado de: <https://medium.com/@vitriawitchs/a-identidade-seminário-interdisciplinar-dirigido-por-claude-lévi-strauss-professor-no-collège-de-91850651e3fc>

Woortmann, K. (2000). O selvagem e a História. Heródoto e a questão do Outro. *Revista Antropologia*. v.3, n.1, p.13-59. São Paulo: Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo - FFLCH/USP. <https://dx.doi.org/10.1590/S0034-77012000000100002>

Worth, S., Adair, J. (1972), *Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington, London: Indiana University Press.