



TRADIÇÕES POPULARES EM PIRACICABA

**Um Pedaço
do "Chão
Encantado"**

**TRADIÇÕES
POPULARES
EM
PIRACICABA**
**Um Pedaço
do "Chão
Encantado"**



T6755 Tradições Populares em Piracicaba: um pedaço do "Chão Encantado"
/ Serviço Social do Comércio Administração Regional no Estado de São
Paulo. – São Paulo: Sesc São Paulo. 2024. –
108 p. il.

Bibliografia
ISBN: 978-65-89239-39-0

1. Cultura Brasileira. 2. Memória. 3. Matrizes Indígenas/Africanas.
4. Cultura Caipira. 5. Raízes Ancestrais. 6. Tradições Populares. 7.
Manifestações Culturais. 8. Música. 9. Batuque. 10. Festa. 11. Dança. 12.
Grupos Tradicionais. 13. Diversidade cultural. 14. Patrimônio. I. Título.
II Serviço Social do Comércio Administração Regional no Estado de São
Paulo. Sesc Piracicaba.

CDD 306.0981



**REGISTRAR
CADÊNCIAS**



Quantas temporalidades cabem no presente? Essa pergunta pode soar excêntrica, já que a experiência cotidiana sugere que as pessoas que habitam uma mesma quadra da história são integralmente contemporâneas entre si. Trata-se, entretanto, de uma meia-verdade.

A modernização, impactando todas as dimensões da realidade, impôs uma visão hegemônica sobre a marcha dos acontecimentos: acelerar sempre, sem olhar para trás. Modos de vida que destoassem desse comportamento foram vistos como empecilhos para uma noção imprecisa de progresso. Atualmente, estão evidentes alguns indícios deletérios dessa corrida desenfreada. Assim, ganha força o reconhecimento de que formas de vida mais harmônicas e menos atreladas à lógica puramente produtivista são desejáveis.

Nesse quesito, grupos tradicionais têm muito a nos ensinar. Inspirados por uma relação complexa e respeitosa com seus ancestrais, incluindo raízes negras e indígenas, tais grupos deixam evidente: há formas de resistência que se expressam nas maneiras de se lidar com passado, presente e futuro. Contrapondo-se à máxima capitalista que equivale tempo a dinheiro, representam modos de vida cadenciados por outros ritmos: narrativas orais compartilhadas coletivamente, fazeres artesanais transmitidos pelos mestres, rememoração de referências ligadas a um passado comum, tudo isso tendo os ciclos da natureza como enquadramento. Face às crises que assolam o mundo de hoje, é compreensível que esses aspectos se revelem social e culturalmente tão potentes.

Nessa perspectiva, Piracicaba é um território privilegiado, funcionando como um símbolo da diversidade que caracteriza a sociedade brasileira. Numa região em que coexistem populações que mantêm vigorosos certos jeitos de cantar, dançar, poetizar e celebrar o prosaico e o sagrado, o vetor modernizante é visível. Essa publicação pretende fazer jus a esse patrimônio multifacetado, reunindo algumas práticas cuja transmissão revela inegável potencial educativo.

O Sesc, instituição comprometida com uma ampla noção de desenvolvimento, reitera a importância das dinâmicas culturais na vida das pessoas. É por meio delas que as conexões sociais são fortalecidas e que o respeito à diversidade é introjetado. Em ambos os casos, é possível aprender muito com as culturas tradicionais. Afinal, democratizar as formas como nos relacionamos com experiências que nos antecederam e futuros que nos esperam é uma missão coletiva.

Sesc São Paulo

SUMÁRIO

8

INTRODUÇÃO

13

PIRACICABA O “LUGAR ONDE O PEIXE PARA”

19

AS TRADIÇÕES POPULARES

23

**TRADIÇÕES POPULARES DO CHÃO ENCANTADO,
EM PIRACICABA**

24

A FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO

32

A MODA DE VIOLA

49

FOLIA DE REIS OU FOLIA DOS SANTOS REIS

52

A CONGADA - UMA DANÇA DRAMÁTICA

59

O BATUQUE DE UMBIGADA - UMA DANÇA
CANTADA

64

O SAMBA-LENÇO

67

FESTA DE SANTA OLÍMPIA

70

**TRADIÇÕES DA CULTURA BRASILEIRA NO CHÃO
ENCANTADO**

71

A CAPOEIRA

76

FESTA JUNINA

81

O CARNAVAL

87

**TRADIÇÕES POPULARES QUE CHEGARAM EM
PIRACICABA NO SÉCULO XXI**

88

O MARACATU

92

O BUMBA-MEU-BOI

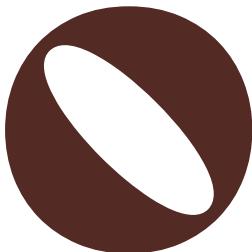
96

**ESPAÇOS DE DIFUSÃO DAS CULTURAS
TRADICIONAIS POPULARES**

101

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**CENTRO
DE
ENSINO
PROFISSIONAL**



Sesc Piracicaba vem trabalhando, desde 2008, quando apoiou a criação do **Fórum em Defesa das Tradições Populares de Piracicaba**, na perspectiva de salvaguardar a memória, o tempo e a história das culturas tradicionais de Piracicaba, e incentivar o legado destas tradições impactadas pelo processo de homogeneização da cultura, através de palestras, debates, oficinas, intercâmbios entre grupos de tradições culturais. E dando continuidade a este projeto, nos brinda com a publicação **Tradições Populares em Piracicaba, um pedaço do "Chão Encantado"**, que visa contribuir com a formação pedagógica e continuada de professores sobre o tema.

Contudo, embora o foco dessa publicação seja as manifestações das culturas tradicionais de Piracicaba mais impactadas pela globalização, no sentido da salvaguarda e reconhecimento social, como o Samba Lenço, a Catira, o Batuque de Umbigada, a Festa do Divino, a Congada de São Benedito, a Congada do Divino, a Folia de Reis, contempla, também, tradições populares mais reconhecidas em âmbito nacional, como a Capoeira, o Carnaval, a Festa Junina, além de tradições populares que aportaram em Piracicaba, no século XXI, vindas de outros estados, como o Boi Bumbá e o Maracatu, mas que fazem côro à resistência e reexistência das culturas tradicionais populares de Piracicaba através da luta pela salvaguarda e promoção da diversidade de culturas, dos diferentes grupos e identidades culturais presentes na cidade.

A publicação foi feita a partir de um diálogo constante com os mestres e mestras das tradições populares, integrantes de grupos, ativistas, coordenadores de grupos e espaços culturais, que possibilitaram uma produção compartilhada de saberes.

Trata-se, também, de contribuir para suprir a lacuna deixada pelo sistema educacional do país, que desde sua fundação, sempre privilegiou a matriz europeia na formação histórica brasileira, em detrimento das matrizes indígenas e africanas formadoras da cultura brasileira, e presentes em nossa vida cotidiana desde nomes de rua, de pessoas, de bichos, de frutas, de cidades, passando pela culinária, por gestos, danças, instrumentos musicais, até a arte de amassar o barro, tecer fios, criar redes, forjar cestos, e fornecer a farmacopéia para criação da medicina, que vem do amplo conhecimento que esses povos adquiriram em função de suas relações com a natureza.

É certo também que, apesar da promulgação das Leis nº 10.639/03 e a 11.645/08, que tornam obrigatório o ensino de “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena” no currículo escolar, essas culturas ainda são negligenciadas, seja pela falta de conhecimento, ou por noções distorcidas e preconceituosas, muitas vezes, veiculadas por livros didáticos, que acabam por contribuir para o racismo, o preconceito, a violência e a desigualdade social.

Assim, com esta publicação, visamos legar à sociedade e oferecer aos professores e professoras da rede pública e privada, subsídios para a compreensão das culturas ditas “tradicional populares” em Piracicaba, e das culturas tradicionais brasileiras que nas cidades se manifestam, bem como a importância delas na formação dos indivíduos, dos grupos e da sociedade para a formação de uma cultura potente, multiétnica, aberta a compreensão e ao respeito às diferentes formas de viver, pensar, sentir e conhecer o mundo, condição indispensável para uma cultura cidadã.

O livro traz alguns conceitos básicos como ‘cultura’, ‘cultura popular’, ‘tradição’, ‘memória’, ‘patrimônio’, para que ajude-nos a refletir e entender o significado das

1. A produção partilhada do conhecimento envolve a articulação de conhecimentos que vêm de lugares distintos: dos saberes dos "mestres do saber fazer" e dos conhecimentos acadêmicos, como também de intelectuais, poetas, artistas e escritores.

2. Expressão encontrada em: PAZETTI, Henrique Albiero. A região do Médio Tietê e os primeiros acordes paulistas: o Cururu. Trabalho de Dissertação apresentado ao Instituto de Geociências e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Campus de Rio Claro, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Geografia, 2014.

3. "Ricardo Anastácio, caboclo da Alta Sorocabana, além de violeiro, é um incansável pesquisador e incentivador do caipirismo da região de Botucatu, Piracicaba e Sorocaba. À frente de várias orquestras de viola, dedica-se a garimpá causos e pessoas, com a intenção de revelar esta arte musical que é a alma do interior. In: <https://ricanastacio.blogspot.com/>."

4. PERINELLI NETO, Humberto; LASTÓRIA, Andréa Coelho; CARDOSO, Rafael de Mello. Um olhar perspectivo sobre a(s) cultura(s) caipira(s) brasileira(s) : reflexões a propósito da experiência de uma cidade do interior paulista. In: <https://journals.openedition.org/caravelle/310#text>

5. O termo surgiu com as bandeiras para designar uma cultura comum, específica do interior dos estados de São Paulo, Paraná, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso do Sul e Mato Grosso, que era a rota dos bandeirantes, chamada de Paulistânia.

6. VILELA, Ivan. Cantando a própria história. São Paulo, 2011. Tese Doutorado Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade de São Paulo. 2011, p.50.

7. A língua tupinambá foi sistematizada pelo jesuíta espanhol Anchieta, que construiu uma gramática dessa língua (Arte da Gramática da Língua mais usada na costa do Brasil", Anchieta, 1595), que foi denominada a partir daí como tupi. In: PEREIRA, Carlos Simões, ALMEIDA, Arthur da Costa. Em busca das origens da língua Tupinambá. Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento. Ano 04, Ed. 02, Vol. 03, pp 40-54. Fevereiro, de 2019. ISSN: 2448-0959.

manifestações das culturas populares tradicionais, cujas histórias podem ser encontradas em diversos registros como livros, teses, jornais, revistas, fotografias, músicas, pinturas, mas, sobretudo, na voz dos '*fazedores de cultura*' de Piracicaba, coautores nessa jornada para a construção de uma obra baseada na produção partilhada do conhecimento¹.

Acreditamos que esta empreitada pode nos fornecer o conhecimento sobre a dinâmica da cultura brasileira, ou melhor dizendo, das culturas brasileiras, e em particular, as de Piracicaba, que doravante, constituem nosso patrimônio coletivo e podem impulsionar práticas pedagógicas voltadas para a diversidade cultural, o conhecimento de diferentes culturas e a construção de um sistema educacional plural.

O “CHÃO ENCANTADO”

“Chão encantado”² é o nome que o violeiro, pesquisador e professor sorocabano Ricardo Anastácio³ deu ao seu Cd “Chão Encantado - Do *Nheengatu* e da Viola Caipira” para simbolizar a riqueza da região do Médio Tietê, de onde brota e se mistura com a terra e o rio, os modos da gente, o som da viola, as prosas, os causos, o sotaque, as ladainhas, as credices e romarias, tudo em festa e cantoria, muita comilança, dor e alegria, que fazem desse lugar, berço da tradição da cultura caipira paulista.

Berço grande, que embala o interior e envolve muitas cidades: Americana, Avaré, Barra Bonita, Botucatu, Capivari, Conchas

Itapecerica da Serra, Itatinga, Itu, Jaú, Laranjal Paulista, Limeira, Porto Feliz, Rio das Pedras, Salto de Itu, Santana de Parnaíba, Santa Bárbara do Oeste, São Pedro, Sorocaba, Tatuí, Piracicaba, e mais algumas cidades, aqui não elencadas. É nesse chão que nasce uma forma de ser, viver

e pensar do caipira paulista, que ganhou vários sentidos pejorativos e etnocêntricos, na figura do Jeca Tatu, traduzido como sujeito roceiro, do mato, capiau, tímido, sem modos civilizados, que não sabe se portar em público, nem se vestir, nem falar "corretamente"⁴. No entanto, muito ao contrário, o caipira⁵, com seu modo único e singular de viver, pensar e sentir a vida, guarda as senhas da natureza e o respeito à comunidade onde vive. Assim, ele resiste e questiona os assuntos da vida, criando laços fortes de solidariedade, inventando e reinventando tradições para fazer resistir e reexistir sua cultura, em meio à oraturas e orações.

Oratura é um modo de dizer que a tradição oral é uma forma de escritura, que com uma gramática própria perdura no tempo e atravessa gerações, conformando a cultura caipira, como aponta o violeiro sorocabano Ricardo Anastácio em seu Cd “Do *Nheengatu* e da Viola Caipira”.

“Do *Nheengatu* e da Viola Caipira” indica o legado da cultura indígena na formação da cultura do caipira paulista, sobretudo na forma de falar do caipira muito marcante no canto falado da viola caipira, que segundo alguns estudiosos⁶, não é errada como supõe o senso comum, e até alguns eruditos, mas sim um resquício do *Nheengatu* (“língua boa” em tupi-guarani), um idioma que se formou a partir da mistura da língua tupinambá⁷ (em

A PALAVRA CAIPIRA É ASSOCIADA AO TUPI, KAI-PIRA, QUE SIGNIFICA “MATO GRANDE”, E SE REFERE A UM CERTO MODO DE VIDA AUTÔNOMA, MARCADA PELA RELAÇÃO ÍNTIMA DO SER HUMANO COM A NATUREZA.

tupi, “descendentes dos primeiros pais”), do povo de mesmo nome, com a língua do colono português, como meio de comunicação. Primeiro, entre os colonizadores portugueses e os povos indígenas, e depois, com os negros, e descendentes da união desses povos.

O tupinambá ou tupi antigo foi chamado de língua-geral ou “língua brasílica”, no século XVII, pois se generalizou em grande parte do território brasileiro por meio da catequese, dos casamentos entre colonos portugueses e mulheres Tupinambá, e da relação entre os bandeirantes e os povos indígenas capturados. Os bandeirantes precisavam se comunicar com os povos indígenas, pois eles sabiam como sobreviver na floresta, calcular o tempo, e tinham um profundo conhecimento do espaço, da terra, da fauna e da flora. Nesse processo, foi se formando uma nova língua, até que no começo do século XVIII, o tupi antigo substituiu outras línguas indígenas, tornando-se falada, tanto pelas elites quanto pelo povo, principalmente no estado de São Paulo (onde 83%⁸ da população era indígena), e no Estado do Amazonas.

No entanto, em 1759, o tupi foi proibido pela coroa portuguesa, e a língua portuguesa foi imposta como língua oficial brasileira. O tupi resistiu na Amazônia, sendo que no século XIX passou a ser chamado de *Nheengatu* ou tupi moderno.

Há estudos⁹ que entendem que o *Nheengatu* não é outro idioma, mas sim um sozinho que diferenciava no século XVIII os Tupinambá do norte e os do sul do Brasil. No entanto, predomina a ideia de que o *Nheengatu* é um idioma que foi se formando a partir do século XVI, e se constituiu no século XVIII como língua geral, sendo cunhado na Amazônia, no século XIX, como *Nheengatu*, o tupi moderno em contraposição ao tupi antigo dos Tupinambá. Atualmente, o *Nheengatu* resiste em muitos lugares da Amazônia com aproximadamente 8.000 falantes. Dentre as expressões em *Nheengatu* temos: *tenki* de ‘tem que’, *presizu* de ‘é preciso’, *será* de ‘será’, e *seraki* ‘será que?’, expressões muito semelhantes à forma do paulista caipira falar¹⁰.

É preciso dizer que o fato do tupi antigo ou o tupinambá ter suplantado outras línguas indígenas, embora seja um indicador da hegemonia tupi-guarani no interior paulista e na Amazônia, também comprova a existência de outros povos indígenas na região, tal como confirma a literatura indígena, que é farta em estudos sobre a cosmogonia, os modos de viver e pensar dos diferentes povos que circularam pelo interior paulista, especialmente pelo rio Tietê, à época do Brasil colônia. Principalmente porque o rio Tietê¹¹ foi um lugar de muito trânsito, conhecido como a “boca do sertão”, pois ligava São Paulo, Mato Grosso e Cuiabá. Por esta rota teriam chegado vários povos indígenas, entre elas os *Paiaguá*¹² (donos do rio), grupo da família Guaicuru, que ocupava parte do Paraguai (à época, terra brasileira), pois eram exímios construtores de embarcações e não se estabeleciam em um ponto fixo. Eram nômades e lutaram bravamente contra a colonização. Além deles, há estudos que indicam que a região foi habitada, também, pelos povos Carijó (Guarani) e os Xetá, cujas línguas faladas são da família Tupi-Guarani¹³, do tronco linguístico Tupi; os Kaingang, os Xokleng (da família Jê) e os Guató Kinikinaú¹⁴ (família Guatô), os Bororo, Billeiro ou Carajá, falantes de línguas do tronco Macro-Jê¹⁵; e os Guaianá, cuja a língua, até hoje, alguns acreditam fazer parte do tronco Tupi, e outros, do Macro-Jê, sendo ancestrais dos Kaingang (família Jê).

Muitas das polêmicas sobre os primeiros povos a habitar o Médio Tietê, deve-se ao fato de que a maioria dos documentos escritos à época, terem sido elaborados pelos

8. De acordo com Sérgio Buarque de Holanda.

9. Idem, Ibidem.

10. Quando os portugueses ocuparam o Brasil, antes mesmo de assim ser chamado, no século XV, havia uma diversidade enorme de povos indígenas que falavam línguas de diferentes famílias linguísticas.

11. Para maiores informações ver A CARTOGRAFIA HISTÓRICA: DO SÉCULO XVI AO XVIII. In: <https://bdigital.bn.gov.br/dossies/biblioteca-virtual-da-cartografia-historica-do-seculo-xvi-ao-xviii/artigos/mapa-da-regiao-das-moncoes-de-sao-paulo/>

12. Esses indígenas não tinham morada fixa, e eram conhecidos como grandes navegadores, considerados “nações gentias belicosíssimas”, que junto aos guaicurus e caiapós “defendiam seus chãos” (TAUNAY, 1975, Tomo III, p.25) contra a ação dos exploradores das monções das bandeiras.

13. Tupi-guarani é uma família de diferentes línguas que pertencem ao tronco Tupi. Existem outras famílias como as: Yuruna, Arikém, Tupari, Ramarâma, Mondo, Puruborá, todas elas reúnem outras línguas e até subfamílias.

14. SOUZA, Antônio Cândido. M., Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

15. O tronco linguístico Macro-Jê compreende doze famílias linguísticas: Boróra, Guató, Jê, Kamaká, Karajá, Karirí, Krenák, Maxakali, Ofayé, Puri, Rikbáksa, Yatê.

colonizadores, que não sabiam identificar os diferentes povos indígenas quando invadiram as terras brasileiras, bem como também as nações africanas trazidas compulsoriamente depois. Dessa forma, há generalizações, como a que mostramos aqui no uso do tupi como língua geral, suplantando diferentes línguas, como também uma “guaranização”¹⁶ dos povos indígenas da região sul, que suplantou as diferentes nações.

Segundo estudos arqueológicos e antropológicos houve um grande movimento migratório dos povos indígenas, principalmente do século XVI ao século XVIII, que envolveu uma desterritorialização e reterritorialização de diversos povos indígenas, por conta de guerras, emboscadas, defesas, fugas contra os aprisionamentos dos bandeirantes, monçoeiros e sertanistas, na busca pela sobrevivência e reexistência desses povos, que certamente deixaram um grande legado de conhecimentos sobre a natureza e suas culturas, que aparecem em diversas tradições populares, específicas do Médio Tietê, que o tornam um lugar, único e singular, de solo encantado.

Chão de muitas confluências atraídas pela fartura do rio Tietê, desde quando o Brasil era *Terra Brasiliis*¹⁷ até se tornar Brasil, e que guarda o conhecimento dos povos que ali viviam, dos que depois nele chegaram, e dos que nele brotaram das relações do indígena com português, e posteriormente destes com os negros africanos. Tudo isso fez desse lugar um dos celeiros das matrizes fundantes da cultura brasileira¹⁸, expressas, sobretudo nas culturas tradicionais populares que floresceram em Piracicaba, um pedacinho do chão encantado.

16. FREITAS DA SILVA, André Luis. QUANDO TODOS SÃO GUARANI: a guaranização indígena em escritos do século XVI nas Províncias do Rio da Prata. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em História. 2018. In: <https://repositorio.ufgd.edu.br/jspui/handle/prefix/928>

17. Nome do Brasil, antes da chegada dos colonizadores europeus.

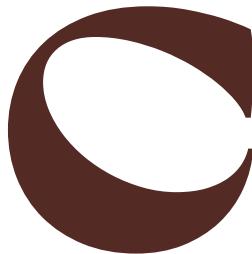
18. RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro – formação e sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIRACICABA O “LUGAR ONDE O PEIXE PARA”

Sacode os ombros nus, ó Noiva da Colina,
Que a luz da madrugada encheu o largo céu;
E arranca-te das mãos o manto da neblina,
Que ondula sobre o rio, enorme e solto véu...¹⁹.

(BRAZÍLIO MACHADO, 1886)

¹⁹. Verso do poema “NOIVA DA COLINA”, do promotor público e poeta Brazílio Machado, publicado em 1886.



onsiderada o berço da cultura paulista pela diversidade de manifestações da cultura popular, Piracicaba, a “Noiva da Colina”, se alastrou sobre 13 colinas, a partir do rio Piracicaba, afluente do rio Tietê, que corta a cidade, e de onde tudo começou. Desde a ocupação pelos Tupinambá, que saíram do litoral para o interior adentro; dos Guarani, que vinham pelo Paraná; de uma diversidade de etnias, que vinham pelo rio ou pela mata; até a chegada dos portugueses, no século XVI, e com eles, os negros escravizados. Depois, no século XVII, vieram os bandeirantes e as monções.

Todo esse movimento provocou uma inter-relação entre diversas culturas, que contribuiu para a fundação de Piracicaba como povoado, em 1767, e que deu origem à cidade, em 1856, e tudo que com ela veio: engenhos, imigrantes (principalmente italianos), grandes fazendas, a produção de açúcar, do algodão, do café, do milho, da aguardente, do pastoreio, que juntos, fizeram com que ela se destacasse em nível regional, nacional e internacional, mais do que qualquer outra do interior. Às margens da cidade, formaram-se os “bairros rurais”²⁰, onde se encontravam os caipiras, os quilombos (no final do século XIX), e as comunidades de imigrantes. Tudo isso formou um caldo cultural com diversas tradições presentes na cidade, que se manifestam, também, na forma de ser e falar do “caipiracabano”.

O nome Piracicaba é motivo de muitas interpretações. Uma das mais aceitas é a que afirma que o nome vem da família linguística tupi-guarani, pertencente ao tronco tupi, onde *pirá* (peixe), *syk* (parar) e *aba* (lugar), o que comprova a influência tupi. No entanto, como apontamos aqui, há registros de outros povos indígenas no século XVIII, como a Paiaguá²¹, Bororo e Caiapó. Esses indígenas foram dizimados, quando a região, conhecida como “boca do sertão”²², atraiu os colonos em busca de terras para a expansão da agricultura, e consequentemente, para a imposição de novas relações sociais de poder, baseadas na grande propriedade e no trabalho escravo.

Vale ressaltar, que no começo do século XIX, 40% da população de Piracicaba, à época denominada Freguesia de Santo Antônio, era de pessoas escravizadas, pois a cidade abrigava as maiores propriedades canavieiras do estado de São Paulo.

As pessoas escravizadas no Brasil, em sua maior parte, vinham de Angola e do Congo. De origem bantu, palavra que significa seres humanos, (sendo *ntu*, o ser humano, e *ba*, seres humanos), e se refere a uma comunidade cultural com uma civilização comum e línguas parecidas. Aqui no Brasil, essas pessoas foram chamadas de Banguelas ou Bangalas, Rebolas, Monjolos, Makuas, Musikongos, Moçambique, Kabinda, tão bem citados na música Zumbi, de Jorge Benjor, que conta a história dos grupos de africanos escravizados e trazidos para o Brasil:

ZUMBI

*Angola, Congo, Benguela
Monjolo, Cabinda, Mina
Quiloa, Rebolo
Aqui onde estão os homens*

20. SOUZA, A. C. M., Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

21. “Os Paiaguás representaram uma forte resistência ao processo de colonização da região, só sendo derrotados em 1733, quando partiu de São Paulo uma expedição armada organizada pelo capitão geral Antonio Luiz da Távora, comandada por Gabriel Antunes Maciel e composta por considerável número de posseiros já estabelecidos em Piracicaba.” In: LEONÍDIO, Adalmi. Tendências do mercado interno de Piracicaba/sp entre os séculos XIX e XX. Revista Territórios e Fronteiras V.4 N.1 – Jan/Jul2011 Programa de Pós-Graduação – Mestrado em História do ICHS/UFMT, p. 111. Sobre os Paiaguás e sua relação com os paulistas ver também HOLANDA, Sérgio Buarque de., Monções, 2014, e GUERRINE, Leandro. História de Piracicaba (Noiva da Colina) antes de sua fundação. In; BARROS, Antônio da Costa. Piracicaba- Noiva da Colina, p. 15; Almanack de Piracicaba para o ano de 1900, 1899; TAU-NAY, Alfredo E. (org.). Relatos moncoeiros. São Paulo: Martins, 1976.

22. Boca do sertão, porque ali, naquela região abria-se caminho para Mato Grosso, em busca do ouro.

*Há um grande leilão
Dizem que nele há
Uma princesa à venda
Que veio junto com seus súditos
Acorrentados em carros de boi
Eu quero ver
Eu quero ver
Eu quero ver
Angola, Congo, Benguela
Monjolo, Cabinda, Mina
Quiloa, Rebolo
Aqui onde estão os homens
Dum lado cana de açúcar
Do outro lado o cafezal
Ao centro senhores sentados
Vendo a colheita do algodão branco
Sendo colhidos por mãos negras
Eu quero ver
Eu quero ver
Eu quero ver
Quando Zumbi chegar
O que vai acontecer
Zumbi é senhor das guerras
É senhor das demandas
Quando Zumbi chega é Zumbi
É quem manda
Eu quero ver
Eu quero ver
Eu quero ver*

Esses povos, acima citados, foram arrancados de suas casas, terras, vida, para serem utilizados como mão-de-obra forçada para alavancar a produção nacional dos ciclos do ouro, da cana-de-açúcar, do algodão e do café, representando 70% dos trabalhadores de todo o Brasil.

Depois da abolição da escravatura (lembrando que Piracicaba foi uma das últimas cidades a libertar os escravizados), que durou do século XVI até finais do século XIX, a população escravizada foi jogada à própria sorte, marginalizada, sem acesso à terra, à educação, à saúde e ao trabalho, sofrendo perseguições e repressões de suas manifestações filosóficas, religiosas e artísticas. Tais práticas, não por acaso, se estendem aos dias de hoje, como testemunho maior do racismo estrutural²³ que se instaurou no país, e que se constitui em um dos maiores flagelos da humanidade, responsável, também, pela invenção de uma hierarquia de culturas.

²³. Para um maior aprofundamento ver: ALMEIDA, Silvio Luiz de. Racismo estrutural. São Paulo: Sueli Carneiro: Editora Jandaíra, 2021.

A INVENÇÃO DA HIERARQUIA DE CULTURAS

Quando os colonizadores europeus chegaram aqui na América, antes chamada Abya Yala, sol e lua eram deuses. E as pessoas que nela viviam estavam totalmente integradas com a natureza e o Divino. No entanto, para o europeu colonizador essa forma de viver era totalmente incompreensível. E por ignorância e desejo de conquistar novos espaços, começaram a propagar uma imagem da América como uma “América selvagem” em contraposição à “Europa civilizada”. Essa imagem foi divulgada por toda Europa, por pelo menos três séculos, através de crônicas, mapas e iconografias que representavam a América, como

ABYA YALA - NOME DADO AO CONTINENTE AMERICANO PELOS POVOS KUNA, DO NORTE DA COLÔMBIA, ANTES DE SER CHAMADO DE AMÉRICA PELOS COLONIZADORES.

um lugar repleto de monstros, lagartos, sereias gigantes, unicórnios, pigmeus e leões com escamas, que justificava, para os europeus, a desumanização intelectual e física dos que nela viviam e, posteriormente, dos que eram escravizados no continente africano, igualmente

representados como selvagens. Transformados em coisas e escravos, estes povos foram rotulados como “índios”.

O não reconhecimento e a ignorância sobre as diferentes culturas e etnias ensaiavam os passos para a construção social de uma realidade imersa em relações de poder: a exploração de uns sobre outros, a dominação do masculino sobre o feminino, a hierarquia de culturas, a massificação dos indivíduos, o “terrorismo” branco, a divisão de classes e a exploração da natureza. Esta forma de conceber as relações tem origem com o processo de colonização, a partir das ideias de **raça** e de **identidade racial** formuladas para justificar o processo de dominação e classificar a população mundial em mais e menos “evoluída”. E para impor essa ordem era preciso mais que o colonialismo, que significa o domínio do território. Era necessário, também, dominar o imaginário dos povos dominados para que eles legitimassem o poder europeu, como o patamar que todas as culturas deveriam atingir.

Para tanto, foi preciso dominar o Estado, a Educação, as instituições religiosas, os meios de comunicação, para que se estabelecessem gostos, hábitos, costumes e introjetassem crenças, juízos, valores e concepções referentes às formas de viver, pensar e sentir do mundo europeu. Todo esse empreendimento criou preconceitos contra todas as outras formas de viver, pensar e sentir de diferentes culturas espalhadas pelo globo, que foram consideradas como inferiores em oposição à superioridade europeia. “Anteriores” e “tradicionais” em relação à modernidade dos europeus, voltada para a ideia de futuro. Assim, o mundo passou a ser dividido entre Ocidente e Oriente. O pensamento entre o mítico e a ciência. As nações entre primitivas e civilizadas. A população, classificada em inferior e superior. A cultura, em erudita e popular. E o mundo, em Europa e não-Europa. Para fixar estas ideias foi necessário um empreendimento denominado pelo sociólogo peruano (Quijano, A., 2005), como **“colonialidade do poder”**, ou seja, a **dominação do imaginário dos povos dominados**, que engloba:

PENSAMENTO MÍTICO É UMA FORMA COMPLEXA DE ELABORAR O PENSAMENTO, SOBRE A EXPERIÊNCIA HUMANA, ATRAVÉS DE SÍMBOLOS E RITUAIS.

- A “COLONILIADADE DO SABER”, OU SEJA, A IMPOSIÇÃO DE UMA SÓ FORMA DE SABER COMO ÚNICA E VERDADEIRA EM DETRIMENTO DE OUTRAS FORMAS DE CONHECIMENTO.
- A “COLONIALIDADE DO SER”, QUE É A DETERMINAÇÃO DE UMA FORMA DE SER, PENSAR, VIVER E SE EXPRESSAR.
- A “COLONIALIDADE DA NATUREZA” QUE DITA UMA FORMA DE RELAÇÃO COM A NATUREZA, BASEADA NA EXPLORAÇÃO E NO LUCRO, E SE REFERE NÃO SÓ AO MANEJO DA ÁGUA, DA FAUNA, DA FLORA, COMO TAMBÉM DOS CORPOS DOS INDIVÍDUOS, ATUANDO NA DISCIPLINA DO CORPO PARA O TRABALHO VOLTADO PARA O LUCRO, SOBRETUDO, PELA ESCRAVIZAÇÃO DOS CORPOS, A MAIOR DELAS.

Tal mecanismo de dominação foi, primeiramente, utilizado pelos europeus para estabelecerem sua cultura como única e mundial, e depois, pelos Estados Unidos, no século XX, que ao final da década de 80 atingiu o ápice da dominação dos imaginários dos povos dominados com o projeto de homogeneização planetária da cultura, em que tudo é visto como mercadoria.

No entanto, o projeto de globalização planetária da cultura não consegue se sustentar, pois existem realidades muito diferentes e distantes uma das outras. E, ao contrário do que se pretendia, a globalização acirrou as diferenças econômicas, sociais, agravou as assimetrias e, ao mesmo tempo, aproveitou-se delas para hierarquizar as culturas, a arte, os modos de viver e pensar.

Como reação ao projeto de homogeneização da cultura, começou um movimento de minorias que se articularam por redes sociais, comunidades e blogs para debater a necessidade do direito de se expressar.

Na América Latina ressurgiu o “pensamento crítico” que dentre outras questões, propõe a valorização das culturas ditas “populares”. Na UNESCO, órgão intergovernamental, nasce a Convenção da Diversidade de Expressões Culturais, como instrumento de força jurídica, que orienta as nações para o reconhecimento e a valorização das diferentes culturas e da diversidade de expressões culturais.

Todo esse movimento que colocamos acima permite um novo entendimento do processo de colonização, que nos faz entender que esse processo não resultou apenas na aculturação. Algumas culturas sim, aderiram totalmente à cultura que se impôs, mas outras trocaram e misturaram símbolos culturais, e algumas ainda negaram totalmente a imposição de uma cultura, como é o caso de povos indígenas que permanecem sem contato algum com o homem branco. Isso é comprovado não só pelos movimentos de resistência dos povos dominados, como também na busca por suas re-existências. Por exemplo, vemos hoje, os povos indígenas ocupando diversos espaços sociais e políticos, além da busca pelo reconhecimento de toda cultura que esses povos nos legaram, e que fazem parte do nosso cotidiano, na maioria das vezes sem nos darmos conta. Da mesma forma acontece com as culturas de matriz africana, fortemente presente em nossa cultura, e pouco ou nada reconhecida. Desde o fato de

mais de 50% da população brasileira ser de pessoas pretas e pardas, até as palavras e expressões do nosso dia a dia, como por exemplo: marimbondo, quitanda, tanga, caçula, dendê, fubá, cachaça, entre muitas outras; nos instrumentos musicais como o tambor, candongueiro, quijenje, zambê, cuíca, entre outros; além da culinária, dos cantos, danças, ritmos e pensamentos.

Além do mais, se reconhece hoje, cientificamente, que as culturas de matriz africana e indígena podem nos oferecer uma saída para crise social, política e ambiental através de filosofias, nas quais o ser humano, a natureza e o divino estão altamente conectados, e o futuro dos povos está sempre em movimento. Bem diferente da ideia eurocêntrica de que todos os povos seguem a mesma direção, numa linha de evolução e progresso. Como exemplo, citamos filosofias do Teko Porã²⁴, o bem viver dos Guarani, ou os valores africanos baseados na ideia de força vital - NTU (AXÉ em ioruba), que é o motor da vida, presente nas relações do ser humano com a natureza e a sociedade, onde tudo é sagrado: desde a *palavra*, entendida como *sopro vital*, pois transmite saberes, socializa, ordena, orienta, transmite conhecimento e mantém a comunidade coesa; passando pela *noção de ser humano*, que une ao mesmo tempo, o corpo e o espírito; a *noção de socialização* pautada no caráter comunitário da existência, e vista como dever de todos; a *concepção de morte* ligada a ideia de ciclo vital e imortalidade, baseada na ancestralidade até concepção da terra, sagrada por excelência, suficiente, e que não envolve a ideia de lucro, de excedente e de exploração do ser humano, (Silva, D. M., 2013).

Esses legados, que colocamos acima, em grande parte se misturaram com os de matriz portuguesa nas manifestações das culturas populares. Estas se configuraram de diferentes formas no Brasil, de acordo com a dinâmica cultural de cada região. Porém, em comum, mantiveram suas simbologias, que convergem todas para um ideal de harmonia, solidariedade e justiça. E são esses ideais, que podemos sentir e abordar nas manifestações das culturas populares tradicionais em Piracicaba. Eles são percebidos no dialeto piracicabano apinhado de peculiaridades, nos tambores da umbigada, que tocam fundo no coração, nos gestos delicados do samba de lenço, nos golpes finos da capoeira, nos sapateados da catira, nas comilanças, preces e promessas ao Divino, nas performances poéticas do Cururu, e em outras tantas manifestações, que chegaram de rincões do país, como o baque bolado do maracatu. Todas elas carregam símbolos e simbologias, que vêm de muito longe e são muito importantes para a manutenção das identidades e o sentimento de coletividade, tão necessários para lutar contra a opressão, a violência e o individualismo que nos assola. Que possamos cultivá-los como quem semeia a terra, para podermos tecer-colher um mundo melhor, repleto de cultura viva!

24. Teko Porã é um conceito filosófico dos povos Guarani (presentes em toda América do Sul) que significa o “Bem Viver”, ou seja, tudo está integrado: o ser humano e suas relações sociais, a natureza e o Divino.

AS TRADIÇÕES POPULARES

O QUE É TRADIÇÃO?

Tradição significa transmissão. Mais comumente, a palavra se aplica a tudo aquilo que é transmitido de geração em geração. Ela encarna a uma só vez sentimentos, pensamentos, crenças, aspirações e ações. Este conjunto transmitido é o que mantém um grupo coeso e dá identidade a ele.

**A TRADIÇÃO É O QUE GARANTE
CONTINUIDADE, A FECUNDIDADE,
O PRINCÍPIO DE UNIDADE.**

As tradições, então, fazem parte daquilo que denominamos **patrimônio**, que por sua vez significa tudo o que herdamos e que vamos deixar como legado para os outros, independente do grupo ao qual pertencemos.

O patrimônio compreende a **natureza** (paisagens, rios, plantas, árvores, animais, etc...), e se refere ao patrimônio natural; os **bens materiais** (móvels e imóveis), os quais chamamos de patrimônio material; e os **bens imateriais** (lendas, costumes, culinária, mitos, cânticos, danças, festas, etc...), os quais denominamos de patrimônio imaterial ou intangível.

A esse conjunto de patrimônios – natural, material e imaterial – chamamos de patrimônio cultural ou “espiritual”. Por quê? Porque é este conjunto que faz um povo ser o que é. Por exemplo: Piracicaba é o que é porque tem um rio, um engenho, uma determinada produção agrícola, tem os cururueiros, uma Festa do Divino, a festa do milho, o Samba de Umbigada, o Samba de Lenço, a Congada, o Cateretê, a Vila África, a ESALQ, o bairro de Monte Alegre, a Catedral, a Igreja de São Benedito, bem como uma forma particular de falar: o caipiracabano. Todas essas coisas interligadas dão uma característica própria a Piracicaba; contam uma história que, por sua vez, conforma uma cultura particular! No entanto, todas essas coisas só podem ser vistas como patrimônio se a sociedade as reconhece como tal. Ou seja, a natureza, os bens materiais e imateriais só se tornam patrimônio se damos valor a eles. Por isso o nome “espiritual”. Porque o reconhecimento, o valor, o sentido que damos a todos esses patrimônios é intangível, intocável, está na ordem do espiritual.

Portanto, o patrimônio imaterial não se opõe ao patrimônio material. São faces da mesma moeda. O patrimônio imaterial precisa do suporte físico para se realizar, assim como o material necessita de um sentido intangível para ser um patrimônio. Por exemplo: o engenho se constitui em um patrimônio não só por sua arquitetura, mas pelo que ele representa, pelo valor imaterial. E as manifestações como Congada, a Festa do Divino, o Samba de Umbigada, o Samba de Lenço, o Cateretê, o Cururu, enquanto patrimônio imaterial, precisam do material para se realizarem como as vestimentas, os instrumentos, os objetos, as bandeiras, etc.

Até 1989, só se considerava o patrimônio material e o natural como patrimônio cultural. E, depois de muitas lutas em toda a América Latina, em 2003, a UNESCO reconheceu o patrimônio imaterial, assim definido:

“as práticas, representações, expressões, conhecimentos e habilidades - assim como os instrumentos, objetos, artefatos, e espaços culturais associados a isso - que comodidades, grupos, e, em alguns casos, indivíduos reconhecem como parte de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural intangível, transmitido

de geração a geração, é constantemente recriado por comunidades e grupos em resposta a seu meio-ambiente, sua interação com a natureza e sua história, e fornece-lhes um senso de identidade e continuidade, assim, promovendo respeito pela diversidade cultural e pela criatividade humana” (UNESCO, julho de 2003).

Em 2005, depois de muitos debates entre artistas e profissionais da cultura, a Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) estabeleceu a Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, um instrumento de força jurídica, um acordo internacional de reconhecimento da necessidade de preservar e difundir a diversidade de expressões culturais.

O QUE SÃO AS TRADIÇÕES CULTURAIS POPULARES?

As *tradições populares* por definição fazem parte do patrimônio imaterial, mas, essa categoria surge da necessidade de ampliação do conceito de patrimônio, porque, obviamente, sempre houve interesses econômicos e políticos em determinar o que é cultura, o que deve ou não ser transmitido para outras gerações, e o que deve ser considerado patrimônio.

Como dissemos anteriormente, tanto a categoria “tradicional” como a “popular” foram criadas para hierarquizar as diferentes culturas. O “tradicional” usado como sinônimo de antigo e imutável, e o “popular”, como um adjetivo para qualificar determinadas expressões. O “antigo” em oposição ao “moderno”, e o “popular” em relação ao “culto”, numa escala de inferior ao superior. Essas categorias, assim inventadas, escondem que, o que é considerado “moderno” se alimenta da “tradição”, e o que é tido como “culto”, do “popular”. Tudo isso como forma de não reconhecer os regimes específicos de pensamento dos grupos que são considerados “tradicionais” e/ou “populares”.

E o que são **regimes específicos de pensamento**? São as formas de produzir conhecimento, sejam eles em relação à música, à dança, e às artes em geral, como também em relação à filosofia, à medicina, à matemática e às demais ciências. E são essas formas, os procedimentos, as maneiras de fazer que devem ser preservadas como formas particulares de produzir e criar conhecimento, assim como é a forma particular do conhecimento dito “científico”, que foi universalizado e tido como único.

Vale ressaltar que também os detentores dos conhecimentos tradicionais populares, os *mestres do saber fazer*, os *griôs*²⁵, são eleitos e legitimados em suas comunidades, assim como os cientistas, os professores, os médicos e os artistas pelas suas.

Nessa perspectiva, apresentamos aqui as tradições populares de Piracicaba, para que elas sejam conhecidas e reconhecidas, não como um tesouro fechado, guardado e imutável, que carrega saberes acumulados de muito tempo. Ao contrário, trata-se de saberes ancestrais, passados de geração em geração, que se transformam no tempo, e se mantêm como uma cultura viva, da qual temos muito a aprender. Assim, preservar e transmitir todo este acervo vivo significa criar laços do passado com o presente e com

25. Palavra de origem francesa, *griots* são os mestres, contadores de histórias, guardiões de tradições milenares, que detêm um conhecimento, legitimado por sua sociedade, e transmitido de forma oral de geração em geração, como forma de garantir a tradição de uma sociedade.

o futuro. Laços, sobretudo, afetivos contra a distopia e o consumo desenfreado. Laços que o mercado não pode desfazer.

Portanto, não significa um resgate da memória, mas o (re)conhecimento dessas culturas e a valorização delas, e de tudo que elas podem nos dizer sobre o que somos, de onde viemos e para onde vamos. Pois, como diz Antônio de Paula Jr., "mestre do saber fazer" legitimado em sua comunidade de batuqueiros, e mestre, doutor do conhecimento científico, legitimado pela comunidade acadêmica:

**"UMA CULTURA QUE NÃO CONVERSA COM
OUTRA ESTÁ FADADA A DESAPARECER!"**

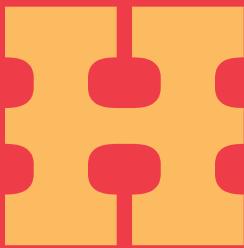
**AS
TRADIÇÕES
POPULARES
DO CHEÃO
ENCANTADO,
EM
PIRACICABA**

A FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO



Um dia haverá pão para todos,
os presos serão soltos
e a inocência reinará...²⁶

26. Autor desconhecido.



á muitas versões sobre a Festa do Divino. Sabemos que ela já acontecia entre os hebreus e israelitas com um caráter fortemente agrícola. Na idade média, há indícios do culto na Alemanha e na França. Mas, a festa no Brasil, nós sabemos que veio por meio dos portugueses, através de uma mentalidade construída a partir das ideias de Joaquim de Fiore (ou Joaquim das Flores ou Joaquim de Flora).

Joaquim de Fiore, abade italiano do século XII, foi o primeiro a formular um pensamento, no qual a humanidade passaria por três etapas até chegar ao último estágio, que seria o da liberdade por excelência. Seria a primeira, a Idade do Pai, a segunda, a do Filho e a terceira, a do Espírito Santo, onde não precisaria do intermédio da igreja, pois os seres humanos, independentes de seus credos, caráter, etnia, receberiam a graça diretamente em seus corações. Essa teoria foi reelaborada pelos franciscanos, que saíram a propagar as ideias de Fiore pela Europa.

Quando os franciscanos chegaram em Portugal convenceram a rainha Isabel de D. Dinis a institucionalizar o culto ao Divino. Esta rainha fazia parte de uma linhagem de reis da corte que confrontavam com o papado. Ela popularizou a festa em Portugal, que era malvista pela igreja em Roma, por unir judeus, mouros e cristãos, em um momento em que o catolicismo vinha se consolidando. A igreja, então, foi contra a festa, que foi perseguida pela Inquisição e considerada herética. Expulsa de Portugal, a festa se estabeleceu nas Ilhas dos Açores, e de lá foi transplantada para o Brasil, Estados Unidos da América e Canadá.

No Brasil, a festa do Divino tornou-se o centro de um catolicismo popular profundamente mestiço, entrecruzado pelos legados africanos, ameríndios e português, e transformado em um espaço de luta por uma identidade cultural. Em cada região do país, a festa do Divino adquiriu características próprias, de acordo com a dinâmica cultural de cada lugar. E, apesar de toda violência que marca a colonização do país junto com os ideais econômicos do colonizador, veio também, um imaginário de que aqui, no Brasil, se estabeleceria o Paraíso Terrestre, o Quinto Império:

*Q*uinto Império, promessa da divina justiça,
O justo amanhecer da plebeia esperança,
O desejo mais nobre que a alma atiça,
O tempo dos reis com coração de criança.²⁷

^{27.} GOUVEIA, Medina de. Falésias da utopia, Lisboa, Arkê, p.132. In: Franco, Jose Eduardo e Mourão, José Augusto. A influência de Joaquim de Flora em Portugal e Europa – escritos de Natalia Correia sobre a idade feminina do Espírito Santo. Lisboa. Roma Editora, 2005:143

AO COROAR UMA CRIANÇA OU ALGUÉM DA COMUNIDADE ELEGE-SE A INOCÊNCIA COMO RAINHA DO MUNDO; AO LIBERTAR OS PRESOS DAS PRISÕES, LIBERA-SE O HOMEM DAS ANGÚSTIAS, DO EGOÍSMO, DO PODER E DA IGNORÂNCIA. SERVINDO UM BANQUETE PARA A COMENSALIDADE, INSTAUROU-SE A SOLIDARIEDADE E IGUALDADE, ONDE, NENHUMA PESSOA PASSARIA FOME.

(AGOSTINHO DA SILVA)

Assim, na idade do Espírito Santo toda as pessoas teriam o direito de existir com dignidade, o sistema econômico não seria baseado na ganância, no lucro, na concorrência e na exploração. Este desejo, que se transformou na utopia do Espírito Santo, prevalece ainda em muitas festas do Divino, através de símbolos e rituais, que a todo momento nos diz que: um dia haverá pão para todos, os presos serão soltos e a inocência reinará.

A FESTA DO DIVINO EM PIRACICABA

O primeiro registro sobre a Festa do Divino em Piracicaba é de 1816, no jornal “Diário de Piracicaba”. Mas, oficialmente, foi adotado o ano de 1826, como sendo a data da primeira festa do Divino, em virtude do *Encontro das Bandeiras* que passou a ser realizado no rio de Piracicaba para pedir a cura das doenças que assolavam os habitantes ribeirinhos da cidade, antiga Vila Nova da Constituição.

Em 1926, a festa era organizada pela Comissão da Igreja e tinha um caráter estritamente rural, decorrente do povoado formado pela população ribeirinha. A festa reunia os festeiros, seus auxiliares, o alferes da bandeira²⁸ e os mordomos²⁹. Em 1929, a comissão passou a se chamar “Festeiros do Divino”, que organizou a festa até o ano de 1964. Durante esse período, a festa era realizada em dezembro, seguindo o ciclo agrícola, à época da colheita. Depois, passou para outubro e, a partir de 1964, entrou para o calendário da Igreja, sempre nas duas primeiras semanas do mês de julho, 50 dias após a Páscoa.

De 1966 a 1970, a festa foi proibida por ordem da Pastoral do bispo D. Aniger. Considerada profana, ela foi retomada por movimentos realizados pelos devotos e festeiros da cidade que criaram a Irmandade do Divino, em 1972. Nessa festa, a presença do padre foi substituída pelo capelão-leigo da Irmandade do Divino de Anhembi, Venâncio Teixeira da Cruz, para que se estabelecesse uma relação com as Irmandades da região, o Médio Tietê.

Segundo Hugo Pedro Carradore (1981), folclorista piracicabano: foi graças à sua capelaria, que a Festa do Divino pôde ser mantida separada da Igreja, muito embora, atualmente, seja evidente a presença da igreja e a ausência dos capelões³⁰.

É certo que o período de proibição, somado ao avanço tecnológico e o crescimento da cidade, trouxe mudanças econômicas e sociais que fizeram com que algumas práticas se perdessem ou se transformassem. No entanto, para os devotos do Divino, a utopia da Idade do Espírito Santo permanece na fé, nas cantorias, nas danças, nas promessas, enfim, na vivência do Paraíso Terrestre, que acontece também fora do espaço da festa tradicional, nos chamados Pousos do Divino, que podem ter se iniciado durante a proibição da festa, com intuito de manter a utopia do Divino viva.

A Festa tradicional completou 207 anos de tradição em 2024. Ligada à Irmandade do Divino de Piracicaba, congrega pessoas católicas, organizadores e voluntários, pois ser católico é uma condição. Além do mais, tem um forte apoio da Igreja Católica e da prefeitura da cidade e possui uma diretoria que, entre outras ações, elege o “festeiro” do ano, administra o dinheiro arrecadado nas festas e é responsável por obras de caridade.

A partir de 2002, foi estabelecido pela Irmandade que o festeiro seria: o prefeito no último ano de seu mandato; no outro ano, uma pessoa da comunidade urbana; depois, alguém da comunidade rural e por último, um membro da Irmandade.

28. Alferes da bandeira – é quem abre a procissão levando a bandeira.

29. Mordomos: antiga nomenclatura para os responsáveis por organizar alguns rituais da festa como a novena e o mastro.

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

A festa se divide em “programação religiosa” e “programação festiva”, intercalando com rituais durante a primeira semana de julho, seguindo uma ordem.

A programação religiosa

A programação religiosa compreende vários rituais como: a benção e a derrubada dos barcos, as visitas às casas dos moradores da Rua do Porto, as missas, as procissões, a mortalha, o encontro das bandeiras e o levantamento do mastro:

- **A derrubada e benção dos barcos** - tem início no primeiro domingo de julho com a benção dos barcos. Os barcos são levados até o rio Piracicaba, sendo o primeiro levado por cerca de 40 mulheres e o segundo, pelo mesmo número de homens que desempenham esta função em agradecimento por uma graça alcançada ou algum pedido. Os barcos permanecem no mesmo local até o sábado da semana seguinte para o Encontro das bandeiras e o levantamento do mastro.
- **A procissão** - é conduzida pelos marinheiros que levam a bandeira, os andores com a Nossa Senhora Aparecida e a pomba do Divino para o barco que sairá ao Encontro das Bandeiras. No percurso da procissão, os devotos caminham sobre os amortalhados, que são abençoados pelos Irmãos do Divino, o festeiro e o padre.
- **Ritual dos Amortalhados** - pagamento de promessas, no qual os devotos deitam-se no chão enrolados num lençol branco. Diz-se do ritual, que é o “deitar para o Divino”, realizado pelos devotos que alcançaram alguma graça ou estão a pedir por uma.
- **O Encontro das Bandeiras** - é o ponto máximo da festa. O encontro se dá entre dois barcos, que hoje substituem os antigos batelões³¹. Um dos barcos leva os irmãos do rio-abixo, vestidos de marinheiro, trazendo a Nossa Senhora Aparecida ao encontro do grande barco que sai do rio-acima, onde estão o festeiro do ano, o padre, representantes políticos e os marinheiros que levam a bandeira do Divino ao encontro de Nossa Senhora Aparecida. Sua origem deve-se a um dia em que, os irmãos do rio-acima saíram para levar mantimentos para os irmãos do rio-abixo, que vinham subindo pelo rio para pedir ajuda, e no caminho se encontraram. Desse encontro, nasceu, também, a distribuição do sal para a população, realizada até os dias de hoje. É o sal do Divino, abençoado e sagrado.

Outros pequenos barcos fazem ondas no rio para que o grande barco caminhe. Para os devotos os barquinhos provocam o movimento nas águas para a balsa caminhar; é o tempo das águas; o tempo do Espírito Santo. As balsas são motorizadas, mas para os devotos, a simbologia do movimento das águas como tempo do Espírito Santo é o imaginário construído.

³¹. Batelão: barcaça impedita a remo, usada no comércio ou no transporte de gado.

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

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

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

A programação festiva

A programação festiva, diz respeito aos jantares, ao leilão, à banda musical, à salva de morteiros, e às festanças “folclóricas”, que se referem a apresentação do grupo Congada do Divino e do Cururu (que tem lutado para continuar a existir), que também são expressões de louvor e devoção a Nossa Senhora Aparecida e ao Divino Espírito Santo.

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

Essa programação conta com grande queima de fogos, que atrai turistas e devotos de outras cidades da redondeza.

O SENTIDO DA FESTA

A festa tradicional da cidade, com o passar do tempo adquiriu um caráter urbano, e com isso, um aparato comercial e político para garantir sua sobrevivência. No entanto, apesar de todo espetáculo, continua a propor uma vivência contra todo o tempo presente, reivindicando um tempo futuro, expresso nos ex-votos, na mortalha, nas prendas doadas, na procissão, nas cantorias, e comensalidades. Assim, se para alguns, a festa do Divino não passa de um espetáculo a ser fotografado, ou um espetáculo a ser vendido, para os devotos do Divino é um espetáculo a ser vivenciado; e a fotografia, a possibilidade de rever o fato, no qual a idade do Espírito Santo continua sendo evocada pelos fiéis quando reclamam pela tradição e desafiam a instauração do espetáculo tal como ouvimos, na voz, de um marinheiro do Divino: “Eles querem que a procissão seja toda organizada, certinha. Aí, chega no meio do quarteirão, o povo se mistura, vira aquela confusão. É o Espírito Santo agindo, é ele quem está fazendo isso. É o que ele quer: essa mistura. Não é um show, um espetáculo.”

Seguem assim os fiéis do Divino, conhecendo sem conhecer, o pensamento mítico de Joaquim de Fiore, celebrando uma utopia que, não obstante, é espetacular - atrai a vista e cria uma perspectiva: de luta por outra experiência do tempo que não a do consumismo cultural, e sim de uma luta contra a indiferença e o individualismo. Essa possibilidade é dada pela lógica da festa: uma festa do passado com o olhar para o futuro, que se vive no presente, seja na Festa tradicional da cidade como nos poucos do Divino, onde todas as pessoas clamam

em uníssono o desejo de um outro tempo: “um dia haverá pão para todos, os presos serão soltos e a inocência reinará!”

Os poucos do divino

Os poucos, hoje, acontecem nos bairros e arredores de Piracicaba, ligados à Irmandade de Laras ou Capela de São Sebastião, de Laranjal Paulista. Eles são realizados nas casas de devotos, moradores em Piracicaba, que receberam uma graça e, em agradecimento, fazem o pouso, recebendo a Irmandade de Laras, composta por romeiros - os irmãos do Divino - que viajam por rio e terra, muitas vezes a pé, por 24 dias, passando por cidades que permeiam o rio Tietê até Laranjal Paulista, caminho antes feito pelo rio. Eles acontecem paralelamente à festa tradicional da cidade, celebrando o Divino, coroando as crianças, distribuindo a comida em cafés da manhã, da tarde e jantares, e pagando promessas, cantando e louvando o Divino, nas ruas ou nas salas das casas que oferecem o pouso. Dizem que: “quem come a comida do Divino é abençoado o ano todo” (dito popular).

ELEMENTOS DO POUSO

Os romeiros trazem a bandeira do Divino para abençoar as casas e fazer os pedidos, rezam o “**terço cantado**”, que é uma reza cantada, feito uma ladainha, e em alguns poucos fazem uma pequena procissão, onde acontece o encontro da Nossa Senhora com a bandeira do Divino e o ritual da mortalha. Há, entre eles, a presença de meninos – os foliões, em alguns locais são conhecidos como **canturiões** - que fazem a cantoria, tocando triângulo e caixa enquanto um irmão toca o violão. Este ritual é feito em todas as refeições. Dentre eles, há também os **trabuqueiros**, que são os irmãos que atiram com o trabuco ou bacamarte para anunciar a chegada da Irmandade, comunicar o final de cada “**mistério do terço**” (são cinco mistérios, cada um é rezado e composto de um Pai Nosso e dez Ave Marias), e para indicar a despedida dos irmãos.

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

O DIVINO E SEUS SÍMBOLOS

A pomba

Uma das primeiras referências à pomba, como sinal de novos tempos, é encontrada na Bíblia, no Velho Testamento, no livro de Gênesis, quando a pomba leva o ramo de oliveira para Noé, simbolizando a paz, a harmonia, a esperança, a felicidade recuperada e a esperança de um novo tempo.

No Novo Testamento, a pomba vai apresentar o Espírito Santo, em várias passagens, entre elas, quando Maria recebe a notícia que está grávida de Jesus - e, também, no batizado de Jesus Cristo.

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

A presença da pomba viva é expressão máxima de materialização do Espírito Santo adorado, que vem do céu e ao céu retorna.

O Império

O Império é a representação máxima da festa do advento da terceira idade – a Idade do Espírito Santo, um novo império: de união entre os povos e da distribuição da riqueza, expressos principalmente na coroação da criança.

O imperador / imperatriz é um símbolo universal que indica o poder divino na terra para a maioria dos lugares na Europa, similar na China, onde se diz que é o “filho do céu”, e tem o mesmo sentido no Japão e no Egito, na figura do faraó.

A religião do império do Divino, expresso na coroação da criança, seria a religião das crianças, porque a religião do Espírito Santo faz os homens voltarem a ser como os pequeninos do Evangelho. Tal é assim, que as crianças, na festa do Divino em Piracicaba, são vestidas de anjo ou de marinheiro do Divino e, normalmente, saem à frente da procissão.

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

A coroa, o mastro, a bandeira, o imperador e a imperatriz foram utilizados como uma alusão ao império que se tinha na época de sua origem, no entanto, os significados dados ao império, ou aos conceitos que o envolve, são reelaborados de outras formas pelas pessoas envolvidas com a festa, que recriam a festa e seus sentidos conforme suas necessidades.

Em Piracicaba, a partir de um determinado momento optou-se por eleger como imperador alguém da comunidade em um ano, e no outro, o prefeito da cidade.

A bandeira

A bandeira do Divino é um dos fortes símbolos utilizados em todas as festas, um símbolo universal. Tradicionalmente é vermelha, com a pomba branca ao meio e, na maioria das vezes, acompanha a coroa, representando de uma só vez, o Império. Ela é um símbolo de proteção, concedida ou implorada. Ela lança um apelo ao céu, cria um elo entre o alto e o baixo, entre o celeste e o terreno. Além disso, ela é levantada para contemplar os bens celestes. A bandeira oferece a proteção da pessoa, moral ou física.

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

A bandeira tem a pomba branca, de ferro fundido no meio de um círculo, coberto com flores na ponta de um mastro que leva a bandeira vermelha com a pomba bordada em dourado. Dela saem muitas fitas coloridas, onde se fazem nós ou penduram-se objetos, cartas, fotos para pedir ou agradecer uma graça ao Divino. Durante o ano a bandeira fica à disposição da comunidade, que muitas vezes a empresta com o compromisso de devolver aos festeiros. As cores das fitas – azuis, prata, verde, vermelho, amarelo, azul escuro e roxo – representam os dons do Espírito Santo: sabedoria, entendimento, conselho, fortaleza, ciência, piedade e temor a Deus.

Afora as bandeiras oficiais, em Piracicaba, são confeccionadas outros tipos de bandeiras, como as bandeirolas distribuídas à população, colocadas nas ruas, nas janelas e nas casas da Rua do Porto, fazendo erigir um cenário colorido que tem, como ator principal, o Espírito Santo que age sobre os devotos. A bandeira, também, é hasteada com um mastro em quase todas as festas. O ritual do mastro é um dos momentos culminantes da festa. Ele é atracado à terra, remetendo à ideia de local de domínio e proteção do Divino. O mastro permanece no local até no ano seguinte, quando é derrubado no primeiro dia de festa e hasteado no dia do encontro das bandeiras.

O ritual de levantamento do mastro é conduzido pelos marinheiros com seus remos. Diz a tradição, que o mastro não pode ser tocado com as mãos por ser sagrado. O mastro simboliza a ligação entre o Céu e a Terra, significando também proteção e tempo de se fazer na Terra, o Céu.

A procissão

A palavra procissão tem origem no latim, e significa marchar para frente. Designa um ritual religioso, em que sacerdotes, irmandades e seguidores de um culto caminham, geralmente em filas, entoando ou recitando preces, levando expostas as imagens ou relíquias veneradas. A procissão, tal como a conhecemos, é uma celebração que rememora a entrada triunfal de Jesus em Jerusalém, sentado em um burrinho, seguida de seus discípulos.

A procissão é conduzida pelos marinheiros e festeiros. As crianças sempre vão à frente. Muitos devotos levam suas bandeiras com a pomba alada. Marinheiros dançarinos da Congada levam os andores com a pomba e a virgem Maria. O padre faz um sermão inicial. Atrás segue a Banda Operária Municipal tocando o hino da cidade, marchinhas, a música popular – Bandeira do Divino, do compositor Ivan Lins, que é repetida inúmeras vezes. Assim, a Rua do Porto e seu entorno, por onde passa a procissão, torna-se o lugar da experiência do sagrado que deixa marcas em quem participa da festa. A procissão faz circular o sagrado pelo espaço da vida cotidiana, e este espaço é rompido em busca de outro lugar. Na caminhada, o corpo fica a serviço exclusivo do sagrado, na busca de uma transformação.

Em meio ao sol, chuva, noite ou dia, para os fiéis o importante é vivenciar o sagrado, pois é esta experiência que possibilita que algo lhes aconteça, e lhes transforme. A procissão torna-se, assim, um ritual de passagem vivida no tempo do ritual, por meio do sacrifício e da festa.

Viva a Festa do Divino! Viva o Espírito Santo!

A MODA DE VIOLA





Moda de Viola é uma tradição oral-popular ibérica, chamada “Moda” ou “Modilho”, muito popular, cantada de forma ligeira, que se espalhou pelo Brasil em diversas formas de expressões a partir da introdução da viola portuguesa (de origem moura) no país, no século XVI, com o trabalho de catequese dos jesuítas e os caminhos abertos pelos bandeirantes em busca de ouro e minério.

No Brasil, a Moda de Viola, ou simplesmente Moda, ou Moda Caipira diz respeito a qualquer música cantada em versos, e que abrange diversos gêneros como o Cururu, o Cateretê, o Samba Caipira, a Toada, a Cantoria de Mutirão, o Repente, o Siriri, a Querurama, a Moda-de-Viola, entre outras formas de expressões, cantadas nas regiões sudeste e centro-oeste.

As violas portuguesas deram origem a *viola de cocho* e a *viola de buriti*, feitas à mão, e que resultou em uma mistura de viola portuguesa com instrumentos africanos e indígenas.

Diferentes violas se espalharam pelo Brasil criando diversas tradições de viola, (como a *viola fandangueira*, a *viola de cocho*, a *viola paraguaçu*, a *viola caipira*, entre outras), que se diferenciam em suas formas de tocar, pelo número de cordas (seis, sete, dez, doze, quatorze cordas), pelos seus diversos tamanhos, modos de afinação e utilização em diferentes manifestações culturais como o Fandango, a Folia de Reis, e a Catira ou Cateretê, e o Cururu.

A Moda de Viola, Moda Caipira ou a Moda remete sempre a uma narração para ser ouvida, recitada e cantada, sendo que cada gênero musical (Cururu, Repente, Toada, Moda-de-Viola, Pagode-de-Viola) adota uma temática, um ritmo e formas de interpretação específica, de acordo com os desejos da comunidade, pois o cantador ou modista é sempre um intérprete das aspirações comunitárias. Por exemplo, para Modas cujas temáticas são a tristeza ou a tragédia, será mais adequado usar a Toada. Se a narração for uma sátira, a Moda será de Pagode-de-Viola; se for um tema político, será uma Moda de Desafio ou de Cururu.³²

Na região do médio Tietê a Moda de Viola engloba o Cururu, o Cateretê ou Catira, a Moda-de-Viola, a Toada, o Samba Caipira, a Cantoria de Mutirão. Todas essas modas têm em comum a Viola Caipira, inicialmente utilizada em seus vários tamanhos e, a partir do século XX, com a industrialização, a viola que se popularizou, foi a do tamanho de um violão, de dez cordas (cinco duplas), afinada em cebolão (variando no tipo de afinação: em ré, em mi, ré suspenso) e tocada de forma ponteada ou rasqueada, dependendo do gênero musical. Em Piracicaba os gêneros musicais mais expressivos da Moda de Viola são a Moda-de-Viola, o Cururu, a Catira ou Cateretê.

A MODA-DE-VIOLA

É um gênero musical específico do interior paulista e do centro-oeste do país. É o canto caipira, fanhoso (característica herdada dos povos indígenas³³) e cheio de falsetes (a forma como os bandeirantes³⁴ cantavam), que fala do amor, da dor, da saudade, e do trabalho rural. É fábula, ficção, realidade, cotidiano, imaginação, que leva os ouvintes a participar da narração.

^{32.} De acordo com os estudos de Romildo Sant'Anna.

^{33.} De acordo com Mário de Andrade.

^{34.} A música dos bandeirantes deveria ser mais vocal que instrumental e sempre cantada em falsete como observou Cornélio Pires, em Conversas ao Pé do Fogo, Ed. Imprensa, São Paulo- SP, 1987. Livro em que o autor trata da figura do caipira, no Brasil, personagem crucial para a construção da cultura brasileira.

Na maioria das vezes, a Moda-de-Viola é feita por duplas de cantadores masculinos, vestidos com a mesma fazenda, como se fossem gêmeos, e não está associada a louvação como na Folia de Reis, Cantos de Mutirão e Festas do Divino.

De origem rural migrou para o urbano através das rádios e do fonograma³⁵, porém sem mudar o conteúdo e a funcionalidade das canções e do cancioneiro - o homem caipira - que, mesmo urbanizado, canta o universo caipira, uma forma de guardar a relação do homem com o campo, seja de um passado distante, de uma vivência do presente ou do desejo de um futuro.

A Moda-de-Viola tem convenções próprias, apreendidas de forma oral, já conhecidas pelo cantador tocador: exige sempre uma dupla de cantadores, sendo que uma das vozes deve ser em outro tom que não o da voz principal. Normalmente há um solo de viola chamado *ponteado*, que deve ser feito sempre na introdução da música; e a cada estrofe deve acontecer o *recortado* – onde um determinado conjunto de acordes deve ser repetido antes de cada estrofe e, ao final da última; a letra geralmente fala da vida rural. O enredo deve privilegiar a contação de uma história, diferente de outros gêneros como a Toada ou a Guarânia, que privilegiam a enunciação de sentimentos. As estrofes devem ser do mesmo tamanho, com rimas e melodias que se repetem. Contudo, há alguns recursos que permitem quebrar a métrica e a cadência como *o levante* – para chamar a atenção dos espectadores para a história a ser contada; *o baixão* – que anuncia o desfecho da narrativa; e a *declamação* – que é uma pausa no canto para introduzir a fala de um personagem ou do narrador³⁶. A Moda-de-Viola não pode ter outros instrumentos, apenas a viola caipira.

Uma das duplas de Moda-de-Viola mais conhecidas é a de Tião Carreiro e Pardinho, que ganharam notoriedade com a música Rio de Lágrimas, junto com o piracicabano Lourival dos Santos.



O rio de Piracicaba
Vai jogar água pra fora
Quando chegar a água
Dos olhos de alguém que chora
Quando chegar a água
Dos olhos de alguém que chora

Lá no bairro que eu moro
Só existe uma nascente
A nascente dos meus olhos
Já formou água corrente

35. É a gravação da obra; é a música que escutamos do CD, nas rádios, nos discos, etc.

36. FAUSTINO, JEAN CARLO e GARCIA, RAFAEL MARIN DA SILVA. A série Cornélio Pires: análise da forma musical das suas modas-de-viola. DEBATES | UNIRIO, n. 16, p.63-89, jun. 2016.

*Pertinho da minha casa
Já formou uma lagoa
Com lágrimas dos meus olhos
Por causa de uma pessoa*

*O rio de Piracicaba
Vai jogar água pra fora
Quando chegar a água
Dos olhos de alguém que chora
Quando chegar a água
Dos olhos de alguém que chora*

*Eu quero apanhar uma rosa
Minha mão já não alcança
Eu choro desesperado
Igualzinho uma criança*

*Dúvida alguém que não chore
Pela dor de uma saudade
Quero ver quem que não chora
Quando ama de verdade*

*O rio de Piracicaba
Vai jogar água pra fora
Quando chegar a água
Dos olhos de alguém que chora
Quando chegar a água
Dos olhos de alguém que chora
Quando chegar a água
Dos olhos de alguém que chora*

Outra Moda-de-Viola conhecida em Piracicaba foi feita pelo professor, músico e poeta Newton de Mello, em 1931 e transformou-se em hino oficial da cidade, em 1976:

*Numerosa saudade que punge e mata
que sorte ingrata! – longe daqui.
Em um suspiro triste e sem termo,
Vivo no ermo dês que parti.*

*Piracicaba que eu adoro tanto,
Cheia de flores, cheia de encanto...
Ninguém comprehende a grande dor que sente
O filho ausente a suspirar por ti*

*Que eu amo tanto, dês que nasci.
Em outras plagas, que vale a sorte?
Prefiro a morte junto de ti.
Amo teus prados, teus horizontes,
O céu e os montes que vejo aqui.*

*Só vejo estranhos, meu berço amado,
Tendo a teu lado o que perdi...
Poucos se importam com teu encanto,
Que eu amo tanto, dês que nasci*

A primeira gravação do hino de Piracicaba foi feita no disco “Colúmbia” por Ângelo Cobra, que ficou conhecido como Cobrinha, mas a versão mais conhecida foi gravada por Craveiro e Cravinho, dupla de música caipira que reside em Piracicaba desde 1950.

As modas-de-viola bem como outros gêneros caipiras tiveram grande repercussão com a iniciativa independente de Cornélio Pires, considerado o pai da música sertaneja, ao gravar os primeiros discos de música caipira, em 1929. Estes discos compunham a “Série Cornélio Pires” que em 2012, num projeto financiado pela Secretaria de Estado de São Paulo, foram digitalizados junto com outros do selo Cornélio Pires (em 1930 foram 27 discos gravados pela Turma Caipira) para fazer parte do Instituto Cornélio Pires. Também é possível acessar alguns discos de Cornélio Pires, que fazem parte do acervo do pesquisador José Ramos Tinhorão, no site do Instituto Moreira Salles.

Cornélio Pires era escritor e produtor cultural, grande pesquisador do universo caipira, tanto no que diz respeito às formas de falar, de religiosidade, quanto de diversas expressões tão importantes na construção da cultura brasileira. Ele levou a cultura do interior paulista ao conhecimento do público, através de livros de poesias, de contos, de pesquisas sobre música, de linguagens e anedotas caipiras (lançados de 1910 a 1945) e por meio de palestras humorísticas, e das caravanas de violeiros, cantadores e humoristas que ele organizou, e que se apresentavam por todo país, especialmente no interior para diversos públicos, desde teatros nobres até picadeiros de circos e vilarejos³⁷. Em 1923, ele fez os documentários: “Brasil pitoresco: viagens de Cornélio Pires” (direção de Cornélio Pires e José Palácios, 1924), e em 1935, “Vamos passear”, no qual registra violeiros e cantadores do interior paulista. Em 1946, fundou o “Teatro Ambulante Gratuito Cornélio Pires”. Muitos de seus textos foram adaptados para o teatro.

Em Piracicaba, é importante ressaltar, que em 2005 foi criada a Orquestra Piracicabana de Viola Caipira, com músicos sem formação acadêmica, e em 2010, a orquestra de viola caipira “As Piracicabanas”, composta só por mulheres, ambas com o objetivo difundir a música caipira de raiz.

37. De acordo com NEPO-MUCENO, R. Música caipira: da roça ao rodeio. São Paulo: 34, 2005

O CURURU: UM CANTO FALADO

*Agora vai a rima do Sagrado / Este é o começo da função /
Lembrando gente dos antepassado / E quero a vós esclarecê
/ Que na margem do rio Tietê / Que o Cururu foi disventado /
Êi eu ainda era menino / Mas era muito inclinado/ Quando vi
o primeiro Cururu / Eu levei de causo pensado / Eu aprendi
cantá repente / Aqui dentro do meu estado / E pra mostrâ
quem é que eu sô / E dá um coro nos cantadô / todos cantadô
famado / Hoje eu tô cantando verso / E mesmo com os tempo
cansado / Sabe, cidadão não é de hoje / Que'u estou vivendo
neste estado / Foi mil novecento e quatorze / Que'u fui nascido
e também fui registrado / Meu nome é Pedro Francisco Prudente /
Canto verso no repente / Pra quarquer dum magistrado.³⁸*

38. Pedro Chiquito., Trecho do CD Pedro Chiquito e Nhô Serra, s/d. T In: SANTOS, Elisângela. Rev. Inst. Estud. Bras., São Paulo, n. 59, p. 232, dez. 2014



Origens

Do “chão encantado” nasceu um canto-falado na forma de Cururu improvisado. O Cururu é uma moda de viola, que junta poesia cantada feita de “carreira” e “linha” improvisada, que nada mais são que versos rimados e cantados pelos inventores dessa moda, guardiões de uma cultura, de tradição oral reinventada.

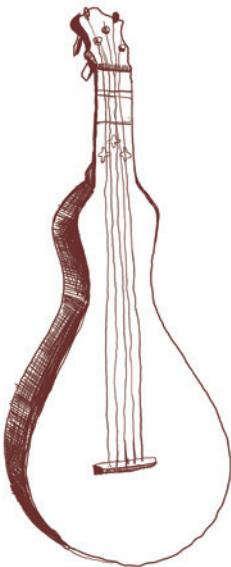
Motivo de festa e alegria, junta as pessoas nos arraiais, nas fazendas, nas capelas de sítios, nos arrabaldes, para cantar histórias, sempre “dolentes, melancólicas e ternas”, como disse o folclorista Cornélio Pires³⁹. Este Cururu foi chamado de **Cururu Rural** em contraposição ao **Cururu Urbano**, que com o êxodo rural passou a ser realizado nas cidades, nos grandes centros, teatros, em festas cívicas e religiosas, onde o Cururu, normalmente, é realizado num palco, diferentemente da zona rural onde a proximidade com o público é maior.

O processo de urbanização causou mudanças no Cururu não só na forma de cantar como de se apresentar ao público. Ikeda (1990), etnomusicólogo descreve algumas mudanças: “1) danças ceremoniais indígenas; 2) reinterpretiação das danças ceremoniais indígenas; 3) Cururu-dança: dançando em roda, diante dos altares, com temática predominantemente religiosa e com canto improvisado (desafio implícito) comum no ambiente rural; 4) Cururu cantoria de improviso, sem dança, com temática profana (desafio explícito); 5) Cururu-canção: gênero de canção sertaneja, com permanência apenas do ritmo tradicional.”⁴⁰

O Cururu, por aliar melodia e poesia, foi definido por Tinhorão⁴¹ como “canto falado”, e “Cururu-canção” por Luiz Tati⁴². E essa habilidade de articular a fala cantada improvisada ao som da viola é o que define o “ser cururueiro”⁴³: que com o seu canto aproxima e separa o céu e a terra, o bem e o mal, o sagrado e o profano.

Definir quando surgiu o canto falado não é tarefa fácil, e talvez seja impossível. Mas, fato é que na América Latina o “canto falado” já fazia parte, muitos anos antes de Cristo, da cultura de vários povos originários da América Latina, para os quais o canto era sagrado. Por isso era uma forma de expressão presente em várias situações da vida: na guerra, na morte, no funeral, no nascimento, na tristeza, no amor, nos questionamentos sobre o destino, temas recorrentes também no Cururu.

O canto também estava sempre associado ao choro, que até hoje é muito importante para muitas culturas. E esses cantos chorados, fanhosos, carregados de poesia e melodia foram chamados por alguns povos, como os nahuas (América Central), que deram origem aos astecas, de “Cantos Floridos”, que são na verdade os cantos falados.



39. PIRES, Cornélio. Música caipira. São Paulo: Livraria Magalhães, 1910.

40. IKEDA, Alberto T. Cururu: resistência e adaptação de uma modalidade musical da cultura tradicional paulista. In: ArteU-esp. Vol. 6, São Paulo, 1990.

41. TINHORÃO, José Ramos. História Social da Música Popular Brasileira. São Paulo: Editora 34, 1998.

42. TATTI, Luiz. O Cancionista: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.

43. SANTOS, Eliângela. Entre Improvisos e Desafios: do cururu como cosmovisão de grupos caipiras no Médio Tietê, SP, 2013. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP Araraquara, 2013.

Cantos floridos, falados, palavras cantadas, poesias choradas marcam a força da oralidade para muitos povos indígenas, para os quais a palavra brota das profundezas do ser e adquiri um significado vital, pois para eles, ser e canto é uma coisa só, e um não existe sem o outro.

Para os tupis-guaranis, nos conta o escritor indígena guarani Kaká Jecupe, em uma entrevista⁴⁴, que a palavra tupi significa “som em pé”, e o ser é um som, uma grande música cósmica regida por um grande espírito criador, sendo que a palavra alma significa fala. Fala e alma são uma coisa só: palavra-alma, que vem do coração; e a garganta é onde mora o ser.

Por outro lado, o canto falado também é encontrado em culturas dos povos de matriz africana, para os quais a palavra é a força vital, energia criadora do Ser supremo, responsável por toda existência do mundo e de tudo que nele existe: a natureza, o homem, a memória, a história, os sons, os sentimentos, e a relação entre tudo isso. Tudo é mantido e movido pela palavra falada.

As palavras faladas de matriz africana são cantadas até hoje nas festas, nos rituais, nas manifestações de matriz africana que chegaram aqui pelos povos escravizados. Cantos falados, que unem o presente ao passado para manter as tradições, como fazem os mestres griôs.

Outra possibilidade, sobre a origem do canto falado, é que o lundu, que mistura dança em roda e música, um gênero proveniente da África, especialmente do Congo, pode ter influenciado gêneros musicais tanto em Portugal quanto no Brasil, originando formas de músicas e danças que se misturaram, sendo o Cururu uma delas.

Pela via da matriz lusa, o canto falado é encontrado na música tradicional portuguesa da zona rural, em contextos religiosos, no cotidiano da família, nas festas, nas romarias, orações, ladainhas, entre os pastores, lavradores, nas festas de família, nas lengalengas, nas canções de ninar, também acompanhadas de viola.

Para muitos pesquisadores, o canto falado e a viola foram introduzidos em Portugal pelos árabes e mouros, que ocupavam a Mauritânia, hoje o noroeste da África.

Por todas essas confluências, aqui colocadas, entre diferentes povos, fica cada vez mais difícil saber a origem exata do Cururu.

O Cururu em Piracicaba

Piracicaba é conhecida como a capital dos cururueiros como disse Maynardi Araújo (1967), por este motivo o Cururu é muito estudado, e sua origem encontra várias versões. Chiarini (1947), pesquisador e poeta piracicabano, dizia que o Cururu é um canto luso-afro-brasileiro. Teria vindo de fontes muçulmanas, através de Portugal, como canta o cururueiro Sebastião Roque nascido em Laranjal Paulista:

Uns dis que o cururu era dança-canto índio. E eu quero dizer no meu pensamento o cururu é uma dança e canto sírio. Que foi cantado uma ocasião, quando Josué paçou o Rio do Jordão, que êle mandô tirar doze pedra do meio do Rio. E mandô fazer um altar do outro lado do Rio. E o homem dançava e cantava louvando a Deus com estrumento de deis cordas e com adufe, que é o pandeirinho. E o noço cururu também é cantado a diante do altar, com viola de deis corda e pandeiro. E os verço são todos religioso. Hoje o cururu

⁴⁴. Entrevista de Ademir Assunção com Kaka Wera Jecupe: “500 anos de Desencontros”, 1999.

está modificado, por que transformô em desafio. Um canta contra outro. Até mesmo em diverço teatro, nois ja tem cantado. O cururu quem trosse em São Paulo foi os Bandeirante nas suas longas viagem pelo rio Tietê [...] E não acredito que o cururu seja canturia do zíndio porque os índio não tinha essa religião. Os índio adorava o sol, a lua e o trovão. E me conto 1 sírio que até hoje o cururu é cantado na síria. Pode ser que tenha outro nome por cauza da lingue deferente. E esta a minha opinião sobre o Cururu.⁴⁵

Para Antônio Cândido (2018), grande crítico literário, pesquisador da cultura paulista, o Cururu seria uma dança ameríndia introduzida pelos jesuítas nas suas festas religiosas, por meio dos cantos religiosos e das modinhas⁴⁶, que se misturavam com a música e a dança dos povos indígenas, como pensava também Mário de Andrade (1942).

Já para Câmara Cascudo (1954), teria surgido com os índios bororos, de uma cerimônia deles chamada bacururu.

Julieta A. de Andrade (1992), fala que o Cururu chegou via as mãos dos beneditinos e franciscanos, que levaram o canto do sul da França, as trovas, para a península ibérica, assim como a Festa do Divino; e de Portugal vieram para o Brasil espalhando-se por toda região do médio Tietê.

Para Nhô Serra, um dos mais famosos cururueiros de Piracicaba, o Cururu tem origem nas Festas do Divino Espírito Santo a partir dos cantos de louvação, que eram reinventados. Daí surgiram os improvisos, e os repentistas rezadores, sempre procurados pelos festeiros para participar do pouso.

São muitas as possibilidades, e a história está sempre em construção, e nos traz dados novos. Não podemos afirmar com exatidão a origem do Cururu. Mas, podemos dizer que o Cururu nos traz um grande legado: a presença da **matriz africana** por meio da cultura moura introduzida em Portugal, e depois, com os povos africanos escravizados e trazidos para o Brasil; a presença da **matriz portuguesa** pelos jesuítas, que reinventaram suas tradições mouras, do canto e da viola, utilizadas para se aproximar dos povos indígenas e catequizá-los; e a **matriz indígena**, pela introdução dos movimentos em roda e formas de usar a palavra dos indígenas na catequese, ou quando capturados pelos bandeirantes, ou ainda por meio do contato com os padres beneditinos e franciscanos, que incorporaram o Cururu à Festa do Divino.

Tipos de Cururu:

O Cururu sofreu algumas transformações como ocorre com todas as manifestações culturais, mas manteve algumas características de sua origem como o fato de ser uma expressão realizada apenas por homens; incluir saudações ao público presente; louvar aos santos; e o desafio, uma peleja para derrotar o adversário, e se enaltecer.

Cururu de louvação - é o que nasceu do processo de catequese, unindo cristianismo à moda dos jesuítas, dança de roda e coreografia existente entre os nativos da terra. É entendido como uma dança de cunho religioso, realizado em Pousos do Divino, em capelas de sítios e fazendas, ou mesmo em sala de residências, geralmente frente à Bandeira do Divino. Nesses lugares, o cururueiro pede licença para os santos padroeiros e agradecem aos donos da festa, por isso louvação:

45. CHIARINI, João. Cururu. Separata da Revista do Arquivo, nº CXV, Departamento de Cultura, São Paulo, 1947. Informação tirada da dissertação: A região do Médio Tietê e os primeiros acordes paulistas: o Cururu, de Henrique Albiero Pazetti.

46. Gênero musical luso-brasileiro, romântico, de canção amorosa, do século VIII e XI.

*Horácio Neto passo estreito
 Nas unha do Dito João
 Escalei Jonata Neto
 Com André de Sousa Garvão
 João Davi e Lázaro Arbino
 Só cantaram louvação⁴⁷
 Dizer uma boa tarde pra todos que aqui estão,
 Que é o dever de um cantador quando entra na função
 Primeiro saudar o povo pra mostrar a educação
 Então eu quero perguntar pra todos que aqui estão
 Para o filho e para o pai, eu pergunto como vai
 e se de saúde vão bão⁴⁸*

Cururu de porfia (peleja) - fruto da mudança do campo para a cidade, o Cururu foi ocupando outros lugares, desde o palco até os meios de comunicação como a rádio, adquirindo outras características, como por exemplo, os temas religiosos e bíblicos foram substituídos por histórias do cotidiano e a sátira passou a ser um ponto central no desafio que, por sua vez, ganhou protagonismo frente a louvação.

Os cururueiros dizem colocar a melhor roupa domingueira para se apresentarem. O desafio conta com o **Juiz** – que é o povo, que decide a peleja ao final do desafio, “a carreira do dia”, quando os cururueiros cantam os versos de despedida. Os versos mais aplaudidos pelo povo definem o vencedor.

Elementos do Cururu

BAIXÃO - é um vocalize, uma introdução melódica que se faz para “esquentar a voz” e começar o desafio. Representa a assinatura do cantador, ou seja, sua identidade. Por exemplo, o baixão do cururueiro Parafuso, como conta sua filha, era:

“O baixão dele era dandai...dandá. Era assim que ele cantava: Oi nanai, nanai na, oi nai nai nai na... Num tem quem pudesse cum ele. Suas colocações em desafio encurralavam os outro cantadô, e ele acabava cum todo mundo. E a hora que falava oi dandai dá ele virava em vorta, dava a vorta de 360 graus”⁴⁹

O nome Parafuso vem dessa coreografia que ele fazia: girava feito um parafuso!

CARREIRA - é a rima chamada também de **linha** ou **alinhação**. Tipo de carreira: terminadas em “ão”, “ido”, “ol”, “ado”, “eia”. As rimas mais difíceis são chamadas de **carreira dura**.

*Cururu é brasileiro, ai, ai, ai
 Nascido em Piracicaba, ai, ai, ai
 Andou pro sertão inteiro, ai, ai, ai
 Tá morando em Sorocaba, ai, ai, ai
 Vamo dar a despedida, ai, ai, ai*

47. Cururu de Abel Bueno, de Piracicaba. In: BRITO, Mariana Santiago de.. Estudo do vocabulário do Cururu em Piracicaba. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2013.

48. Cururu de Moacir Siqueira, em Piracicaba.

49. BRITO, Mariana Santiago de..Ibid.,2013.

*Já cantemo a noite inteira, ai, ai, ai
Um viva pros cantadô, ai, ai, ai
Que louvaro a padroeira, ai, ai, ai*
(TONICO E TINOCO)

*Ocê diz que era valente
Ocê contô pro apovoado
Valenti qui nem Lampião
Mai eu num tenho acreditado
Pravê si ocê é valente memo
Dê um pulo pra cima
e caia naquele toco sentado*

(PEDRO CHIQUITO)

DOBRA - são duas ou três rimas seguidas na mesma estrofe:

*No lugar que ele cantava
O povão aglomerava
para ouvir seu repente
Além de bom repentista
era também humorista
divertia toda gente*

(TIÃO CARREIRO E PARDINHO)

VERSOS - são dois tipos de versos, conforme conta Moacir Siqueira:

*"O cantador pode ter dois sistemas de cantá. Ele pode respondê rápido a ofensa do adversário, o que nós chama de versu batidu, ou se não ele demora, canta uma história cumprida e só no finar qui eli dá o troco, e sai por cima co versu encontradu. Eu mesmu prifiru cantá co sistema du versu incontradu, mas num é sempre qui a genti consegui, é mais dificir."*⁵⁰

- **Verso batido:** é um tipo de desafio, no qual o cururueiro desafiado responde imediatamente ao desafio, rebatendo as perguntas feitas pelo desafiador.
- **Verso encontrado ou trovado ou batê de pau:** quando a resposta ao desafio é longa, e “bate de pau” ao final do Cururu.

MALHÃO: é o ritmo dado para o Cururu pelo tocador de viola, e é uma assinatura. Todo cururueiro que canta e toca viola tem o seu malhão.

Definição da palavra

São muitas as hipóteses sobre a origem da palavra Cururu. Desde a crença de que teria se originado de rituais indígenas, como a "dança do sapo", pois Cururu em tupi

50. BRITO, Mariana Santiago de., Ibid., 2013..

significa sapo, até a de que tenha surgido das cerimônias fúnebres dos bororos, chamadas bacururu.

Segundo Sergio Buarque de Holanda, a palavra pode ter sofrido várias transformações durante o processo de colonização e a incorporação do idioma dos brancos: de cruz passou para curuca, curusse ou curuzu para Cururu (Rocha, 2015).

Já para Antônio Cândido e Mário de Andrade, o nome Cururu é uma apropriação das manifestações artísticas indígenas pelos jesuítas, que passaram a designar qualquer dança de roda como Cururu.

Outros pesquisadores apontam para a possibilidade do termo Cururu ter surgido da planta caruru, servida junto com o feijão, em contextos de festas religiosas que aconteciam na zona rural do Médio-Tietê, onde, depois das orações, se dançava e cantava em roda. Os mais antigos se referiam ao Cururu como Caruru.

O Cururu passou por muitas transformações, como todas as manifestações culturais tradicionais, ao longo da história. Do Cururu de louvação para o Cururu de porfia, alguns elementos se perderam e outros foram introduzidos, como por exemplo, a profissionalização do Cururu, o pagamento para participar do desafio, e a eliminação do movimento em roda.

Muitos cururueiros se tornaram verdadeiros ídolos nacionais: Dito João, Pedro Chiquito, Parafuso, Abel Bueno, Nhô Serra, Juquinha, João Davi, Zé Nassif, Manézinho, Donizete, Agostinho Aguiar, Luizinho Rosa, Dorvalino, Canhoto, Airton Borba, Barbosinha, Jônata Neto, Horácio Neto, Manoel e Zilah Chaddad, Bueninho, Sebastião Roque, Moacir Siqueira, Venâncio, Zico Moreira, Mané Moreira.

Nhô Serra foi um grande difusor do Cururu através de programas de rádio, em Piracicaba, e Parafuso, o "Rei do Riso", um dos mais famosos, tem seu nome em uma praça na Vila Rezende, a "Praça do Parafuso".

No entanto, no processo de globalização da cultura, em que tudo é mediado pelo mercado, as culturas tradicionais populares são ameaçadas. Tudo vira espetáculo e a alma dessas expressões, baseadas no pensamento coletivo, muitas vezes se perde, tanto por falta de políticas públicas e programas para a sua preservação, valorização e difusão, quanto por um modo de vida individualista e de consumo que se impõe. Pois, como dizia o cururueiro Juvenal Miano, em Piracicaba⁵¹:

Cururu é abaixo de reza um grau. É uma maravilha: com todo respeito, tinha que ser cantado sem fumar, sem chapéu, e diante do altar do santo. Portanto, era o Cururu coletivo, que era uma dança de roda, em que o desafio ainda era baseado em valores religiosos. Se você perguntar quantos são os botões do casaco de Jesus, se respondia: fé, esperança e caridade. Ou então, você fazia adivinhas: ele era coletivo, ele era religioso, ele era ligado aos valores rurais. Isso era o Cururu.

A fala de Juvenal expressa a dessacralização do Cururu, e a perda do seu sentido original. Sobre isso nos fala também, o cururueiro de Piracicaba, Luizão do bairro Pau d'Alho. Com 72 anos, ele conta que aos quatorze anos começou a se interessar pelo

51. GALVÃO, Walnice Nogueira. Antônio Cândido, Paulo Betti e o cururu: um inédito. In: Antônio Cândido e o mundo caipira. Revista USP • São Paulo • n. 118 • p. 180-199 • julho/agosto/setembro 2018.

Cururu quando assistiu a um desafio com Nhô Serra, Pedro Chiquito, Zico Moreira e Narciso Reis. No outro dia, diz ele:

“Eu estava cantando na roça, no meio da lavoura, lembrando das quadras, das coisas que cantaram. Meu pai, que tocava viola, e minha mãe, me incentivaram a cantar Cururu. Mais tarde conheci Pedro Chiquito no Cururu de uma fazenda, e me puseram para trovar com ele. Ele achou que eu tinha talento e me levou para a rádio. Tive apoio de Abel Bueno, Moacir Siqueira e muitos outros, com o qual cantei em muitos pousos do Divino e na própria festa do Divino Espírito Santo, que tem enorme tradição em Piracicaba (...) os melhores cantadores e violeiros, os mais antigos, já morreram, e não estamos conseguindo repor essas perdas. Os jovens têm interesse nessas tradições, por falta de incentivo, uma vez que não se tem a oportunidade de ver uma apresentação. Não temos espaço como antigamente. Até a década de noventa, tínhamos programas nas rádios, aos domingos um programa no Sesc apresentado pelo Horácio, nós não víhamos pelo cachê, mas pela divulgação do nosso trabalho. Os jovens têm que ter a oportunidade de ouvir o Cururu, só assim vão se arriscar a cantar. Não tem escola para aprender Cururu. É um dom que tem que ser despertado e que requer muito tempo para ser desenvolvido. Além de cantar, tem que aprender a rimar para ser um bom repentista. O desafio do Cururu, não é para xingar ou ofender o adversário e sim responder o assunto”.

Sabemos que é impossível ficar imune às transformações do mundo na história. No entanto, como vimos, o canto falado, que canta o que está nas profundezas do coração vêm de muito longe, e sempre foi uma necessidade de expressar a dor e a alegria, a vida e morte. O sonho de uma vida melhor.

Como água, escorre e tudo transforma em vida, os cantos floridos, falados, as poesias encantadas, no decorrer da nossa história, foram sempre reelaboradas de diversas formas: no Canto Geral, no repente, no *rap*, nos desafios, no Cururu, como verdadeiros cantos de aclamação religiosa e política. Sagrado como é a vida.

No mundo onde tudo vira mercadoria e o sagrado é ameaçado, a palavra fica engasgada como para os Guarani, que desiludidos com a relação com os homens brancos, recolhem sua palavra-alma na garganta, lugar onde mora o ser. Para eles, sem direito à palavra, não há existência possível.

Para a tradição do Cururu se perpetuar, deve-se valorizar este legado de maneira a não deixar a palavra morrer. O que está acontecendo, pode ser apenas uma pausa do canto falado. Um silêncio no coração para retomar com força sua história para que a palavra-alma volte a ressoar na voz do cururueiros, que certamente, não cantam por si, mas por todos, e que fazem de Piracicaba a capital do Cururu, seu maior canto falado!

O CATERETÊ OU CATIRA – UMA MODA DANÇADA

...É que a viola fala alto no meu peito humano
E toda moda é um remédio pro meu desengano
É que a viola fala alto no meu peito humano
E toda mágoa é um mistério fora desses planos
Prá todo aquele que só fala que eu não sei viver
Chega lá em casa pro uma visitinha
Que num verso ou num reverso da vida inteirinha
Há de encontrar-me num cateretê
Há de encontrar-me num cateretê...
(VIDA MARVADA, DE ROLANDO BOLDRIN)

O Cateretê é uma manifestação cultural e artística popular, em que o dançador “pisa nas da viola”⁵², ou seja, procura bater os pés com o som da viola. A velocidade com que os dançadores batem pés no chão deu origem aos diversos nomes que o cateretê recebe,

52. Expressão popular entre os catireiros (dançadores e dançadoras de catira)





designando suas variações. Assim, embora seja conhecido apenas como dança é também um ritmo musical⁵³, que faz parte do gênero Moda de Viola (aliás um dos primeiros a receber letra), cuja primeira gravação foi feita pela “A Turma Caipira de Cornélio Pires”.

Composto pela viola caipira, a percussão feita pelo bate-palmas e o bater dos pés (pateio), mais o canto dos violeiros, a catira é este conjunto que estrutura uma dança/música de grande variedade rítmica, que se dá pela forma de tocar a viola com o “recortado”⁵⁴ (nome que se dá aos diferentes tipos de toques de viola que definem a dança).

Recortado também é nome que se dá ao cateretê em Goiás e Minas Gerais, assim como os nomes Xiba, Bate-pé, Racha-pé, Sapateado, Cateretê, Cateretê mineiro, Fandango, Catira, que são variações da mesma dança e ritmo musical.

Atualmente, os grupos de Catira tocam outros ritmos de viola como o Pagode-de-Viola, o Cururu, Moda-de-Viola, ou utilizam todos eles em momentos diferentes de suas apresentações. Quando é um Cururu ou Pagode de Viola, o palmeado e o pateio é feito entre os versos da canção, mas quando é uma Moda-de-Viola, ocorrem entre as estrofes.

Em muitos lugares, o grupo de Catira não tem nenhum vínculo de cunho religioso, mas em outros está ligada às Folias de Reis e Festas do Divino. Apesar das variações rítmicas que determinam a coreografia, alguns elementos são fixos: duas fileiras, uma de homens, outra de mulheres (originalmente as duas fileiras eram de homens), que formam cinco ou mais pares de dançantes uma em frente a outra, e dois violeiros que cantam moda de viola.

Os violeiros são designados de mestre e contramestre:

- **Mestre** - é o que faz a primeira voz e às vezes também é o autor da moda que vai ser cantada.
- **Contramestre** - é o que faz a segunda voz.

Já os dançantes ocupam as funções:

- **Tirador de palmas ou palmeiro** - é responsável por “puxar” a palma, ou seja determinar as batidas de palmas.
- **Tirador de sapateado** - é o que executa as batidas de pé, o pateio, que significa bater com o pé em cheio no solo, diferente do normal.

53. Segundo o dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira “Cateretê”, também chamado Catira, é uma dança indígena brasileira encontrada em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás [...] Os compositores urbanos de música popular adotaram por vezes o ritmo do cateretê nas suas produções tanto vocais como instrumentais, conservando até mesmo o nome como indicativo do gênero.

54. SANCHES, Bruno de Souza. Sapateados caipiras: semelhanças e diferenças entre os fandangos caipiras e o catira. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Campinas - 2017.

Os violeiros cantam e batem os pés e os dançantes não cantam, mas batem palmas e pés, pulam e giram, em alguns lugares.

Origem

De origem incerta, alguns autores dizem que, como o Cururu, é uma dança indígena que foi apropriada pelos jesuítas para catequizar os indígenas, resultando, assim, em uma mescla de elementos culturais ibéricos e indígenas. Aurélio Buarque de Holanda define Catira como “Dança rural, em fileiras opostas e cantada, e cujo nome indica origem tupi, mas que coreograficamente se mostra muito influenciada pelos processos africanos de dançar”⁵⁵. Outros estudiosos dizem que a catira remonta aos tempos coloniais, quando entre os anos de 1563 e 1597, o padre José de Anchieta, a incluiu nas festas de São Gonçalo, de São João e de Nossa Senhora da Conceição, da qual era devoto⁵⁶.

Com certeza, é mais uma das manifestações que nasce das diversas heranças que aqui nasceram, chegaram e mesclaram.

A Catira em Piracicaba

*Ai me ajuda companheiro
não me deixa eu cantar só.
Olê canário, olê meu bem
canarinho beija fulo.*

*Ai que eu sozinho eu canto bem
di nos dois canta melhor.
Olê canário, olê meu bem
canarinho beija fulo.*

*Ai canarinho avuô, avuô
piriri, ri, riu.
Ai ele foi e me deixou
piriri, ri, riu.
Ai ele foi, foi pra Mato Grosso
piriri, ri, riu.*

*Aí eu muito triste fiquei
piriri, ri, riu.
Chamei a véia, a véia e vem
que moça bonita que a véia tem!
Chamei a véia, a véia e vem
que moça bonita que a véia tem!
Olê, olá.*

(Catira de Piracicaba,⁵⁷ s/n)

55. www.catira.com.br

56. www.ihgp.org.br/wp-content/uploads/2014/09/20a.-Edi%C3%A7%C3%A7%C3%A3o-da-Revista-do-IHGP.pdf

57. Letra de música cantada fornecida pelo sr. Adão a João Prata em entrevista.

Em Piracicaba, tivemos dois grupos de Catira, um ligado à Folia de Reis; o outro, a uma tradição passada de pai para filho, da família Cantoviks.

O primeiro grupo esteve a cargo de Sr. Adão, e dançou a catira por 28 anos. Com a morte do Sr. Adão e de outros participantes mais velhos, o grupo se desfez.

Já o grupo da família Cantoviks cresceu em meio ao som e a dança da Catira, em um sítio, em Rio Claro. Quando mudaram para Piracicaba, os irmãos Sílvio, João (Pagão) e Aparecido (Cidinho) juntaram-se ao “grupo dos véio” (como eles se referiam aos antigos catireiros), do qual fazia parte Sílvio Morato, conhecido catireiro de Piracicaba, e pai do violeiro Laurindo Morato.

O “grupo dos véio” se desfez com a morte dos seus integrantes, e a família Cantoviks criou o grupo de catira “Raízes de Piracicaba”, no ano de 2000, junto com Laurindo Morato e seu filho Valmir.

“Raízes de Piracicaba” fez diversas apresentações, shows e gravações para programas de TV, até o ano de 2014, quando o violeiro Laurindo faleceu. Com a morte dele, o grupo se desfez.

**FOLIA DE
REIS OU
FOLIA DOS
SANTOS REIS**

AFolia de Reis tal como a conhecemos, assim como a Folia do Divino está associada ao mito de D. Sebastião, mito messiânico que evoca um tempo que voltará no futuro, repleto de fartura e paz para todos, representado pela distribuição da comida e a coroação de um membro da comunidade.

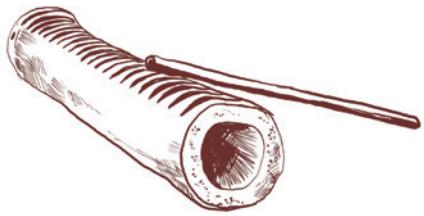
O mito da prosperidade também estava presente, antes do cristianismo, ligado aos cultos pagãos em agradecimento a colheita, ou em comemoração ao retorno do Deus Saturno, que traria de volta a paz, e era celebrado por meio de festas, músicas, danças, comensalidade.

Com o cristianismo, essas tradições, que já aconteciam em torno do Natal, até começo de janeiro, foram incorporadas pela Igreja e associadas a fatos bíblicos, que reatualizaram o mito da prosperidade na figura de Jesus, anunciado pelos Santos Reis, no período do Natal até o dia 6 de janeiro, que compreende a jornada ou o giro, ritual que todo ano se repete.

A Folia de Reis, Terno dos Reis ou Santo Reis é o nome deste folguedo da cultura popular brasileira que chegou pelas mãos dos portugueses através dos autos natalinos introduzidos na catequese, e que ganharam diversas versões, conforme as particularidades de cada região do Brasil, e as trocas culturais estabelecidas com a população indígena e afro-brasileira, sendo muito incorporadas pelas culturas de matriz africana. No entanto, o núcleo ritual do folguedo, central nelas todas, é a comemoração da jornada dos três Reis Magos (Gaspar, Belchior e Baltazar) ao encontro do menino Jesus, em Belém. Esta peregrinação se repete anualmente, começando em meados de dezembro, quando os foliões percorrem as casas para pedir donativos para a festa. A jornada ou o giro vai até o dia 6 de janeiro, quando os festeiros, o rei e a rainha, recebem os foliões e, em seguida, fazem uma cerimônia para escolher os festeiros para o próximo ano, com muita música, dança, festa e comilança.

“Foliões” são os participantes da Folia de Reis, que é formada por uma “comitiva”, “tripulação”, “bandeira” e “companhia”. Seus principais figurantes são: o “mestre”, que é o “mestre-violeiro” ou “embaixador”; “guia” ou “capitão da companhia”; o “contramestre”, e o “contraguia”, que também é violeiro. Tem também o “alferes da bandeira”, que é o “porta-bandeira” ou “bandeireiro”; e os palhaços, chamados de “paiaço”: “Sebastião”, “Bastião” e “Marungo”. Via de regra, o “mestre” e o “contra-mestre” introduzem a primeira voz, que é respondida pelos figurantes chamados de “ajudante”, “contrato”, “tipe” e “contra-tipe”, que se referem às diferentes tonalidades de voz, e que são reforçadas pelas vozes de outros foliões com seus diferentes instrumentos.

Quando os foliões chegam nas casas, o “alferes” entrega a bandeira para o dono da casa, e a cantoria começa como forma de pedir licença para a folia entrar. Os “paiaço”, que normalmente estão mascarados, só podem entrar se retirarem as máscaras. A folia vai até o oratório ou o presépio, cantam a história dos três reis magos e o nascimento de Jesus, (um texto fixo presente em toda folia) e também improvisam versos com histórias da atualidade. Depois, a cantoria se estende para vários momentos da festa: para pedir os donativos, fazer o agradecimento, e se despedirem para seguir a jornada. Nos intervalos entre os cantos, os “paiaço” brincam com as pessoas, fazendo performances e acrobacias, improvisando versos ao som dos instrumentos, em pura alegria! A Toada, uma Moda de Viola, é o estilo musical da Folia dos Reis, onde predomina o canto responsorial, um tipo de canto coletivo, de origem africana, onde um solista introduz um tema, respondido por um coro de várias vozes. Este



canto varia de região para região, no que se refere à pessoa que introduz o canto e as que respondem. Cada Folia se organiza de uma forma. Em alguns lugares o “guia” e seu “ajudante” introduzem o canto que é repetido pelo “contragui” e seu “ajudante”, em outros lugares o “mestre” introduz o canto, repetido pelos “foliões”.

A bandeira é o objeto central do ritual, que vai à frente, levada pelo “bandeireiro” ou “alferes”. Nela está o santo padroeiro da folia no centro, colagem de outros santos, enfeites, fitas, espelhos, brilhos e fotos de antigos foliões já falecidos. Ela é levada de casa em casa para abençoar os moradores que recebem a Folia.

Os instrumentos musicais de base são a viola, a caixa e o pandeiro. Mas, pode ter também a sanfona, o bumbo, reco-reco, triângulo, flauta de taquara, violino e cavaquinho. Normalmente são enfeitados com fitas e espelhos brilhantes, e são considerados sagrados, assim como as roupas e as bandeiras.

Os foliões vestem roupas comuns, muitas vezes enfeitadas com brilho e espelhos, com exceção dos “paiaço”, que vestem macacão de pano de chita, usam máscaras feitas com folha de couro ou papelão, barba e bigodes desenhados, usam chapéus no formato de um cone, que lembra uma coroa, e carregam um bastão ou espadas, e uma sacola para levar os donativos.

No Brasil há muitos encontros de Folias de Reis, sendo o Festival Nacional de Folias de Reis de Muqui, no Espírito Santo, um dos mais reconhecidos.

FOLIA DE REIS EM PIRACICABA

Há pouco registro sobre as Folias de Reis em Piracicaba, o que não significa que esta prática não tenha acontecido na cidade. Ao contrário, um dos grandes festeiros da Festa de Reis, em Piracicaba, foi o Sr. Adão Rodrigues Cordeiro, que fez a folia durante 28 anos, até o final da década de 90, quando o folião que tocava rabeca faleceu, e sem estímulo e qualquer apoio, a folia acabou. Com a covid-19, quase todos os integrantes do grupo faleceram, restando apenas a memória circunscrita ao núcleo da família.

Atualmente, o registro que encontramos é da família do artista Antônio Chapéu, que realiza a folia todo ano, há pelo menos 61 anos, quando seu pai Joaquim do Carmo chegou em Piracicaba, vindo de Morro Grande, bairro da zona rural de Itamonte-MG.

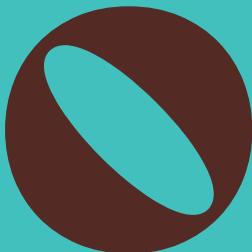
Seu Joaquim fintou o costume de todo ano fazer a Folia com seus familiares, que lotavam um ônibus em Itamonte-MG para fazer a Folia de Reis em Piracicaba.

Com o falecimento de seu Joaquim, a realização da festa passou para o tio de Antônio Chapéu, Manoel dos Reis, e depois para a sua mãe, Mariana Honória Soares, e desta para o primo Joaquim Antônio, que também faleceu, deixando para a esposa dele, Maria Aparecida, a responsabilidade de manter a tradição.

Em 2022, Maria Aparecida realizou a Folia em sua casa, preservando esta tradição, que transpassou as fronteiras dos estados de São Paulo e Minas Gerais, para viver a esperança do amor e da prosperidade, com muita alegria, festa, reza, música e comilança!

A CONGADA- UMA DANÇA DRAMÁTICA





utro folguedo afro-brasileiro que se espalhou por todo Brasil é a Congada, o bailado dos Congos! Mistura de dança, teatro, canto, fé e devoção, essa dança dramática é repleta de cor, gestos e sons, que revelam saberes de uma tradição transmitida por sistemas comunitários baseados na oralidade.

Símbolo de luta e resistência, afirmação e reexistência é fruto da criação de espaços para enfrentar o racismo e a escravidão, elegendo o povo negro como rei da civilização.

As origens das Congadas, como de todas as manifestações das tradições culturais são controversas. Mas, uma das mais difundidas, e que é consenso entre diversos pesquisadores, é que ela seria uma recriação no Brasil, do costume que tinham os povos dos reinos de Angola e do Congo de eleger seus reis. Estes povos quando foram cristianizados pelos portugueses, no século XV, criaram suas versões do catolicismo que lhes foi imposto, para seguirem com suas crenças. Uma delas foi a adaptação do ritual de coroação à nova ordem, com a festa de coroação simbólica do Rei do Congo, os congados.

Os congados espalharam-se a partir da península Ibérica, desde o século XVI, pela América espanhola, portuguesa e Nova Inglaterra. No Brasil foi onde mais se disseminaram, e permanecem vivos até hoje em todas as regiões. Arrancados de sua pátria, os negros escravizados aqui no Brasil, muitos deles, do grupo bantu, do Congo, criaram espaços para reviver seus costumes e tradições para enfrentar a escravidão.

Depois da abolição, a Congada foi uma das formas de criar vínculos com os irmãos do continente africano, de diferentes etnias, para reinventar, no Brasil, estruturas sociais do lugar onde se originaram, na África. Aproveitando a brecha que o catolicismo permitia para cultuarem os seus santos, ainda que sob controle, formaram confrarias, espaços de lazer, autonomia. Um desses espaços foram as irmandades católicas de negros, também chamadas de Irmandade de homens pretos, onde se elege um santo protetor como a Irmandade de São Benedito, de Nossa Senhora do Rosário, de Santa Efigênia, de São Elesbão.

SÍMBOLOGIA

Para muitos, a simbologia da Congada se refere a luta entre cristãos e mouros, sendo estes últimos vistos como pagãos e infiéis. Esta versão teria vindo do livro “História do imperador Carlos Magno e os Doze Pares de França”, publicado na França, no século XVIII, e depois no Brasil, originando diversos folguedos como a Congada e a Cavalhada, bem como influenciando a Literatura de Cordel, como meio de contar histórias de batalhas e amores nobres.

As versões sobre a Congada se dividem. Para alguns representa a luta entre mouros e cristãos, com conversão de infiéis ao cristianismo; para outros representa a luta entre congos, configurada nos entrechoques das espadas.

No entanto, uma leitura atenta nos permite aprofundar o tema apontando para um elemento universal do pensamento mítico⁵⁸, que é a luta entre o bem e o mal.

58. Pensamento mítico é o pensamento elaborado através de símbolos e rituais, como por exemplo, a Congada, para explicar uma experiência humana.

A DEVOÇÃO A NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

Uma das versões sobre a devoção a Nossa Senhora do Rosário diz que os jesuítas inventaram a festa da benção das rosas, que tinha um significado especial para os povos indígenas, e por isso foram utilizadas na forma de uma grinalda de rosas, o rosário, para catequizá-los, no século XVI, inaugurando a Congregação de Nossa Senhora do Rosário.

Em relação aos povos africanos, consta que algumas nações já tinham alguns precedentes em suas culturas, como, por exemplo, a prática de contar o tempo da gravidez pelos nós em um cordão, sendo que a cada lua um nó era desmanchado. Já algumas nações conchedoras do islamismo usavam algo como um rosário de contínhas, com noventa e nove contas e um terminal grande chamado Imã (líder). A finalidade desse rosário era mencionar os noventa e nove nomes de Deus, sendo Imã o nome essencial de Alá. Assim, o rosário pode ter sido interpretado pelos africanos cristianizados como um objeto de culto, que logo se integrou em suas cosmovisões, ao lhes serem imposta uma outra religião.

Outro fato favorável a adoção de Nossa Senhora do Rosário era o fato das igrejas do Rosário estarem situadas em pontos altos das várias localidades, tal como o Orrixá Okeke era adorado no topo dos montes pelos bantus da África, que logo associaram essas tradições. Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Ifigênia, São Elesbão foram associados às divindades africanas, para que pudessem cultuar seus orixás sob o manto do catolicismo, com suas danças, cantos e músicas, que deram origem a diversas tradições afro-brasileiras como a Congada, o Batuque e o Candomblé.

Segundo Mário de Andrade, as Congadas pertencem ao mesmo grupo dos Reisados, Maracatus, Guerreiros, que, em comum, mantém a tradição africana dos rituais de coroação de reis e rainhas.

Congada, Congados, Congos tornaram-se autos populares afro-brasileiros com os seguintes elementos de formação: Coroação de Reis Congo, Embaixadas, Bailados Guerreiros e Desfiles. As Irmandades de Nossa Senhora do Rosário apoiavam essas coroações, que as enalteciam. Havia cortejos que saíam pelas ruas e executavam bailados, jogos de simulações guerreiras, e choque de espadas nas danças.

CONGADA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO E SÃO BENEDITO DE PIRACICABA

Tudo que temos como referência da existência da Congada de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito em Piracicaba são informações vagas e pouco precisas. Ouve-se muitas vezes de moradores da cidade “meu bisavô dançou” ou “meu avô dançou”, atestando que já no século XIX, existia a Congada. Uma prova da existência dessas manifestações são as duas coroas que estão na Igreja de São Benedito, datadas de 1857, que pela tradição era do Rei Congo e da Rainha Conga.

Em 2003, depois de muita pesquisa e entrevistas, a Congada de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário foi recuperada, e vemos na letra da música como ela se compõe:

época do festejo, congos que cantam e dançam, presença do rei congo e rainha, enaltecimento da irmandade e uma promessa de voltar no ano seguinte, marca importante nas danças dramáticas do Brasil.

Segundo Adão Rodrigues Cordeiro, músico e artesão de tambores, que confeccionou os tambores da congada à época, na tradição da congada os tambores são construídos pelos integrantes das comunidades, e uma vez incorporados ao ritual, passam a pertencer ao congado, e, portanto, não podem ser tocados em outras circunstâncias, pois tornam-se sagrados. Da mesma forma, as roupas utilizadas no festejo devem ser doadas pelos devotos. Esses rituais aconteceram na congada de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário de Piracicaba.

Depois de um tempo adormecida, no ano de 2022, o artista João Prata reorganizou a Congada, com novos participantes.

Na coreografia do desfile, usa-se fileira de dois ou de quatro dançantes. Na frente vão os personagens: rei, rainha, os mestres violeiros, seguidos dos demais instrumentistas, dos dançadores (denominados de congos) e as crianças, chamadas de marujos ou conguinhos.

Congos são os participantes da Congada.

Um grupo de participantes chama-se **ternos de congos**.

Congados são vários ternos de congos.

Congada é a dança em si.

A coreografia dos desfiles consiste em marcha, e a dança, um jogo de espadas ao som de cantigas.

O rei e a rainha não dançam.

CRENDICES SOBRE SÃO BENEDITO, PADROEIRO DOS NEGROS E DONAS DE CASA

Em Piracicaba, existe a crença de que quem empreender ações contra a Igreja dedicada ao santo negro, terá sua vida seguida por tragédias. Na década de 1960, tiveram a ideia de demolir a Igreja de São Benedito, situada à Rua do Rosário, para que fosse construída a Praça dos Três Poderes. Coincidência ou não, os mentores da ideia faleceram, e a igreja não foi demolida.

Outra credice: numa procissão, a imagem do Santo tem que ir à frente, pois caso contrário, cairá uma tempestade. É chuva na certa!

São Benedito é o padroeiro das donas de casa. Essa tradição está ligada ao fato de que o Santo, ao entrar para o convento, desenvolveu seus afazeres como cozinheiro. Desta forma, é muito comum ter a imagem do Santo na cozinha, para que nunca falte alimento no lar e, em agradecimento, colocar ao lado, diariamente, uma xícara com o primeiro café do dia.

As irmandades de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, surgiram durante o período da escravidão. Eram formadas por negros e pessoas das camadas populares, os quais criaram um modo especial de expressar sua religiosidade, a partir de raízes autênticas, inclusive com a utilização da dança, de onde se originam crenças e suposições, que se perpetuam até os nossos dias.

A IGREJA DE SÃO BENEDITO

A primeira capela foi construída por volta de 1851 e 1857, em terreno doado pelo Barão de Rezende e sua esposa, Lydia de Rezende, e por sua filha Elisa de Rezende, devotas de Nossa Senhora do Rosário. A capela tinha 25 metros de fundo e 12 metros de frente.

Em 1867, a igreja passou por uma reforma não especificada. Em 1892, construiu-se a torre e o frontispício da capela, que ficava no largo do mesmo nome do Santo, esquina da Rua do Rosario. Em 1906, foi construída uma nova capela-mor e, em 1907, a Irmandade de São Benedito foi fundada, sendo que no ano seguinte, a imagem de São Benedito importada da França, após a abolição da escravatura, que se encontrava na Matriz de Santo Antonio, passou a ocupar o altar-mor da igreja.

Em 1914 a Câmara Municipal de Piracicaba cedeu para a Irmandade o relógio que era da matriz de Santo Antônio e os sinos foram doados pelo pai do Prof. Jose de Melo Moraes como promessa, para que se curasse de grave moléstia (hanseníase). Nas laterais da Igreja, havia um jardim com palmeiras imperiais plantadas por D. Pedro II e a Comitiva Real, que foi substituído pela Prefeitura e pelo Fórum.

A CONGADA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO DE PIRACICABA – CONDESP

A Congada do Divino é um grupo vinculado religiosamente à Festa do Divino Espírito Santo e tem apoio da Irmandade do Divino Espírito Santo que cede o barracão para os ensaios

Nos anos 40, João Chiarini, intelectual reconhecido por seus trabalhos como professor, advogado, vereador, jornalista, folclorista, membro de vários órgãos e instituições existentes em Piracicaba, cujo acervo de suas revistas, fotos, pesquisas, livros e correspondências se encontram hoje no Centro Cultural Martha Watts, foi o responsável por introduzir a Congada na festa do Divino Espírito Santo de Piracicaba, como atesta o jornalista Cecílio Elias Netto, no jornal A Província, do dia 26/01/2007 onde traça o percurso de João Chiarini, dizendo, em letras garrafais: “FALAR DA CONGADA, SEM CITAR AQUELE QUE A INTRODUZIU EM NOSSA PIRACICABA... É DEIXAR DE LADO UMA PARTE MUITO IMPORTANTE DE NOSSA MEMÓRIA: JOÃO CHIARINI, NOSSO PATRONO MAIOR!”

O artigo de Cecilio Elias Netto é comprovado em uma entrevista realizada por um integrante do grupo de teatro Andaimé⁵⁹, Antônio Chapéu⁶⁰, que conversou com Antonio Pádua, mais conhecido como Tóte, à época, 1998, coordenador do grupo de Congada. A entrevista foi feita na Rádio FM Piracicaba, para pesquisa da montagem da peça “O lugar onde o peixe para”:

A. C. — Estamos aqui com o sr. Antonio Pádua, mais conhecido por Tóte – responsável pelo grupo de danças folclóricas da Rua do Porto que envolve Congada, Samba-de-Lenço, de Roda, entre outros.

59. O grupo Andaimé de Piracicaba trabalha com teatro de memória, e já realizou peças importantes, que evocam o tema das tradições populares de Piracicaba, como “O lugar onde o peixe para”, “As patacasadas de Cornélio Pires”, entre outras.

60. Antonio Chapéu é diretor do grupo de teatro Andaimé, e cedeu a entrevista para Iara Machado, para ser utilizada em sua dissertação de mestrado “A Festa do Divino em Piracicaba: uma proposta de curadoria”, apresentada no Programa de Interunidades em Estética e História da Arte, em 2009 , da USP.

A. C — Seu Tóte quanto tempo tem esse grupo?

Tóte — Tem mais de 40 anos. Quem fazia a apresentação antes era o João Chiarini, depois sobrou pra mim.

A.C. — Qual o significado dessas danças?

Tóte — Por exemplo, Congadas. Congadas representam a luta entre cristãos e mouros. Tem o Samba-de-Roda que faz dança na roda. Tem o Samba de Lenço, que não tira a dama para dançar, você vem na frente da dama e chacoalha o lenço, é um convite para dança. Tem a dança dos Tangará. Tangará é uma dança de passarinho. Ele faz aquele gracejo tudo para conquistar a fêmea. Tem o bate-o-pé, é um desafio, como se fosse o Cururu.

A. C. — A cidade tem conhecimento do trabalho que é desenvolvido pelo grupo?

Tóte — Não. Não tem muito não.

A.C. — Por quê? O que falta para a cidade ter o conhecimento?

Tóte — Apresentação, né?

A.C. — O Senhor entende que o Samba-de-Roda, de Lenço, enfim, este trabalho desenvolvido por vocês, está morrendo?

Tóte — Ah, está morrendo sim. Porque a turma aí quer uniforme, porque o uniforme nosso tá meio ruinzinho, principalmente sapato.

A.C. — O senhor podia pedir para a FM Municipal pedir o material que está faltando para o grupo se apresentar né, seu Tóte?

Tóte — É verdade podia mesmo, mas sabe o que acontece, a gente fica meio envergonhado, né?

A. C. — Para terminar o que o Sr. gostaria de dizer aos ouvintes da FM Municipal?

Tóte — Prá que a turma, quando tivesse um ensaio, a turma viesse prestar, uma apresentação. Animar o pessoal, né?

Depois do Sr. Tóte, a Congada teve vários coordenadores, e atualmente, já alguns anos, é coordenada pela pesquisadora e folclorista Roberta Lessa.

De acordo com Roberta Lessa⁶¹, o Grupo de Congada do Divino Espírito Santo de Piracicaba surge com os integrantes da Folia do Divino, “que visitavam as casas de fiéis, participando ativamente dos rituais religiosos que antecediam os festejos ao Divino, levando a bandeira do Divino e fortalecendo a fé dos devotos com orações, dança e cantorias. Na década de quarenta, músicas e coreografias temáticas são introduzidas por antigos componentes, culminando no que hoje chamamos grupo de Congada do Divino Espírito Santo de Piracicaba. Seus participantes nutrem e preservam a devoção ao Divino Espírito Santo adotando também Nossa Senhora de Aparecida como mãe padroeira do grupo”.

Ainda, segundo a coordenadora, a Congada do Divino Espírito Santo de Piracicaba reúne a um só tempo arte e devoção herdadas dos “rituais cristãos”, do “pulsar rítmico africano” e da “herança cultural devocional portuguesa”, que se misturam e se refletem nos ritmos que incorpora em suas apresentações, tais como o Baixão do Divino, a Congada, a Cana-Verde, o Samba de Lenço, a Dança da Fita e o Tangará.

O grupo participa de “festas alusivas ao Divino Espírito Santo, a São Benedito, a Nossa Senhora de Aparecida, pousos, encontros, congressos, festivais, missas, fóruns, feiras, festas”, além de se constituir em fonte de pesquisa acadêmica, em diversas áreas do saber. É tema de publicações, documentários, filmagens e gravações, dada sua riqueza de expressões onde se articulam “resistência, inovação e manutenção da tradição” da cultura paulista regional e local, de Piracicaba, “através da dança, da religião, da economia, da fé, da devoção, da medicina alternativa, entre outros”, que formam uma rede de relações socioculturais, como aponta Lessa, concluindo:

“CADA COMPONENTE DA CONGADA DE PIRACICABA É AGENTE RESPONSÁVEL PELA SUA RESISTÊNCIA, SOBREVIVÊNCIA E VITORIOSA SUPERAÇÃO, SEJA COMO CIDADÃOS, ORGANIZADORES, “DANÇADORES”, “TOCADORES”, E OU “CANTADORES”; QUE SE HARMONIZAM COM A COMUNIDADE NOS FESTEJOS DA CIDADE E DE OUTRAS LOCALIDADES; DEMONSTRANDO TAMBÉM O MODO COMO LIDAM COM SEUS CORPOS EM SOCIEDADE. COM BASE EM UM NOVO OLHAR, HÁ DE SE ENTENDER QUE A CONGADA CONSTITUI UM SIGNIFICATIVO ELO PARA A INTERAÇÃO DE DIVERSOS ELEMENTOS PRESENTES NA SOCIEDADE. ASSIM, O CORPO QUE SE MANIFESTA – ORA EM CASA, ORA NA RUA - TRAZ IMPREGNADA SUA CULTURA, A CULTURA DA CONGADA, CONGADA DE PIRACICABA.”

61. Roberta Lessa é a arte educadora, pesquisadora, escritora, folclorista, e Coordenadora da Congada do Divino de Piracicaba.

O BATUQUE DE UMBIGADA — UMA DANÇA CANTADA

"O umbigo é nossa
primeira boca" ...



ORIGEM

Dança cantada para celebrar a vida e a fertilidade, o batuque de umbigada também foi gerado no “chão encantado”, a região do Médio Tietê, onde se concentrou grande parte das fazendas de açúcar e de café, nos primeiros séculos da colonização, para onde eram levados os negros escravizados para o trabalho forçado.

É nesse contexto da escravidão, entre a Casa Grande e a Senzala, que os povos negros escravizados, em meio a dor e o sofrimento, a resistência aos desmandos e a reexistência de suas culturas, fizeram brotar suas danças cantadas de alegria, tristeza, trabalho, religião e a busca pela liberdade.

Os povos escravizados no Brasil, na maioria de origem Bantu, matriz composta por um conjunto de etnias, com diferenças culturais, mas com semelhanças linguísticas, se espalharam de norte a sul do país recriando e reinventando suas expressões como a Capoeira, o Samba, o Jongo, a Congada, o Maracatu, e o Batuque de Umbigada, entre outras.

A Umbigada, predominou no Oeste Paulista, onde se conformou uma “zona batuqueira” repleta de tambores sagrados para celebrar a ancestralidade! Contam os mais antigos, os centuriões dessa expressão, que a umbigada foi a primeira manifestação de liberação em função da Lei Áurea de 13 de maio de 1888.

A zona batuqueira envolveu muitas cidades, que durante muito tempo conseguiram manter essa tradição, mesmo após a escravidão, entre elas: Campinas, Tietê, Porto Feliz, Laranjal Paulista, Pereira, Capivari, Botucatu, Piracicaba, Limeira, Rio Claro, São Pedro, Itu e Tatuí. No entanto, no início e meados do século XX, muitos municípios, por motivos diversos, foram deixando de fazer parte do grupo das cidades batuqueiras.

Por outro lado, os municípios de Capivari, Piracicaba e Tietê se estabeleceram como a mais importante comunidade afro-brasileira a preservar o Batuque de Umbigada, sendo que, em meados de 2000, Rio Claro se junta a elas reforçando essa irmandade e o cultivo dessa tradição, promovendo muitas atividades para o reconhecimento, a salvaguarda e a transmissão de uma das mais belas expressões da cultura tradicional paulista.

SIMBOLOGIA

*No tempo presente, eu celebro a memória dos antepassados
e eu faço a crônica daqueles que estão aqui.*

*Eu choro, e eu rio
e isso celebra a vida.*

E isso dá sentido de vida.

E isso me coloca como ser inteiro no mundo.

(Antonio de Paula Jr.)

A UMBIGADA TEM O UMBIGO COMO SUA MAIOR SIMBOLOGIA, POIS É ELE QUE LIGA O FETO AO VENTRE MATERNO, ALIMENTANDO A VIDA! REPRESENTA “NOSSA PRIMEIRA BOCA”, QUE SE CONECTA COM A MÃE, E ATRAVÉS DELA COM O UNIVERSO!

A umbigada também é conhecida como Tambu e Caiumba. O Tambu é o nome do maior tambor, que é um grande tronco de árvore escavado, que dá ritmo à dança e à moda (nome que se dá ao canto) junto com outros instrumentos, e Caiumba, que significa, na língua kimbundo, “encontro celebrativo ancestral”.

A dança, que envolve o encontro de umbigos significa o reencontro com nossa primeira boca, além da complementaridade entre homem e mulher, que gera a vida. É a celebração da vida e o diálogo com os ancestrais. A morte é vida, e a vida é morte, pois a morte não existe, e os mortos preexistem no meio dos vivos. Passado, presente, futuro se misturam em um eterno contínuo, onde circulam as energias entre o céu e a terra, o bem e o mal, a vida e a morte.

De acordo como Antonio de Paula Jr, batuqueiro e pesquisador, o tambor grave, o Tambu, é a mulher falando, a mãe, que fala com o universo ancestral, e também com o contemporâneo. Ela improvisa e reorganiza a lógica do tempo desafiando a ideia de passado, presente e futuro como uma lógica temporal linear. O Quijingue é o homem falando, e a Matraca é a criança que repete o que ouve do pai e da mãe. Os tambores, a Matraca e o Guaiá, que existem para equilibrar as energias e a harmonias dos sons dos tambores, são os responsáveis para que a dança e o canto aconteçam.

É a vida pulsando ao som do tambor, Tambu, que aloja o coração.

TUDO SE COMPLEMENTA NA UMBIGADA: OS INSTRUMENTOS, A COREOGRAFIA, A DANÇA, E AS MODAS. TODOS ESSES ELEMENTOS TÊM UM SIGNIFICADO QUE COMPOE A SIMBOLOGIA DA UMBIGADA, ONDE O UNIVERSO É RECRIADO, E CADA UM TEM SEU LUGAR, UMA FUNÇÃO SOCIAL, QUE DEVE SER RESPEITADA: A DO VELHO, DO JOVEM, DA CRIANÇA. A DO PAI, DA MÃE E DO FILHO. UM ETERNO CONTÍNUO, QUE SE REPETE E PRODUZ A VIDA.

A DINÂMICA DA UMBIGADA

No Estado de São Paulo Batuque de Umbigada é dança de terreiro, que tem o significado de quintal de uma casa, um terreno, chácara, local de céu aberto, e não um templo ou recinto de prática religiosa, o que não significa que a prática da umbigada não tenha uma dimensão espiritual. Ao contrário, a dimensão espiritual está presente em todas as manifestações das culturas de matriz africana, onde o ser humano, a natureza e o divino estão altamente conectados, sendo que a noção de “divino” refere-se à ideia de energia criadora. Sendo que a dimensão espiritual está muito relacionada à música percussiva produzida pelo Tambu, o Quijingue ou Mulemba, a Matraca e os Guaiás.

O **Tambu** é o tambor maior feito de tronco de árvore escavado, geralmente de 1 metro e 20 ou 30, que na boca tem pregado um pedaço de couro de burro ou de boi, há preferência pelo couro de burro, pois segundo dizem ele fala mais alto.

O **Quinjenguê** é um tambor menor em forma de cálice, também de tronco de árvore, de menor diâmetro na boca, e mede cerca de 80 centímetros ou mesmo 1 metro. A Matraca é constituída, simplesmente, de 2 pedaços de pau de uns 50 centímetros.

O **Guaiá** é um chocalho fabricado com a folha de flandres, tendo a forma de 2 cones ligados pela base, com um cabo.

O Guaiá ou os Guaiás, ficam nas mãos dos cantadores, e mesmo daqueles que não cantam para ajudar a marcação do ritmo da dança. Uma fogueira de lenha é acesa ao lado do local onde vai ser realizada a dança. O Tambu e o Quinjenguê são aquecidos, e conforme esquenta vai subindo o som, por isso a fogueira fica acesa a noite inteira. Antes de levá-los ao fogo, ocasionalmente, passa-se pinga no couro para ajudar a manter a afinação. O Tambu fica deitado no chão, e o tocador senta-se sobre ele, como se o cavalgasse. O tocador de Quinjenguê fica de pé, com o corpo inclinado e descansa seu instrumento sobre o Tambu, colocando a parte afunilada entre as pernas. Na parte de trás do Tambu, agachado fica o tocador de Matraca, batendo os dois pedaços de pau no próprio corpo do Tambu. As cantorias se fazem com versos improvisados ou tradicionais.



A DANÇA

Começa com a formação de duas colunas separadas por um espaço de 10 a 15 metros, onde as pessoas ficam frente a frente umas com as outras, dando umbigada uma na outra.

Ao batuqueiro recomenda-se dar no máximo três umbigadas com a mesma batuqueira, depois procurar batucar com outra batuqueira, mas não é necessariamente uma obrigação. A mulher também tira o homem para dançar.

A dança possui uma figuração coreográfica chamada **granché** (palavra deturpada dos vocábulos franceses), que é um cumprimento, uma vénia (um pedir licença) realizada entre parentes. Por exemplo: madrinha com afilhados, avó com neto, pai com filha, etc... Dessa forma os parentados não dão umbigadas.

Normalmente, o Batuque se inicia tarde da noite, por volta das 23 horas, e vai até o raiar do dia seguinte, às vezes com uma parada na madrugada, lá pelas 2 horas, para tomarem um prato de canja, servido a todos os participantes. Ao amanhecer, quando vai findar o Batuque, a dança saideira é o leva e traz. O cavalheiro pede licença, não dá Umbigada e vai levar a dama no seu lugar inicial. O Batuque de Umbigada, acontece muitas vezes nas festas de noivados e casamentos, para comemorar a festa da vida.

A **Moda** é a letra da música. De acordo com o mestre Antônio de Paula Jr., algumas Modas são feitas no improviso. No passado, este improviso era usado numa parte do Batuque que chama canto de carreira, que é um momento que não tem o toque dos instrumentos. Atualmente, algumas Modas cantadas são escritas, outras vêm de um

sistema de transmissão oral coletivo, cujos registros datam de mais de 200 anos. Uma das modas muito cantadas é a da Sereia - grande sucesso de Anecide de Toledo.

*Quem anda na beira do mar, é Sinhá Sereia
Oi, quem anda na beira do mar, é Sinhá Sereia
curuja canta no toco, pombo canta no pomar
curuja canta no toco, pombo canta no pomar
O galo canta no terreiro
eu quero ver quem pode mais.
O galo canta no terreiro
eu quero ver quem pode mais.
Oi, quem anda na beira do mar, é Sinhá Sereia*

O Batuque de Umbigada é um encontro ancestral da vida, onde os tambores são os comunicadores do mundo material e espiritual. Entre os Bantus e outros povos da África, o tambor é reverenciado e cercado de cuidados especiais, inclusive recebendo nomes próprios. No município de Tietê temos o Sete Léguas, o Fim do Mundo e outros, todos muito antigos, com mais de 100 anos. No Clube 13 de Maio, em Piracicaba, temos alguns tambus com mais de 200 anos, que marcam africanamente o status de personagem.

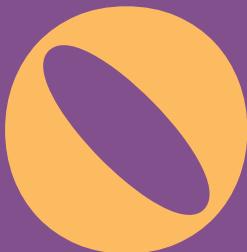
Na preocupação de salvaguardar a tradição oral e ampliar os registros sobre a prática de pesquisa e documentação, batuqueiros e pesquisadores desenvolvem o projeto **Casa do Batuqueiro**, iniciado em Piracicaba, em meados de 1990, a princípio para fomentar a memória do batuque entre as comunidades batuqueiras. Com o tempo atingiu outros públicos através de workshops, palestras, música, literatura, proporcionando aos interessados vivências sobre as raízes da cultura afro-paulista.

“Axé, axé prá todo mundo axé...”

O SAMBA-LENÇO



Samba de lenço iaiá
veio de Piracicaba
e pede licença para entrar
Veio no navio negreiro
Atravessou o oceano
passou pelo cativieiro
é bantu!
é bantu!



Samba Lenço, ou Samba de Lenço faz parte de um conjunto de manifestações culturais que recebem o nome de batuque ou sambas, batucadas ou sambadas, que têm como base os instrumentos de percussão feitos manualmente de diferentes formatos e modos, diz o pesquisador e mestre batuqueiro Antônio de Paula Jr..

No entanto, o Samba Lenço tem suas particularidades, como uma modalidade do Samba Rural Paulista, também chamado de Samba Caipira, que brota no “chão encantado” do Médio Tietê em cidades como Capivari, Piracicaba, Tietê, Rio Claro, junto com o Samba de Roda Paulista e o Samba de Bumbo.

De origem Bantu, como o Maracatu e a Capoeira, aportou no Brasil e foi recriado em solo brasileiro misturando-se com elementos da cultura indígena e portuguesa.

Em Piracicaba, o Samba Lenço, ou samba de lenço, foi introduzido pelo mestre Antônio Carlos Ferraz, que se encantou aos 100 anos, em 2014, deixando um grande legado, hoje cultivado por sua neta, Ediana Maria de Arruda Raetano, guardiã dessa tradição, e responsável pelo grupo de Samba Lenço, criado no ano de 2007, e que leva o nome de seu avô: Samba de Lenço Mestre Antônio Carlos Ferraz.

O Samba Lenço estava adormecido há 60 anos, sendo dançado apenas nas festas de família, e principalmente na festa de São João, na região entre Tietê e Piracicaba, numa fazenda chamada Canal Torto, onde o mestre Antônio Ferraz de Arruda nasceu. Em 2010, ele foi selecionado no Prêmio Culturas Populares 2009 - Edição Mestra Dona Isabel, do Ministério da Cultura, que fazia parte de uma política cultural inovadora no país.

O prêmio contribuiu para o reconhecimento do Samba Lenço, e sua retomada pela mestra Ediana, seu tio Benedito do Prado, genro do Antônio Carlos Ferraz; e suas filhas, D. Benedita e D. Ana, também são responsáveis pela retomada do Samba de Lenço em Piracicaba.

Conta Ediana que em sua luta árdua para não deixar morrer o samba, nos momentos em que desanima ouve o pedido de seu avô, quando já bem doente lhe disse: “vai festá, porque eu já festei bastante e eu não quero que isso acabe”. E assim, ela seguiu cumprindo com sua missão e atendendo o pedido de seu avô. Além do grupo que coordena, ministra oficinas em diversos espaços públicos, como escolas, espaços culturais, ongs, com o objetivo de disseminar o Samba Lenço para crianças, jovens, adultos e para a população idosa.

Dia 20 de dezembro de 2020 foi inaugurado o Canal Samba de Lenço de Piracicaba Mestre Tonho, com documentários, videoaulas, apresentação das modas, além de uma playlist de vídeos publicados por outros canais, um projeto apoiado pela Lei Emergencial Aldir Blanc de 2020.

O sonho de seu Antônio é que essa cultura não morresse. Sonho que mestra Ediana carrega, pois em suas palavras, “é uma cultura que agrega, é esse sentimento que queremos passar.” E assim, segue dançando e cantando.

A DANÇA

O Samba Lenço é dançado por “cavaleiros” e “damas”, que formam duas fileiras paralelas, com um espaço entre elas. Os cavaleiros caminham dançando até as damas, as

**O SAMBA LENÇO É TRADIÇÃO
POR ISSO EU CANTO COM MUITA EMOÇÃO
POR ISSO VAMOS A TODOS PASSAR
E A TRADIÇÃO VAMOS RESPEITAR...**

cumprimentam e voltam para os seus lugares. Em seguida, as damas caminham até os cavalheiros, os cumprimentam e voltam para seus postos. Depois, os cavalheiros, com o lenço na mão, convidam uma dama para dançar. As damas também tiram os cavalheiros para dançar. O lenço é o convite para a dança. Os pares não se tocam em nenhum momento, fazem giros e brincadeiras com o lenço, sempre sem se tocar.

OS INSTRUMENTOS

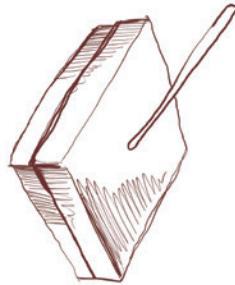
O **Tambor**: no samba era chamado de caixa, feito de madeira de ximbó ou cedro, e couro para a boca do instrumento. Essa caixa é de origem moura. Os mouros que levaram esse instrumento para Portugal, Espanha e parte da França, e aqui no Brasil esse instrumento chega pelas mãos dos portugueses. A forma de usá-los, de tocá-los, é que tem influência africana.

O **Tamborim**: tipo de pandeiro especial, não tem pratinela e não é redondo, é quadrado e lembra o formato de um instrumento africano chamado adufe. Tanto a caixa como esse pandeiro são aquecidos ao fogo (ao pé da fogueira) para dar afinação.

O **Ganzá**: um tipo de chocalho, em formato cilíndrico, preenchido com grãos de cereais ou pequenas contas.

A **Roupa**: à época da escravidão, os homens usavam uma calça e uma camisa, e as mulheres, uma saia e uma bata, feitas de algodão cru. Hoje em dia as mulheres usam saias longas rodadas, geralmente floridas, de pano de chita.

A **Moda**: é a letra do samba. No passado era improvisada e criada na hora. As letras eram feitas em cima de causos e situações do cotidiano, ou mesmo para mandar recados. À época da escravidão, as letras sofriam censuras, impedimentos, proibições. No entanto, a música era um código, uma forma de comunicação. Atualmente, já se tem um repertório, mas também continuam com os improvisos, como diz a mestra Ediana “conforme o lugar, as pessoas que estão... depende de como sentimos o lugar que vamos.”



*Lá no alto dos Palmares
houve um grande barulhão
Zumbi veio ajudar
acabar com a escravidão
Paz e amor
Zumbi veio pedir
hoje estamos reunindo
Para todos divertir
Lá no alto dos Palmares...*

FESTA DE SANTA OLÍMPICA

Afesta é fruto da imigração italiana para o Brasil no século XIX, que veio para substituir a mão-de-obra escrava nas fazendas. Com o passar do tempo, os italianos que se estabeleceram em Monte Alegre, em Piracicaba, compraram as terras onde se situam os bairros de Santa Olímpia e Sant'Anna, nos anos de 1892 e 1893, respectivamente, a 23 km de Piracicaba.

Atualmente, os bairros Santa Olímpia e Santana formam a colônia tirolesa de Piracicaba, que representa uma das mais expressivas colônias de imigrantes da região, que mantém suas tradições há mais de 120 anos.

Todo ano, durante o mês de novembro são realizadas diversas manifestações culturais para comemorar o aniversário de fundação do bairro Santa Olímpia.

A FESTA DA POLENTA

É um dos eventos mais marcantes de Santa Olímpia, teve sua primeira edição em 1991, com o objetivo de comemorar o centenário da fundação do bairro com a culinária tradicional dos tiroleses e a apresentação de seus grupos de dança, corais e bandas tradicionais.

A polenta é a atração principal, servida frita, assada na chapa e acompanhada com outras especialidades da cozinha tirolesa, como o crauti (chucrute) e a cucagna (fritada de ovos, cebola, queijo, tomate e linguiça caseira), além dos vinhos tintos e de laranja produzidos na colônia.

Outro local muito apreciado na festa é a cafeteria, que fica no porão da casa mais antiga do bairro, atual sede da Associação de Moradores. Nesse cantinho, ideal para relaxar após o almoço ou jantar, são servidas bebidas quentes e sobremesas produzidas pelos moradores do bairro.

Atualmente a Festa da Polenta também faz parte do calendário de eventos turísticos da cidade de Piracicaba, o que comprova o potencial cultural da colônia tirolesa para a região.

O MERCADINHO DE NADÀL

Se originou no século XIV, nos festejos tradicionais da região do Sul da Alemanha, mais precisamente na Baviera, fronteira com a Itália. Durante o período de Natal, os artesãos vendiam artigos natalinos para relembrarem o nascimento do Menino Jesus de São Nicolau. Além de produtos natalinos como guirlandas e enfeites, os visitantes também encontrarão no Mercadin de Nadàl produtos artesanais em madeira, pintura em telhas, panos de copa, bonecas, pinturas típicas, vinhos, licores, suco de uva, geleias, compotas, pães e bolos caseiros, grostòi (pastelzinho típico), artesanato em concreto expandido, artesanato em tecido, patchwork, tricô, crochê e mais uma série de produtos.

O DESFILE DE CARNAVAL DE SANTA OLÍMPIA

Acontece no sábado do carnaval. Todas as fantasias, carro alegórico e arranjo musical são produzidos pelos próprios moradores do bairro.

CORO STELLA ALPINA

O Coro Stella Alpina, entidade mantenedora do coro misto (que leva este mesmo nome), e de outros grupos vocais, foi fundado em 1990. Abrigou de 1995 a 1998 o Coro Infanto-juvenil Pe. Jacob, e a partir de 2002, o grupo foi formado só por vozes masculinas, denominado Càneva. Possui sede própria, construída pelos próprios cantores. Seu repertório principal é no estilo montanhês alpino, seguindo o modelo dos coros trentinos. Circunstancialmente estende-se para o estilo religioso e erudito. Suas produções somam mais de 500 apresentações em 8 estados do Brasil: BA, ES, MS, MG, PR, RJ, SC e SP; em 37 cidades; em 68 locais diferentes de Piracicaba e 145 apresentações nas comunidades tirolesas Santana e Santa Olímpia. Outros projetos paralelos que compõem suas atividades são seus registros fonográficos: CD “Canti di Montagna” (coro misto), “Na volta ghera” (coro masculino) e “Músicas do Navio”, que foi especialmente um registro das canções tradicionais ainda praticadas pelos antigos moradores. Eles também realizam o **Festival “Folclore em Coro”** que proporciona o intercâmbio com outros grupos e concertos de músicas voltadas para este segmento artístico.

Desde sua fundação, o Coro Stella Alpina e seus derivados têm a direção artística da maestrina Jânea Falcão.

O GRUPO SANTA OLÍMPIA DE DANÇAS FOLCLÓRICAS

É um grupo que mantém a tradição dos imigrantes tiroleses por meio de um repertório de danças típicas, que são a maior expressão da alegria e liberdade do povo tirolês. O primeiro grupo foi fundado no ano de 1987, com o objetivo de valorizar a cultura dos antepassados tiroleses. Inicialmente, o grupo era composto apenas por integrantes adultos.

Para que as gerações mais novas também pudesse praticar as danças, foram iniciados os grupos: mirim, infantil, infanto-juvenil e juvenil. Em seus quase 30 anos, os grupos já se apresentaram em centenas de cidades do Brasil, levando e representando a nossa cultura tirolesa de Piracicaba.

CORO VÀ PENSIERO⁶²

Fundado em 2001, o coro é composto por crianças e adolescentes. Seu repertório conta com uma variedade musical destacando sempre em suas apresentações canções trazidas pelos “nonos” e outras que foram incorporadas no decorrer dos anos. Apresentou-se em várias cidades, como São Paulo, Campinas, Taubaté, e em diversos lugares em Piracicaba, e festividades do bairro.

62. Expressão em italianos, que significa “Va, pensamento”.

TRADIÇÕES DA CULTURA BRASILEIRA NO CHÃO ENCANTADO

A CAPOEIRA



ACapoeira é um jogo de destreza que tem sua origem na região Angola-Congo. Era, antes, uma forma de luta, muito valiosa na defesa da liberdade de direito do negro liberto, mas as novas condições sociais fizeram com que se tornasse um jogo.

Proibida, perseguida e rotulada como vadiagem, a capoeira é luta, dança, jogo onde se celebra o pensamento comunitário e o seu legado ancestral, sempre reinventado.

Símbolo de resistência do povo negro, apesar de todos os desmandos, a capoeira veio a se tornar um dos maiores símbolos da cultura afro-brasileira, reconhecida, em 2008, como patrimônio imaterial do Brasil, por indicação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, órgão do Ministério da Cultura (IPHAN/MinC).

Mas, para chegar a ser reconhecida como bem cultural, foi um grande caminho de luta, resistência e reexistência. Um longo processo desde a época da escravidão, onde os praticantes dessa arte luta-dança-jogo foram criando e recriando gestos, que nada mais são que códigos para sobreviverem à repressão e ao preconceito. À época da escravidão introduziram os instrumentos para que a luta fosse vista como dança pelo capitão-do-mato e os donos da fazenda, tornando-se assim, uma luta dançada.

Depois da abolição da escravatura, a capoeira foi considerada um crime pelo Código Penal de 1890, respaldando toda a repressão a esta manifestação cultural, o que levou os praticantes da capoeira inventarem a “cavalaria”, um código para avisar quando a polícia montada estava vindo e os capoeiristas fugiam ou disfarçavam que estavam dançando.

Em 1936, Mario de Andrade fez um projeto de reconhecimento da capoeira como arte popular, ainda quando era criminalizada. No entanto, a capoeira deixa de fazer parte do rol de crimes do Código Penal Brasileiro, somente em 1937, depois de muitas lutas e reivindicações dos capoeiristas e intelectuais. E depois, de décadas, ela foi reconhecida como bem material e imaterial.

Dessa forma, a história da capoeira é uma história de luta, em que seus praticantes foram por muito tempo escorraçados das cidades como desordeiros e malandros, presos e perseguidos. E, mesmo depois de descriminalizada, continua a luta para desmontar o imaginário produzido sobre ela durante séculos.

Nesse processo, a capoeira tornou-se uma tradição reinventada constantemente, de acordo com contextos e momentos da história do Brasil. No século XX, era dividida em subtipos: Capoeira Angola e Capoeira Regional e atualmente há grupos que acreditam que ela deva ser reconhecida como uma prática única, tendo alguns nomes reivindicados: Capoeira Contemporânea, Capoeira Angonal e Capoeira Atual.

O tombamento da Capoeira em 2008, possibilitou políticas para a comunidade da capoeira, como, por exemplo, um plano de previdência social para os velhos mestres da capoeira; auxílio do Estado a programas de incentivo para grupos de capoeiras; criar um centro nacional de referência da capoeira, além da inclusão da capoeira no currículo escolar. Tudo isso é fruto de uma política cultural do começo do século XXI, que precisa ser retomada e implementada.

A CAPOEIRA EM PIRACICABA

A Capoeira Angola foi muito difundida em Piracicaba, dado o surgimento de muitos quilombos, mais de 80 catalogados, por ser uma região de muitos escravizados que vieram trabalhar nas fazendas. O primeiro grupo de capoeira chamava-se “Capoeira Oxóssi”, e a primeira academia foi do mestre Cosmo, cujo nome era “Grupo Cativeiro de Capoeira”.

Atualmente, o mestre mais antigo é José de Almeida Filho, o mestre Zequinha, com 64 anos, sendo 48 de prática de capoeira, e o único formado na Bahia, como mestre. A cada dois anos, sua escola faz uma formatura de alunos, que acontece no dia 20 de novembro, data da morte de Zumbi dos Palmares. Junto ocorre o Encontro de Capoeira Angola de Piracicaba (já na 12^a edição), sempre com a presença de mestres da Bahia.

Hoje, tem mais de 30 grupos de capoeiras, 30 professores, e diversos mestres além do Zequinha: Boca, Mangue Seco, Vandeco, Marquinhos, Nelinho, Valter, Gilson e Beto Lobo. Os contra-mestres são: Lampião, Tim-tim, Jubileu, Celso Cobra, Nêgo Duro. Apenas o mestre Zequinha pratica a Capoeira Angola, os outros mestres e contra-mestres praticam Capoeira Contemporânea.

Para tornar-se mestre de capoeira leva em média 20 anos.

OS CANTOS

Normalmente se dividem em "ladainha" ou "chula" para alguns grupos, "louvação" ou "cantos de entrada", e "corrido", muito embora alguns grupos não façam essa distinção.

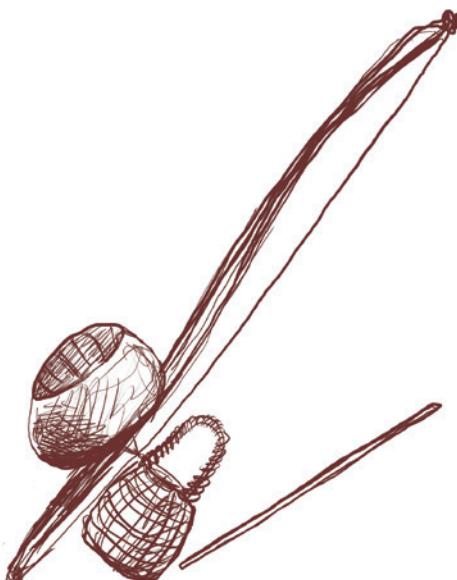
INSTRUMENTOS DA CAPOEIRA

Os instrumentos usados na capoeira, são: três berimbaus, o primeiro chamado "Gunga", que é o maior; o segundo é o "Médio"; e o terceiro, menor, chamado "Berimbau Viola", cuja função é manter o ritmo.

Também, são utilizados um ou dois pandeiros, um reco-reco de bambu, um agogô, e um atabaque, que compõem a bateria da capoeira.

A DANÇA-LUTA: O JOGO

É formada uma roda, onde ficam os músicos tocando o berimbau, chocinhos e pandeiros. Para iniciar o jogo da



Capoeira, o mestre toca o berimbau. Quem estiver jogando vai estar sempre atento a ele, que avisa a hora de entrar, de sair, e de parar por algum motivo.

No início do jogo, o mestre faz um sinal e dois capoeiristas ficam acocorados no pé do berimbau; o mestre canta uma ladainha contando uma história do próprio mestre ou da cidade onde vive; alguma história antiga de quilombo, ou do Zumbi dos Palmares. Em seguida, começa a louvação. Exemplo:

*êee
Manoel dos Reis Machado
Foi embora e nos deixou
Deus lhe põe em bom lugar
Pois é merecedor*

*Foi o Rei da capoeira
Foi ele que me ensinou
Ele foi mestre dos mestres
Meu mestre que Deus levou
Se não joga mais na terra
Onde lá no céu jogar
Com Traíra e Besouro
Aberrê e Valtemar*

*Ele foi rei aqui na terra
Hoje é rei em outro lugar
Camaradinha, viva meu mestre
Ehhh viva meu mestre, camará (coro)
E ele me ensinou
Ele me ensinou, camará (coro)
E é a capoeira
Eehh a capoeira, camará (coro)
E vem lá da Bahia
E vem da Bahia, camará (coro)
...camará (coro)*

Terminada a louvação começa o canto corrido, um dos mais conhecidos:

*Oiá iá iá
Foge o nêgo sinhá
Oiá iá iá
Traz o nêgo sinhá
Oiá iá iá
Foge o nêgo sinhá
Oiá iá iá
Traz o nêgo sinhá*

*Oiá iá iá
Foge o nêgo sinhá
Oiá iá iá
Traz o nêgo sinhá*

*Oô, oô, oô, oô, oô
Oô, oô, oô, oô, oô*

*Oô, oô, oô, oô, oô
Oô, oô, oô, oô, oô*

*Paranauê
Paranauê Paraná
Paranauê
Paranauê Paraná..*

O mestre canta e todos repetem. A partir daí a roda está aberta e os jogadores entram para brincar a capoeira.

Os golpes são classificados em três grupos:

Os traumatizantes: rabo de arraia, chapa de frente, chapa de costa, benção, cabeçada, escorão, calcanheira, meia-lua de frente e meia-lua de costa.

Golpes desequilibrantes: rasteiras, arrastão, tesoura, boca de calça e vingativa.

Defesas: cocorinha, negativas e esquivas.

Os movimentos básicos da capoeira: ginga, au, floreio, esquivas, floreados e negaças.

Alegorias: macaquinho, peão de cabeça, queda de rim, balão e cinturado. Os movimentos de alegorias que se brinca na roda parece mais uma dança. A ginga do corpo é fundamental para o capoeirista saber o tempo certo de dar o golpe.

FESTA JUNINA

Chegou a hora da fogueira
É noite de São João
O céu fica todo iluminado
Fica todo estrelado
Pintadinho de balão

Pensando na cabocla a noite inteira
Tô sentindo uma fogueira dentro do meu coração

Quando eu era pequenino
De pé no chão
Recortava papel fino
Pra fazer balão

Chegou...

(LAMARTINE BABO)



As festas juninas estão entre as mais antigas manifestações populares do Brasil. Se iniciam no dia 12 de junho, dia de Santo Antônio, atingem o ápice no 24, dia de São João e terminam dia 29, dia de São Pedro, pois afinal ele tem as chaves do céu.

Santo Antônio, o “santo casamenteiro” era um pregador itinerante, que ministrava o Sacramento do Matrimônio a casais unidos sem a benção da Igreja, e ajudava moças humildes a conseguirem um dote e um enxoval para o casamento. Várias lendas decorrem dessa prática de Santo Antônio, que levaram a credic平安 popular de que as jovens que querem se casar devem obter uma imagem do Santo e tirar o Menino Jesus do colo, dizendo que só o devolverá quando conseguir encontrar o amor, ou ainda, virar o Santo Antônio de cabeça para baixo.

São Pedro fecha o período das festas por deter a posse das chaves do céu. No Nordeste e no interior do Brasil, grande parte dos moradores atribui às chuvas a obras de São Pedro. Quando os trovões retumbam no céu e as crianças amedrontadas choram, as mães, para consolá-las, dizem que São Pedro está mudando os móveis do céu para facilitar a faxina.

São João é o “santo festeiro” que traz as boas novas, onde se comemora o fim de um ciclo e o início de outro. São João protege a amizade, a saúde e o conhecimento dos seus devotos, e é o único santo representado como menino, de cabelos encaracolados, representando o Santo em forma de criança, objeto de nosso afeto e amor, trazendo o cordeiro, símbolo de Jesus Nosso Senhor.

Ao contrário dos outros santos, a festa de São João é realizada na noite do dia 23, considerada a noite da magia, das adivinhações. Entre elas, conta Hugo Pedro Carradore, que as mais prodigiosas são: colocar a clara de ovo dentro de um copo com água, coberto com um lenço, e posto no sereno, tendo sobre ele uma tesoura aberta em forma de cruz, e um rosário. Na manhã de São João a forma que tomar a clara, anunciará casamento, viagem, ou morte da pessoa que realizou a prova; colocar um copo d’água no sereno e escrever os nomes dos rapazes conhecidos em papeluchos, dobrá-los e colocá-los no copo, sendo que, no dia seguinte, aquele que estiver aberto, indicará o nome do futuro marido. E assim, muitas outras simpatias.

As festas juninas foram introduzidas no Brasil, pelas mãos dos portugueses, mas suas origens remetem aos cultos da antiguidade dedicados aos deuses da agricultura, no mês de junho, época da colheita, em celebração ao início de um novo ciclo e renovação da natureza. Um desses rituais era dedicado a Adônis, no dia 24 de junho, que era símbolo da vegetação que morre no inverno e renasce na primavera.

A Igreja católica se apropriou desses rituais, associando Adônis a São João, que representava as boas novas do cristianismo, mesclando alguns símbolos e rituais, para converter os pagãos ao cristianismo, sendo que é na França, onde se origina maior parte das festas católicas de junho.

Assim, podemos dizer que as festas juninas, no Brasil, têm elementos de diversas culturas, que vieram através dos portugueses, que a instituíram, como a chinesa, a francesa, a espanhola, que aqui chegaram e se mesclaram com as culturas de matriz africana e indígena.

O culto aos santos, a mesa farta e os “casamentos na roça” vêm dos portugueses. Os fogos de artifício, tradição herdada dos chineses. A dança das fitas, da Espanha e

Portugal. O arrasta-pé tem origem no forrobodó, termo de origem africana que originou o forró. A comida, elemento central nas celebrações, são de influência indígena, como o milho, a mandioca, o amendoim, a abóbora e a batata-doce e, a quadrilha, que vem das danças nobres realizadas na corte, na França, do século XVIII e popularizadas, no Brasil, pelos criados e serviçais da corte.

ELEMENTOS DA FESTA JUNINA

A **fogueira** — é, em geral, acesa logo que o sol se põe, pode ser antes ou depois da reza, costume nessas festas, porém sempre antes da meia-noite. Ela é acesa pelo dono da festa, e pode ser quadrada, arredondada, piramidal, cônica ou empilhada. As madeiras empregadas podem ser: pinho, peroba, maçaranduba, piúva, galhos secos, menos cedro e nem ramos de videiras, pois na crença popular, de cedro foi feita a cruz de Jesus, e da videira que dá a uva, se faz o vinho, símbolo do sangue de Jesus.

O **mastro** — é um tronco alto e fino, que leva a bandeira no topo com um santo estampado, ou, em alguns lugares com os três: São Pedro, São João e Santo Antônio. Nas casas dos caboclos são mais comuns as bandeiras de um santo só, o da devoção do morador. O tronco costuma ser pintado ou enfeitado com flores. Depois do levantamento do mastro sempre tem a queima de fogos, para espantar os maus espíritos, crença dos chineses, desde a Antiguidade, apropriada pelos portugueses.

A **comensalidade** — come-se muito nessas festas, principalmente os alimentos chamuscados pelo fogo. No sudeste, batata-doce e mandioca; no norte e nordeste, a castanha do Pará ou de caju; no sul, o pinhão. Quanto a bebida, a preferência é o produto da terra, a cachaça pura ou misturada com frutas ou raízes, como o gengibre, que dá origem ao quentão, e ao licor de maracujá ou jenipapo.

Os **balões** — é costume soltar pequenos balões junto às fogueiras chamados chinenzinhos, que sobem levando um recado para o santo. Por isso é bom fazer o pedido enquanto o balão está subindo, pois caso o pedido se queime, não será atendido, como diz a crença.

A **quadrilha** — também chamada de quadrilha junina, quadrilha caipira ou quadrilha matuta, é uma dança que está associada às festas juninas, que tem origem nos bailes da aristocracia francesa do século XVIII. Ela simula um casamento, herança de cerimônias pagãs realizadas séculos atrás. No Brasil, esse bailado tornou-se moda na corte brasileira durante a regência, e espalhou-se entre as classes populares por intermédio dos criados e dos serviçais. Com inspiração na contradança francesa, ainda hoje, conserva resquícios dessa origem, por meio das palavras de ordem que regulam a dança, como: balance, tour, traverses, che de dama, grande buque, etc...

A **indumentária** — chamada de caipira, ela consiste no uso da bota de cano curto, camisa xadrez, remendos imitados nas calças e nas camisas, chapéu de palha e um lenço no pescoço, para os moços. Vestido com rendas, fitas e chapéus com tranças, para as moças.

A **dança** — é executada em pares, sendo que o par que abre a dança do grupo de outros pares, é um noivo e uma noiva.

A música - é em ritmo de marcha, e um marcador vai dirigindo as evoluções. Existem controvérsias sobre sua classificação como dança ou folguedo, pois sempre tem diversos personagens: noivo, padre, delegado e outros.

A QUADRIPIRA

É uma quadrilha de Piracicaba, idealizada e coordenada pelo professor Rogério João Constantino, desde 2004, na Estação da Paulista, junto à plataforma de embarque dos trens, um projeto independente e audacioso, que consistiu em formar o primeiro grupo de dança folclórica junina formado por pessoas da terceira idade.

A dinâmica do grupo inicia-se com as quadrilhas tradicionais e posteriormente passa às quadrilhas temáticas, com grandes pesquisas sobre lendas, curiosidades, histórias, folclore, etc... Com isso, houve um enorme aprimoramento nos figurinos e o grupo passou a ser convidado para apresentações em diversos eventos: Arraiá Nordestino, festas de cidades, bairros, escolas, clubes, empresas, chegando à capital, representando Piracicaba no Revelando São Paulo. Atualmente, o grupo tem mais de 50 componentes.

A FESTA DE SÃO JOÃO DE TUPI

Tupi é um distrito de Piracicaba, cuja festa junina possui imensa tradição, atraindo milhares de pessoas de toda a região. Esta festa mantinha a tradição do tempo colonial, como as capelarias, que são a lavagem do santo e a passagem dos devotos sobre as brasas da fogueira.

As capelarias eram grupos de homens e mulheres coroados de flores de São João, que percorria as ruas do povoado cantando:

*Capelinha de melão
é de São João
é de cravo, é de rosa
é de manjericão*

Esses grupos se reuniam e caminhavam em procissão até o rio para o banho da imagem de São João, lembrando o Batismo de Cristo, ministrado por João nas águas do Rio Jordão. No caminho do banho, cantavam:

*Meu São João
Eu vou me lavar
E as minhas mazelas
Irei lá deixar*

Ao aproximar-se da meia-noite, era aberta a fogueira, espalhadas as brasas e muitos devotos atravessavam a fogueira descalços, sem se queimarem, usando a frase: quem tem fé, não queima o pé. Hoje não mais existe essa tradição. Mesmo assim, a festa continua a ser a grande manifestação joanina da região de Piracicaba com as rezas, levantamento do mastro e uma enorme fogueira. No barracão da capela, temos o

tradicional frango, cuscuz e leitoa assada, e nas barraquinhas da quermesse, dezenas de guloseimas saborosas, como: bolo de São João, canjica, rosquinhas, amendoim torrado, pés-de-moleque, paçoca e a deliciosa pipoca feita ao som da colher batida na tampa da panela.

O CARNAVAL

“ Ô abre alas
Que eu quero passar
Peço licença pra poder desabafar
A jardineira abandonou o meu jardim
Só porque a rosa resolveu gostar de mim
A jardineira abandonou o meu jardim
Só porque a rosa resolveu gostar de mim...”
(CHIQUINHA GONZAGA, 1899)

B

rincadeira, folia, diversão, loucura, rebeldia? São muitos os significados atribuídos ao carnaval no decorrer da história, festa que, atualmente, antecede a Quaresma, mas que remonta há tempos mais antigos, como uma festa popular coletiva, transmitida oralmente, pelo menos aproximadamente há 10.000 anos a.C., em comemoração à chegada da primavera.

Festa que sempre acompanhou a humanidade, seja na devoção a Baco e Dionísio, entre gregos e romanos; em honra ao deus Pã, na Roma antiga; ao Deus Saturno, na Grécia antiga; a Ísis, deusa do amor e da alegria, no Egito; em adoração ao rei Momo no Brasil, o carnaval era uma festa pagã que foi apropriada pela igreja católica, como uma festa do "adeus à carne", que precede a quaresma cristã, e antes perpassava o Natal, o Ano Novo e a Epifania⁶³. É um momento em que se vive a utopia, exercendo a liberdade, a invenção e a alegria entre risos, festas, jogos, brincadeiras e fantasias.

Símbolo da identidade nacional brasileira, inversão dos valores correntes na Europa, uma forma de questionar a ordem vigente, ritual de passagem ou ruptura com o tempo, o carnaval, a festa da carne, é ao mesmo tempo corpo e alimento, pagã e cristã, expressão maior de celebração da vida!

A brincadeira do carnaval chegou ao Brasil por volta do século XVI pelas mãos dos portugueses, introduzida no Rio de Janeiro, e conhecida pelo nome "entrudo", que significa início, entrada, começo, para se referir a uma festividade que antecede a Quaresma.

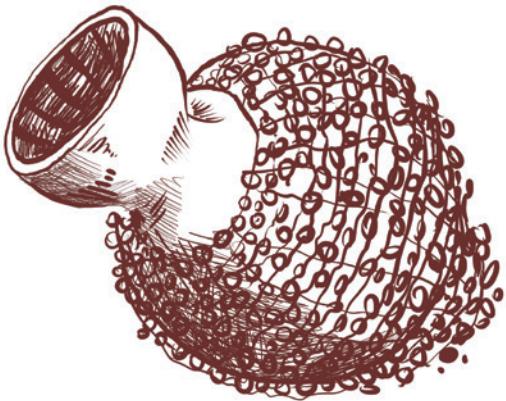
O "entrudo" logo se popularizou por todo o Brasil como uma brincadeira de rua das camadas populares, que acontecia à revelia das camadas mais altas da sociedade, para as quais se tratava de uma festa "violenta". Por este motivo, o entrudo sofreu muitas perseguições da polícia e da imprensa (que fazia uma imensa campanha contra a festa), até o século XX, quando os foliões do entrudo começaram a se organizar em blocos e cordões. Surge o apito e o estandarte como elementos da brincadeira, animada ao som de percussão. Estes blocos dão a origem às escolas de samba, com grande influência da cultura negra, no ano de 1920.

Nesse meio tempo, a elite adotava em seus clubes e teatros, o carnaval na sua versão italiana, importado de Veneza, com os chamados "bailes de máscaras", que era, de acordo com Tinhorão (1991, p. 148): "o ideal das pessoas finas (...) era o carnaval veneziano, cuja delicadeza seria simbolizada na criação do confete". Nesses clubes criaram as matinês, o concurso da mulher mais bonita, as máscaras, as fantasias e toda brincadeira acontecia ao ritmo da polca, depois, pelo som da quadrilha, da valsa, e do maxixe, que eram tocados apenas na forma instrumental.

Em 1899, foi registrada a primeira marchinha de carnaval, a marcha-rancho "Ó abre alas", de Chiquinha Gonzaga. Segundo ela, e de acordo Tinhorão (1997, p.19), "o ritmo marchado que os negros imprimiam às músicas bárbaras, que cantavam enquanto avançavam pelas ruas entre volteios, requebros e negaças". As marchinhas eram cantadas e tocadas pelos blocos com letras que criticavam a situação do país, e só em 1960 vão ser substituídas pelo samba-enredo das escolas de samba.

No entanto, no começo do século XX, a elite também queria tomar as ruas para brincar o carnaval. Criaram, assim, as chamadas "sociedades", que eram agremiações

63. Epifania é uma festa religiosa cristã celebrada doze dias após a comemoração do Natal. A festa representa a assunção humana de Jesus Cristo. In: CORREA, Leticia Cristina. Por trás das máscaras: o Carnaval em Piracicaba. REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE PIRACICABA, Ano 1, N. 1, 1991 Ano XVIII, N. 19, 2012, pg. 57-78.



carnavalescas, pelas quais introduziram os carros alegóricos (de origem romana), onde os sócios das “sociedades” passaram a desfilar com máscaras e fantasias luxuosas, acompanhados por uma banda de música, comissão de frente e enredo, que depois se fundiriam com as escolas de samba. Alguns estudiosos apontam, que muitos integrantes das “sociedades” eram abolicionistas e republicanos. Assim, em 1932, o carnaval de rua foi oficializado.

É importante destacar, que muito embora, no começo do século XX, o carnaval de rua acontecia em todo Brasil, na Bahia e em Pernambuco, o carnaval de rua já

acontecia desde o fim do século XIX e começo do século XX. Na Bahia, com os afoxés, e em Pernambuco, com o Maracatu e o Frevo, que têm origem nos salões, mas vai para as ruas também.

Ao longo do século XX, o carnaval ganha uma diversidade de formas de realização, entre elas, com o trio elétrico que surge em 1950, na Bahia, e depois de 1979, é adotado em várias cidades do Brasil.

A partir de 1970, o carnaval torna-se um grande negócio. São criados os espaços de desfiles como os sambódromos e ao final do século XX, as escolas de samba começam a ser patrocinadas por grandes empresas, como uma grande mercadoria. Por outro lado, o carnaval de rua continua a acontecer nos bairros, associações, e mais recentemente voltou com toda força nas ruas do centro das cidades. No entanto, foi só no dia 5 de abril de 2020, que o carnaval foi reconhecido como patrimônio imaterial que guarda e transmite saberes de uma identidade coletiva, pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT, órgão subordinado à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo.).

O CARNAVAL EM PIRACICABA

Em Piracicaba, pelo que consta em artigo⁶⁴ publicado na Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba, há registros no Jornal de Piracicaba, do ano de 1914, que mostram como o entrudo era visto: selvagem e violento, atestando que era consenso na alta sociedade brasileira classificá-lo dessa forma. Depois vieram os clubes sociais recreativos, que sempre reuniam muita gente, os associados e os que podiam pagar para brincar o carnaval.

Nos anos 1970 e 1980, a cidade teve um dos melhores carnavais de rua do interior, com desfile de escolas de samba, e a famosa “Banda do Bule”⁶⁵ criada, em 1977, por um grupo de amigos, que sempre se reunia em um Bar Café chamado “O Bule”, cujo proprietário dizia que ofereceria uma chopada para o grupo, se o nome do bar fosse colocado na Banda. E assim foi feito! No entanto, o interesse não era só na chopada, mas expressar

64. In: CORREA, Letícia Cristina. Por trás das máscaras: o Carnaval em Piracicaba. REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE PIRACICABA Piracicaba, Ano 1, N. 1, 1991 Ano XVIII, N. 19, 2012, pg. 57-78.

65. Maiores informações no documentário: “A história da Banda do Bule”, de 2019, Gilson Sabadin.In: <https://br.video.search.yahoo.com/search/video?fr=mcafee&ei=UTF8&p=banda+do+bule+de+Piracicaba&type=E-210BR91199Go#id=1&vid=1fa83badca6bf3f63ce3f7f1070a4a&action=click>

uma crítica política e social, de forma divertida, e contestar as regras rígidas estabelecidas para o carnaval, dando oportunidade para todas as pessoas participarem, diferentemente das escuderias, depois chamadas escolas de samba, que exigiam um certo poder aquisitivo para comprar fantasias. A banda saía aos sábados de carnaval, às 11h da manhã, na principal rua de comércio, a Rua Governador, provocando as pessoas a saírem na banda.

Atualmente, tem sido preponderante a formação de blocos de rua, abertos a toda população, que exigem o reconhecimento e apoio do poder público, através de um movimento que tem sido feito pelo "Coletivo de Cordões, Blocos e Manifestações da Cultura Popular de Piracicaba", onde defendem um carnaval de rua livre, democrático e gratuito, aberto a todas as pessoas, assim descrito:



Manifesto em Defesa do Carnaval de Rua de Piracicaba-

Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua! É de conhecimento de uma grande parcela da sociedade piracicabana que o Carnaval de Rua é uma vitória da sociedade civil, dos cordões, dos blocos organizados, das pessoas que tem o desejo de ocupar a cidade e de realizar a maior festa popular brasileira! A população deseja e espera por isso! Faz alguns anos que um grupo de representantes destas manifestações culturais tem se debruçado nestas questões e provocado o Poder Público para a necessária construção e estruturação do Carnaval de Cordões e Blocos como uma política pública na cidade! A vertente dos cordões e blocos é atualmente uma das mais importantes, ou a mais popular e democrática opção para a maior parte da população, de participar e brincar o carnaval de maneira justa, ocupando as ruas e os espaços públicos e vivenciando a Cultura como um direito fundamental. Essa organização, a partir de um Coletivo de Cordões, Blocos e Manifestações da Cultura Tradicional certamente contribuiu para o crescimento desse movimento, na ocupação de mais espaço e mais força político-social junto ao poder público. Temos buscado junto ao poder público um maior diálogo, mas sempre vão existir desafios e necessidades de aprimoramento. Neste momento, é imprescindível construir através do Edital de Chamamento, um processo de valorização do Carnaval e de participação dos coletivos na construção democrática desta política pública. O Coletivo luta por um Carnaval amplo, com o apoio e estrutura em todos os lugares. Defendemos um Carnaval livre, democrático e gratuito! Livre, porque nós entendemos que todas as pessoas, grupos de amigos e coletivos têm o direito de ter um bloco. Democrático, porque não existe área vip, abadá, camarote e nem privatização do espaço público. E gratuito, porque como política pública, deve contar com a estrutura e o apoio por parte da Prefeitura Municipal. Isto colocado, o Coletivo reafirma que tem um projeto de carnaval de rua

que se iniciou a cerca de 15 anos e tem sistematicamente ampliado a sua importância e abrangência, tanto em parcerias, apoios, adesões, como no aumento qualitativo do número de cordões e blocos, como da multiplicação da população que participa e desfruta desta Festa Popular do Carnaval, dos desfiles, cortejos e atividades. Neste sentido, reafirmamos a urgência e a prioridade de neste momento firmarmos a parceria e os esforços da Comissão de Acompanhamento do Carnaval, do apoio e da necessária estrutura por parte do Poder Público para que sejam garantidos os recursos destinados ao carnaval, conforme o orçamento da Prefeitura, garantindo maior valorização e qualidade artística e cultural, apoio à retomada do turismo e os serviços diretos e indiretos gerados, estrutura e presença do poder público nos equipamentos de cultura para a população, apoio e articulação com as forças de segurança, visando amparar uma estrutura de segurança comunitária para a sociedade. Estes fatores e diretrizes são imprescindíveis! Pela ocupação festiva, cultural e carnavalesca das ruas, praças e espaços da cidade de Piracicaba! Em defesa de uma política pública e da valorização do carnaval de Piracicaba.

O coletivo engloba:

- **BLOCO DA SALOMÉ** – criado em 2016 por um grupo de amigos com a ideia de homenagear e manter viva a memória de uma das mais tradicionais repúblicas de Piracicaba, a Pocilga. Trajeto: saem na Av. Cruzeiro do Sul, dois sábados antes do Carnaval com concentração às 15h, saída às 16h30 e chegada às 18h30, e aí começa o Baile da Salomé (Baile de Carnaval) até 22h.
- **CORTEJO DO MARACATU BAQUE CAIPIRA** – o grupo percussivo foi fundado em 2013, e tem como referência o maracatu de baque virado. Realiza, desde 2018, cortejos de pré-carnaval em homenagem à cultura afro-brasileira, caipira, popular e indígena. Trajeto: Praça Tibiriçá - Largo da Igreja São Benedito - São José - Av. Beira Rio - Largo dos Pescadores, no sábado anterior ao carnaval, das 15h às 18h.
- **CORDÃO CARNAVALESCO DO MESTRE AMBRÓSIO** – criado em homenagem ao Sr. Ambrósio Martins Caldeira, grande figura da boemia e da noite piracicabana, – desde 2009 sai da Praça da Boyes, percorre a Rua Luiz de Queiroz e a Avenida Beira Rio até o Largo dos Pescadores, no sábado de Carnaval, com concentração às 15h.
- **BLOCO PIRA PIROU** – criado em 2017 com objetivo de resgatar o espírito democrático, popular e libertário do carnaval de Piracicaba. Sai no domingo de Carnaval às 15h, sem local fixo.

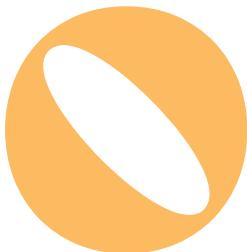
- **BLOCO DOS BOÇAIS** – fundado em 2015, por amigos, em homenagem ao saudoso Nilo Sérgio Braga, boêmio, filósofo e dramaturgo, é um bloco estático que concentra as pessoas na Praça da Boyes, às segundas-feiras, das 16:00h às 19:00h.
- **BLOCO DO AMOR** – criado em 2019 pelos amigos da Dolores com o intuito de celebrar a vida, a amizade e o amor, sai da Praça da Boyes, na rua treze de maio, perpassa a avenida Beira Rio até o Largo dos Pescadores, na segunda feira de carnaval. A concentração acontece às 17:30.
- **BLOCO DA EMA** – criado no ano 2006 pelo artista plástico, músico e produtor cultural pernambucano Tony Azevedo, o bloco visa a valorização dos carnavalescos tradicionais e dos grupos de matriz africana. No seu cortejo é presença marcante os bonecos gigantes de Olinda e da graciosa ema, embalados pelos ritmos do frevo, do coco, da ciranda, do maracatu de baque virado, do afoxé, entre outros, que animam os foliões de todas as idades. Saída oficial do Bloco da Ema: terça-feira de carnaval, às 15 horas, com término às 20 horas. Concentração em frente ao Sesc Piracicaba na Rua Antônio Correia Barbosa em direção ao Largo dos Pescadores com show de grupos da cultura popular afro-brasileira.

Além dos blocos, ressaltamos uma manifestação carnavalesca fundada em 1997, a **Banda da Sapucaia**, que acontece nas proximidades da centenária árvore da paz, a sapucaia, situada no cruzamento da Rua Moraes Barros com a Av. Independência. Diz-se que tal banda foi criada para sair na “contramão da tristeza”, ou seja, descendo a rua Moraes Barros em direção ao centro, trajeto contrário ao que se fazia antigamente para levar os mortos ao cemitério, onde se situa, hoje, o estádio do XV de Piracicaba (Barão da Serra Negra).

**TRADIÇÕES
POPULARES
QUE
CHEGARAM
EM
PIRACICABA
NO SÉCULO
XXI**



MARACATTU



Maracatu, depois chamado Maracatu Nação, é uma das manifestações da cultura popular brasileira, que surgiu na metade do século XIX, em Pernambuco, juntamente com as Congadas, o Afoxé, o Moçambique e as escolas de samba. Todas elas se baseiam no ritual de coroação de reis e rainhas negras, que já acontecia desde o século XVII, através das Irmandades católicas negras.

Os reis e rainhas negros, foram chamados, no Brasil de rei e rainha Congo, e tinham não só um papel simbólico, mas político e social. Representavam a comunidade diante das autoridades, faziam parte das comemorações, mediavam conflitos.

Maracatu Nação surge, mais precisamente em Recife, sendo que o uso da palavra *nação* remete aos grupos de negros que se formavam em torno de uma Irmandade, nos dias de festas, para batucar, sendo que esta prática era chamada pela imprensa da época, na metade do século XIX, como *maracatu*. Tanto que para muitos historiadores, de acordo com testemunhos de maracatuzeiros e documentos da época, a palavra foi inventada pelas autoridades brancas e utilizada para vários contextos: Festa do Rosário, agrupamentos, batucadas, conflitos sociais, entre outros.

O Maracatu, bem como outras manifestações populares, foi alvo de crítica pela elite, proibido até a metade do século XIX, sendo que nesse período a festa de coroação de reis e rainhas negras se desligaram das Irmandades e se incorporaram ao Carnaval, ainda que com licença da polícia para poder participar dele.

Ao se associar ao carnaval, o maracatu passa a ser visto como uma brincadeira de carnaval, mas continuou a ser perseguido até meados do século XX.

Ao final do século XIX, o maracatu se liga às religiões de matriz africana (xangô pernambucano, que é o candomblé iorubá), bem como afro-ameríndias (conhecida como Jurema), ambas perseguidas até metade do século XX.

Por volta dos anos 80, há um “boom do Maracatu”⁶⁶ pós movimento Mangue⁶⁷, que se expande, inclusive para fora do Brasil, adquire novos formatos, o que também não deixa de ser motivo de rivalidades entre grupos, entre os que mantêm a tradição e outros que incorporam novas práticas.

Outro tipo de Maracatu, é o Maracatu de Baque Solto (conhecido por Maracatu de Orquestra, Maracatu de Trombone, Maracatu de Baque Singelo, Maracatu Rural, Maracatu de Caboclo) que tem origem na Zona da Mata Norte de Pernambuco, no século XIX, tendo também se instalado na zona metropolitana do Recife na década de 30, do século XX, por conta do êxodo rural. Envolve poesia, performances musicais, danças, resultantes da fusão de manifestações populares diversas como Cabindas, Bumba Meu Boi, Cavalo-Marinho e a coroação dos reis de Congo, que foi adotada em 1930, com as exigências da Federação Carnavalesca de Pernambuco (FECAPE) para participar do concurso de agremiações do carnaval do Recife.

O Maracatu Nação tem uma identidade percussiva executada por uma grande orquestra percussiva: tambores (alfaias) acompanhados por caixas de guerra, conguê e mineiro (espécie de ganzá). Já o Maracatu Baque Solto usa instrumentos de sopro como o pistão ou trombone de vara, a “poica” (espécie de cuíca), tambor, gangue de duas campânulas e caixa. Envolve vários personagens adornados em grande estilo,

66. Expressão que ficou conhecida e que diz respeito à valorização da cultura pernambucana.

67. Movimento Mangue ou Manguebeat (manguebeat ou mangue beat) surgiu a partir de 1991, na cidade do Recife, com o manifesto Caranguejos com Cérebro, que tem seu maior representante a banda do Chico Science & Nação Zumbi. O movimento articula diversos gêneros musicais, unindo ritmos regionais, como o maracatu, o rock, o hip hop, o funk e a música eletrônica. Tem como objetivo valorizar as culturas regionais nordestinas, e suas identidades com uma crítica social aguçada sobre as desigualdades sociais e destruição dos mangues.

que representam o ambiente da corte: o rei, a rainha, príncipe e princesa, duque e duquesa, vassalos, escravos, lanceiros, baianas e damas do paço, que carregam as calungas (bonecas), onde a Rainha é central. Já o Maracatu Baque Solto, incorporou a corte, mas tem como personagem central, o Caboclo de Lança.

O MARACATU EM PIRACICABA

O Maracatu Nação chegou em Piracicaba no começo da década de 2000, pelas mãos de Tony Azevedo, artista pernambucano, que criou o grupo Show Porto Maracatu.

Mais recentemente surgiu Maracatu de Baque Caipira e o Maracatu Baque Mulher que está em formação.

Em Piracicaba, esta manifestação criou outras formas de expressão e sociabilidade, que envolvem a dinâmica cultural da cidade, mas que ainda não podemos dizer que é uma tradição piracicabana, mas que pode vir a ser, dado que tem se expandido com a formação de vários grupos e fusões diferentes, comprovando que a cultura popular é dinâmica, está sempre em construção, numa mistura que se faz entre tradição e modernidade.

O Porto Maracatu

Fundado em 25 de novembro/2007, depois de várias oficinas de dança e percussão com o ritmo do maracatu de baque virado, ministradas por Tony Azevedo.

De importância reconhecida por entidades como o SESC-Piracicaba, a Secretaria Municipal de Ação Cultura, o Centro de Documentação, Cultura e Política Negra, a Escola de Música Maestro Ernest Mahle, a Escola Waldorf Novalis, a Secretaria de Turismo de Águas de São Pedro, e agraciado em 2011, pelo Fundo de Apoio à Cultura, o Porto Maracatu tem como objetivo criar um maracatu de baque virado piracicabano, sem perder as raízes nordestinas de Pernambuco.

Os cortejos realizados pelo Porto Maracatu saem no carnaval com o Bloco da Ema e o Porto Maracatu. Também saíam em junho com o “Acorda Povo” para abrir os festejos do dia de São João. No entanto, com a pandemia e o falecimento de Eduardo Américo, “o eterno brincante”, o bloco deixou de sair, mas pretende voltar no ano de 2025.

Atualmente o Porto Maracatu, além das oficinas nas comunidades, promove ensaios abertos e momentos de troca de experiências com outros grupos existentes na cidade e região.

O Maracatu Baque Caipira

É um grupo percussivo de Maracatu, que faz uma mistura do Maracatu do Baque Virado com as tradições caipiras de Piracicaba (os ritmos do Tambu, do Samba Lenço, da Congada e da Moda-de-Viola). É formado por 35 batuqueiros e se colocam como uma comunidade de cunho socioeducativo-cultural.

O grupo Maracatu Baque Caipira se apresenta uma semana antes do carnaval, com um cortejo que se inicia na Praça Tibiriçá, local do antigo Cemitério Boa Vista, em reverência a toda ancestralidade preta da cidade, segue em direção à Igreja de São Benedito, onde é feita uma saudação ao Santo Preto. Depois descem a Rua São José em direção à Rua do Porto até o Largo dos Pescadores, para reverenciar a ancestralidade preta e saudar a memória dos *paiaguás*, que ali, também, habitaram.

Mestres e representantes da cultura popular ocupam lugar de destaque no cortejo: a Corte Real do Baque Caipira tem a Ediana, do Samba-lenço, como rainha, e o Rei é o Mestre Pedro Soledade, do Batuque de Umbigada e pessoas de outras manifestações.

Além da Corte Real, tem a ala dos caboclinhos, muito valorizada pelo grupo, por fazer referência aos Paiaguás e Caiapós, indígenas da região de Piracicaba.

Além desses elementos criados em diálogo com a cultura popular de Piracicaba faz referência ao Maracatu do Nordeste com a ala das baianas, a ala dos lanceiros, a Kalunga, a dama do paço e o estandarte.

Outro aspecto, é a ala que faz uma homenagem à cosmologia afro-indígena com a ala dos Orixás, tendo como principal Oxóssi, o orixá da mata, e Oxum, a Orixá das águas.

Quanto às coreografias, cada personagem faz seu movimento característico: as baianas giram, os lanceiros se colocam em posturas guerreiras, os caboclos usam preacas (um tipo de arco e flexa), os orixás com seus movimentos específicos, e as catirinas saem junto aos tambores.

Os instrumentos tocados são: as caixas, as alfaias, o ganzá e os agbês (um instrumento religioso muito usado no Candomblé, cuja forma de tocar é diferente no Maracatu).

O Maracatu Baque Mulher

É o terceiro grupo de Maracatu de Piracicaba, que é uma filial de uma nação chamada “Encanto do Pina”, da cidade do Recife. Existem filiais em diversas cidades do Brasil, mas em Piracicaba, ainda é um grupo em formação.

O BOMBA-
MEU-BOI

I

Bumba-Meu-Boi é uma das festas populares mais disseminadas em todo Brasil, cujos primeiros registros datam do século XVIII, no Piauí. Mas, foi no Maranhão que ela mais se popularizou sendo declarada patrimônio imaterial pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2012, reconhecido como “Complexo Cultural do Bumba meu Boi do Maranhão”, por reunir uma diversidade de manifestações culturais, em que a figura do boi é central.

A relação do ser humano com o Boi data da pré-história marcada pelos registros rupestres, e depois segue uma linha histórica onde esta relação ganha cada vez mais representações, tornando-se presente na mitologia de vários povos ao longo do tempo: como símbolo do sagrado para alguns (como os egípcios); imagem de fecundidade para outros (cultos greco-romanos); fazendo parte de sistemas astrais (como para os babilônios); representando o inverno que se espantava para dar lugar à primavera, renovando, assim, a natureza (na China); como divindade da morte (para os hindus); ligado aos ritos do trabalho e da fecundidade da terra (norte da África). Enfim, são diversas representações com diferentes sentidos por toda parte do mundo, sendo presentes e reelaboradas nos dias de hoje em várias culturas.⁶⁸

A origem do Bumba Meu Boi no Brasil, assim como de todos os folguedos, tem sido motivo de polêmica desde o início do século XIX até hoje. No entanto, ela comumente é identificada como um folgado afro-luso-indígena.

No Maranhão, a festa do Boi é conhecida como Bumba-boi ou Boi, criada no seio do catolicismo popular, envolvendo a devoção aos santos juninos São João, São Pedro e São Marçal, e recriada nos cultos afro-brasileiros como o Tambor de Mina⁶⁹ e o Terecô⁷⁰, que associam os santos juninos aos orixás, voduns e encantados.

O Bumba meu boi reúne festa, arte e devoção ao boi, celebrado pelos brincantes com performances, teatro, dança, artesanato, música e cores por todo o ano em um ciclo que começa com o batismo e as apresentações, em junho, e a morte, que é celebrada nos outros meses do ano. Depois, retomam-se os ensaios até o renascer do boi com o batismo, que se inicia no outro ano, formando o ciclo vital do boi de vida-morte-vida.

É, portanto, considerado um folgado junino e principalmente joanino, porque o batismo do boi inicia-se no dia 23 de junho, quando o boi é oferecido ao santo São João para pagar as promessas feitas a ele. A cerimônia é realizada no terreiro, na sede da brincadeira, em frente de um altar decorado especialmente para esta ocasião. Logo após a cerimônia religiosa, dá-se início às apresentações, e deste momento em diante, o Bumba-boi torna-se a maior atração dos festejos juninos maranhense, sendo que a morte, acontece, normalmente no segundo semestre do ano.

Dois aspectos de celebração poucos citados são: o fato de o boi ter sido o centro da relação do homem com o trabalho à época da colonização, constituindo-se em seu mais fiel companheiro no serviço braçal. E o outro, é a festa do Boi estar associada à lenda do Pai Francisco e Mãe Catirina, um casal de escravizados.

Diz a tal lenda que um certo dia, Pai Francisco rouba um novilho do seu patrão para saciar o desejo de sua esposa, de comer a língua de boi, para que ela não perdesse o filho. Quando ele está matando o boi, é descoberto pelo seu patrão. O patrão, para salvar o boi, manda chamar o doutor e o pajé, que ao chegarem, receitam remédios e benzem o animal,

68. Maiores informações podem ser obtidas no site : <http://portal.iphan>.

69. É uma religião afro-brasileira praticada nos estados do Maranhão, Piauí e Pará desde o século XVIII. O tambor tem grande importância nos rituais do culto, e o nome mina refere-se a forma como os escravos que vinham da costa leste do Castelo de São Jorge da Mina (atualmente República de Gana) eram conhecidos na região, provenientes da cultura jeje e nagô.

70. É o nome de uma das religiões afro-brasileiras do interior do Maranhão e em Teresina no Piauí. Também é chamada de Encantaria de Bárbara Soeira, Tambor da Mata ou simplesmente Mata. Mais atrelada a cultura banto foi integrada ao Tambor de Mina.

e o boi fica curado. A alegria é geral na fazenda, pelo fato de o boi ter ressuscitado. O patrão, pelo enorme contentamento, e entendendo o comportamento de Pai Francisco, o perdoa.

Considerando que as lendas nascem da vida real e são o reflexo do nosso espírito, a lenda do Pai Francisco e Mãe Catirina conta a história dos patrões e dos escravizados e a relação entre eles, no Nordeste. Conta também a vida das fazendas que gira em torno do boi, que é alimento e companheiro de trabalho, e um bem material para os fazendeiros. Relata a importância do pensamento científico, na figura do “doutor”, e do pensamento mítico na do “pajé”, que juntos recuperam a vida do boi. A ressurreição do boi reorganiza as relações sociais estabelecendo outra ordem social.

O personagem central do Bumba-boi não é um boi real, mas um boi de armação, envolto por uma cobertura, o couro, que comumente é trabalhado, lavrado em couro negro com miçangas canutilhos, lantejoulas e pedrarias. São verdadeiros mosaicos em cenas religiosas ou profanas com grande efeito decorativo.

A festa se dá em etapas, com significados muito importantes para o indivíduo, o grupo e a comunidade, fortalecendo laços sociais de solidariedade, de família, de pertencimento, que acontecem nos processos de morte, renascimento e agradecimento pela vida, na forma de devoção. Um ciclo de vida-morte-vida, onde tudo cresce e se renova nas cores e sons dos *sotaques* (ritmos das festas).

A FESTA DO BOI EM PIRACICABA

O Boi-Meu-Boi chegou em Piracicaba, no começo do século XXI, com Rigerlane de Melo Ramos, fisioterapeuta, acupunturista, que viveu no Maranhão desde criança, participando das Rodas de Boi: “Vivi essa tradição até os 18 anos de idade, quando saí da minha terra natal em busca de emprego e um futuro diferente...”

Rigerlane se identifica como uma das mantenedoras dos folguedos e das antigas tradições nordestinas, pois, “carrega em seu peito”, os festejos de Bumba Meu Boi.

Diz ela, que mal sabia que um dia, teria uma saudade tão grande do Boi, a ponto de fazer a festa, símbolo de seu lugar de origem : “Mal sabia eu, que a saudade da minha cultura seria tão forte. E esse foi um dos grandes motivos que me fez realizar a primeira Festa do Boi, no ano de 2002.⁷¹”

Assim, teve a ideia de fazer uma festa-do-boi, reunindo alguns maranhenses que residem em Piracicaba, para confraternizar e relembrar a cultura de sua terra. Sua mãe, que é costureira desde os 16 anos, e sua irmã, que é jornalista e terapeuta, ajudaram na confecção do boi feito de tecido e papelão para a festa.

De acordo com ela: “ ...foi uma surpresa para os demais participantes, que se emocionaram ao ver aquela brincadeira de infância sendo revivida.” Nesta festa, reuniram parentes e amigos, num total de 30 pessoas. No outro ano, em 2003, fecharam a rua. Após isso, a festa do Boi tomou uma proporção tamanha, que no ano de 2005, levaram o festejo para a Praça do Parafuso, no Bairro Vila Rezende em Piracicaba, reunindo um público de aproximadamente 3 mil pessoas. Como ela diz: “Uma festa que do quintal foi para a porta, da porta para a rua e da rua para praça.”

Atualmente, a Festa do Bumba-Meu-Boi é realizada no Engenho Central, em parceria com o Centro de Tradições Nordestinas, que também surgiu a partir da ideia

71. Entrevista com João Prata.

da festa do Boi, e hoje se tornou um grande evento na cidade de Piracicaba, onde o Bumba-Meu-Boi é a atração principal.

Mais de 50 pessoas, entre nordestinos, nortistas e piracicabanos contribuem com a festa do Boi em Piracicaba, compondo músicas próprias e rememorando a brincadeira com músicas tradicionais nordestinas, tocando tambores e matracas, que são instrumentos fundamentais para a brincadeira do Boi. Contam com a parceria do MCP - Movimento das Comunidades Populares, onde há 8 anos fazem oficinas com as crianças da comunidade para fortalecer a cultura do Boi-Meu-Boi, em Piracicaba.

Os personagens são:

Pai Francisco e Mãe Catirina – um casal de negros de uma determinada fazenda.

Fazendeiro – dono do boi.

Pajé – curandeiro de poderes mágicos que acaba por ressuscitar o boi morto.

Cazumba – sua função é ligada ao misticismo, que rejuvenesce as forças espirituais da brincadeira. Sua fantasia é bastante criativa, evidenciando sua traseira e sua máscara.

Índia – personagem com semelhança ao indígena tradicional, com arco e flecha.

Participam com coreografias criativas e modernas.

Miolo – é o folião que dança embaixo do boi. O Bumba-boi, sotaque de Pindaré, é o que se apresenta em Piracicaba (sotaque é estilo de boi).

**ESPAÇOS DE
DIFUSÃO
DAS
CULTURAS
TRADICIONAIS
POPULARES**

ENGENHO CENTRAL

Tombado como patrimônio histórico, cultural e ambiental pelo CODEPAC - Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Piracicaba, em 11 de agosto de 1989, o Engenho Central data de 1881. Passou por diversas mudanças e hoje é um complexo histórico de Piracicaba, que reúne diversos edifícios arquitetônicos, que contam a história política, social e econômica de Piracicaba.

Banhado pelo rio Piracicaba, abriga o “Encontro dos Barcos da Festa do Divino Espírito Santo”, desde o século XIX, e outras manifestações culturais ao seu redor, formando uma paisagem onde é possível ver, escutar, sentir, ouvir a cultura, onde diversos tempos se cruzam.

Atualmente, abriga a Secretaria de Ação Cultural do Município de Piracicaba, que mantém um calendário fixo de ações culturais, que já acontecem há mais de 20 anos, como a “Paixão de Cristo”, a “Festa das Nações”, o “Salão Internacional de Humor de Piracicaba”, e outras mais recentes como a Virada Cultural Paulista, parte do Festival Curau- Culturas Regionais e Artes Urbanas, entre outras.

Este conjunto de patrimônios (material, imaterial e natural), do qual o Engenho faz parte, reflete o espírito da cidade, o que faz um povo ser o que é!

Av. Dr. Maurice Allain, 454 – Vila Rezende.

LARGO DOS PESCADORES

O Largo dos Pescadores guarda a história e a memória da fundação de Piracicaba, por se situar às margens do rio Piracicaba e ter sido, no século XIX, o lugar onde os barcos eram carregados e descarregados. À época era chamado de Largo do Porto, por ser o lugar onde as embarcações que subiam o rio paravam, antes do salto, que impede a navegação. Por este motivo, também é lugar de criação e invenção, ponto de encontro e representações.

Atualmente é palco de festas, comemorações, apresentações de várias manifestações da cultura popular tradicional, como a festa do Divino Espírito Santo, a Congada do Divino, o Cururu, o Carnaval, shows, e apresentações de Moda-de-Viola, feiras de artesanato, festa junina.

Endereço: R. Moraes Barros - Centro.

SÍTIO SOLEDADE

No sítio de da família Soledade, há mais de 100 anos, é realizada uma festa tradicional familiar da comunidade negra de Piracicaba, que reúne membros do Batuque de Umbigada, do Cururu, não só de Piracicaba, como de toda região do “chão encantado”, e amigos da vizinhança.

Atualmente, a festa acontece no último sábado de junho, instituída como “Dia Municipal do Batuque”, fazendo parte do Calendário Oficial de Eventos do Município de Piracicaba (SP), aberta a quem quiser conhecer.

O organizador da festa, o festeiro Pedro Soledade, mestre em contar causos de nossa história, é responsável por reunir os batuqueiros da região, convidar pessoas e recebê-las para celebrar a umbigada, em meio a muita dança e comilança, próprias da tradição de uma cultura viva!

Endereço: Av. dos Marins , 2101.

CASA DE CULTURA DO HIP HOP

A Casa de Cultura Hip Hop de Piracicaba nasceu de uma organização comunitária, que por volta de 1985 começou a impulsionar um forte movimento de produção cultural negra no Bairro da Paulicéia, e hoje é uma organização sem fins lucrativos, uma Associação, que mobiliza uma série de ações educativas, artísticas e culturais para além da cultura hip hop, que envolve 5 elementos: o grafite, o *break*, o DJ, o *black dance* e a sabedoria, que é a consciência.

O espaço, atualmente, atende cerca de 400 crianças e jovens com atividades de arte, cultura, comunicação, esporte, lazer, cidadania e educação para o trabalho, tendo se destacado por seus projetos comunitários, e também agrega os chamados “movimentos de rua” como *bike*, *skate*, *le parkour*, o rock.

Além disso, envolve os projetos de tradição popular como o Samba Lenço, a Umbigada e se conecta com outros movimentos populares, agrega diversos coletivos, se constituindo cada vez mais em um espaço auto-gestionado de produção da cultura de resistência e reexistência com práticas de transformação social.

A Casa de Cultura Hip-hop é, portanto, um espaço de aclamação política, que reúne desde os cantos falados até o hip hop, e rompe as barreiras entre a tradição e a modernidade, num eterno contínuo contemporâneo. Salve!

Endereço: Rua Jaçanã Altair Pereira Guerrine, 188. Bairro da Pauliceia.

CENTRO CULTURAL RAFAEL BAPTISTA ANTÔNIO (FAÉ) - VILA ÁFRICA

Inaugurado em 2020, após anos de reivindicação da comunidade negra piracicabana, o Centro Cultural Rafael Baptista Antônio (Faé) é uma conquista e também um legado do líder comunitário da Vila África, Rafael Baptista Antônio, mais conhecido como Faé.

Faé se encantou em 2017, depois de uma trajetória de luta e resistência, por 33 anos, na Vila África, que se expressa em sua artesania de peças afros; na música, como integrante do grupo de pagode “Tropical”; na organização da “Festa das Crianças” realizada na Escola Estadual Jaçanã Altair Pereira Guerrini; bem como na sua atuação como presidente e fundador do Centro Comunitário do Jardim Brasília; como vice-presidente da Associação Esportiva Vila África; e conselheiro do CONEPIR (Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra). Faé defendia arduamente a construção de um Centro Comunitário para atender a toda região e à comunidade negra.

O nome “Vila África” surgiu de uma brincadeira de futebol, um chiste criado no jogo para se referir ao time da comunidade negra do bairro da Vila Independência, cujo uniforme era vermelho e branco. O nome foi levado a sério, pois nele contém uma referência à ancestralidade e um sentido de pertencimento.

O Centro Social, também chamado de “Vila África” é um “espaço que visa valorizar e resgatar a cultura afro-brasileira, fortalecer a importância da sua contribuição na identidade cultural brasileira e toda a riqueza cultural: a dança, culinária, música, artesanato, religião, entre outros aspectos”, comemora Márcia Monteiro, uma das guardiãs desse importante legado.

Endereço: R. Pascoalina Orlando, 177 - Vila Independência.

SOCIEDADE BENEFICENTE 13 DE MAIO

Patrimônio Histórico e Cultural de Piracicaba, reconhecido em 2002, por sua história de luta e de resistência negra, foi fundada em 1901, 13 anos após a Lei Aurea, com o objetivo de oferecer aos recém-libertos serviços de assistência social, assistência jurídica, além de um ponto de encontro para as festividades da comunidade negra piracicabana.

A entidade funcionou em vários locais sob o nome Sociedade Beneficente Antônio Bento, até o ano de 1948, quando inaugurou a sua própria sede na Rua 13 de Maio, 1118, com o nome Entidade para Sociedade Beneficente 13 de Maio.

Carinhosamente chamado de “Clube 13 de Maio”, o lugar é um celeiro de luta e diversão. Abrigou movimentos que resultaram na conquista das cotas para a população negra no serviço público municipal de Piracicaba, promoveu cursos para alfabetização de adultos visando “conduzir a pessoa humana a adquirir técnicas de leitura, escrita e cálculo como meio de integrá-la à sua comunidade, permitindo melhores condições de vida”⁷². E, durante muito tempo, foi o único espaço de preservação da cultura negra como o Batuque de Umbigada (Tambu), o Carnaval de rua, a escola de samba e blocos, a capoeira, o teatro e outras manifestações, pois até os anos noventa era o único lugar que o negro piracicabano podia frequentar e exercer sua liberdade de expressão e a luta por seus direitos diante de uma sociedade profundamente atravessada pelo racismo.

Atualmente, acumulando 123 anos de história, tem como projeto principal ser um local para a preservação cultural através da informação sobre a história do negro no Brasil; trabalhar pela qualificação dos jovens, principalmente os da periferia, para o mercado de trabalho; o incentivo a participação política da comunidade negra, ao empreendedorismo, entre outros.

Endereço: Rua 13 de Maio, 1118.

ÁRVORE DA SAPUCAIA

Centenária em Piracicaba, no ano de 2018, a árvore tornou-se o símbolo da Paz, porque foi plantada por Antônio Caprâncico, italiano que migrou para Piracicaba, em comemoração ao fim da primeira guerra mundial.

Com 12 metros de altura e 4,80 metros de circunferência de tronco, foi tombada em 2004 como Patrimônio Histórico e Cultural de Piracicaba, inclusive com política de salvaguarda e preservação, que conta com técnicos e especialistas, que acompanham a saúde da arvore, símbolo da paz!

Em torno dela se reúne um dos maiores blocos de carnaval, a Banda da Sapucaia, não à toa, desce na contramão da tristeza!

Endereço: cruzamento da Rua Moraes Barros com a Av. Independência.

CENTRO CULTURAL MARTHA WATTS

Inaugurado em 2003, além dos espaços para exposição, debates seminários, preserva arquivos importantes para a história da cultura de Piracicaba, que estão disponíveis para consultas e pesquisas. São acervos de Piracicaba e região. Dentre eles, o acervo João Chiarini, que reúne toda a produção intelectual do pesquisador, jornalista, folclorista

72. Em entrevista concedida por José Luís Teodoro.

ativista de Piracicaba; o acervo do jornal O Diário e o arquivo do Poder Judiciário de Piracicaba, de 1801 a 1946, e de Rocha Netto, sobre a história do XV de Piracicaba.

Endereço: Rua Boa Morte 1257, Centro.

CASA DO BATUQUEIRO

Fundada em meados de 1990, a princípio para fomentar a memória do Batuque entre as comunidades batuqueiras. Com o tempo atingiu outros públicos através de workshops, palestras, música, literatura, proporcionando aos interessados vivências sobre as raízes da cultura afro-paulista.

Endereço: Rua Santo Schiavolin, 172, Residencial Serra Verde.

O CTN- CENTRO DAS TRADIÇÕES NORDESTINAS DE PIRACICABA E REGIÃO

Também chamado como “O Recanto do Nordeste” foi criado em 2006 por Reinaldo Pousa, com o objetivo de realizar projetos e ações culturais, sociais e educativas para a população nordestina de Piracicaba e região e também para os simpatizantes da cultura nordestina.

Promovem feiras de artesanato, encontros culturais e esportivos, contação de estórias da cultura popular nordestina, e programas de qualificação profissional para migrantes nordestinos em Piracicaba.

Dois grandes projetos fazem parte do calendário oficial da cidade: o “Arraiá Nordestino”, a Festa de São João Nordestina e o “Encontro Nordestino”. O primeiro foi realizado na Estação Paulista e na Rua do Porto (Casarão do Turismo), e teve 6 edições. O segundo foi idealizado para comemorar o Dia do Nordeste. É uma festa que dura em torno de 3 dias e já teve 9 edições realizadas em vários lugares da cidade, sendo que a nona, em 2019, aconteceu no Engenho Central. Essa festa possui uma programação que inclui prestação de serviços (consultas de saúde, cortes de cabelo, aulas de dança, entre outras iniciativas) às famílias, às crianças e adolescentes, mulheres e idosos, pessoas em situação de rua, PCD.

Endereço: Rua XV de Novembro, 849, Sala 03,

ESTAÇÃO DA PAULISTA

Idealizada em fins do século XIX para ligar Piracicaba a Limeira, começou a ser construída em 1916, e inaugurada em 1922. Atualmente, abriga o Centro Cultural Estação da Paulista Antônio Pacheco, a Estação do Idoso e o Polo Piracicaba do Projeto Guri, com diversas atividades culturais como oficinas de teatro, pintura em tecido, crochê, música, aulas de dança, atividades esportivas e eventos voltados para a preservação e divulgação das manifestações da cultura popular.

Endereço: Av. Dr. Paulo de Moraes, 1580.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural.** São Paulo: Sueli Carneiro: Editora Jandaíra, 2021.
- ALLEONI, Olivio Nazareno. Cururu em Piracicaba. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba.** Piracicaba: Degaspari, 2006. 162 p.
- ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas do Brasil.** 2. ed. Organização Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte, Brasília: Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 1982 (3 tomos).
- ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional. Danças, recreação, música.** v. II. 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1967.
- _____. **Folclore Nacional. Festas, bailados, mitos e lendas.** v. I. / São Paulo: Melhoramentos, 1967.
- _____. **Folclore Nacional. Ritos, sabença, linguagem, arte e técnica.** V. III. São Paulo: Melhoramentos, 1967.
- _____. **Brasil: histórias, costumes e lendas.** Editora Três Ltda. São Paulo: 1987.
- ASSUNÇÃO, Ademir: "500 anos de Desencontros", 1999. Entrevista com o escritor Kaká Werá Jecupe . In: https://istoe.com.br/32803_500+ANOS+DE+DESENCONTROS/. Acesso em : 01/12/2021.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A Festa do Santo de Preto.** Fundação Nacional do Folclore. Editora da Universidade Federal de Goiás. Goiás, 1985.
- BRITO, Mariana Santiago de. **Estudo do vocabulário do Cururu em Piracicaba.** São Paulo, 2013. In: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-25042013-113523/> pt-br.php Acesso em 21 de out. de 2021.
- CÂNDIDO, Antonio. Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.
- _____. Possíveis raízes indígenas de uma dança popular. **Revista de Antropologia,** [S. l.], v. 4, n. 1, p. 1-24, 1956. DOI: 10.11606/2179-0892.ra.1956.110332. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/110332>. Acesso em: 22 de out 2021.
- CANDIDO, Antonio. **Da música à teoria literária e à sociologia: as várias faces do mestre contadas por seus alunos.100 anos de Antônio Cândido.** In: <https://jornal.usp.br/especial/revista-usp-118-antonio-candido-paulo-betti-e-ocururu-um-inedito/>. Acesso em 2 de março de 2021.
- CARNEIRO, Edison. **Dinâmica do Folclore.** Rio de Janeiro, Editora : Civilização Brasileira S.A., 1965.
- CARRADORE, Hugo Pedro. Retrato das tradições piracicabanas. História e Folclore. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba.** Piracicaba, SP: Equilíbrio, 2010.
- CARRADORE, Hugo Pedro. **Digressões em torno do Folclore.** São Paulo, Editora: Franciscana, 1978.
- CASTILHO, Dinah e CASTILHO, Wenceslau. **Raízes caipiras de Piracicaba na era da**

- globalização – o cururu, a catira e a moda-de-viola.** Piracicaba: C. N. Editora, 2005.
- CARVALHO, Murillo e BORBA FILHO, Hemilo. Artistas e Festas Populares. **Série Cena Brasileira.** São Paulo, Editora Brasiliense, 1977.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** 11.ed. revista. São Paulo: Global, 2001.
- CARMEZINI, Maurício. A música caipira como instrumento no ensino de História. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba**. Piracicaba, Ano 1, N. 1, 1991 Ano XXII, N. 20, 201. p. 183-202.
- CHIARINI, João. Cururu. **Revista do Arquivo Municipal.** São Paulo - SP. Ano 13, Vol. CXV jul/set 1947, p.87.
- CORREA, Letícia Cristina. Por trás das máscaras: o Carnaval em Piracicaba. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba.** Piracicaba, Ano 1, N. 1, 1991 Ano XVIII, N. 19, 2012, pg. 57-78.
- DAMANTE, Hélio. **Folclore Brasileiro** - São Paulo. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/ FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore,1980.
- ELIAS NETTO, Cecílio. **Memorial de Piracicaba.** Almanaque 2002-2003. Fascículos 10 e 11. Piracicaba: IHGP e Tribuna. Piracicaba, 2002.
- ETZEL, Eduardo. Divino - **Simbolismo no Folclore e na Arte Popular** . Rio de Janeiro, Livraria Kosmos Editorial Ltda., 1995.
- _____ .**Arte Sacra: Berço da Arte Brasileira.** São Paulo, Ed. Melhoramentos,1986.
- FAUSTINO, Jean Carlo; GARCIA, Rafael Marin da Silva. **A série Cornélio Pires: análise da forma musical das suas modas-de-violão.** Debates, Rio de Janeiro, Unirio, n. 16, p. 63-89, jun. 2016. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebate/article/view/5773>. Acesso em janeiro de 2022.
- FRANCO, José Eduardo e MOURÃO , José Augusto. **A influência de Joaquim de Flora em Portugal e na Europa- escritos de Natália Correia sobre a utopia da idade feminina do Espírito Santo.** Lisboa. Roma Editora, 2005.
- FREITAS DA SILVA, André Luis. **QUANDO TODOS SÃO GUARANI: a guaranização indígena em escritos do século XVI nas Províncias do Rio da Prata.** Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em História. 2018. In: <https://repositorio.ufgd.edu.br/jspui/handle/prefix/928>
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Antonio Candido, Paulo Betti e o cururu: um inédito. **Revista USP**, [S. l.], n. 118, p. 180–199, 2018. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.voi118p180-199. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/150043..> Acesso em: 7 abril. 2021.
- GIRARDELLI, Élsie da Costa. **Ternos de congos: Atibaia.** Rio de Janeiro: MEC-SEC - FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore, 1981.
- GONZALEZ, Lelia. **Festas Populares no Brasil** . Editora Index Ltda,1987.
- IKEDA, A. T. . Cururu: resistência e adaptação de uma modalidade musical da cultura

- tradicional paulista. **Revista ARTEunesp**, São Paulo, v. 6, p. 47-59, 1990.
- KATZ. H. **Danças Populares Brasileiras**. 1a.ed. São Paulo: Edição Projeto Cultural Rhodia, 1989, 216 p.
- KODAMA, Katia Maria Roberto de Oliveira. **Iconografia como processo comunicacional da Folia de Reis: o avatar das culturas subalternas**. In: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-04082009-202926/publico/Folia_de_Reis_avatar_das_culturas_subalternas.pdf
- MACHADO, Iara. **Festa do divino Espírito Santo: uma proposta de curadoria**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. ECA /FAU/ FFLCH Universidade de São Paulo, 2014.
- _____. **Tempo, Arte e Cultura no Movimento Cultura Viva da América Latina - jallalla cultura viva! jallalla cultura viva comunitária**. Tese defendida em 2016 no Programa de Integração da América Latina (USP). São Paulo, SP, 2016.
- MORAIS FILHO, Mello. **Festas e Tradições Populares do Brasil**. Rio de Janeiro, Editor: Garnier, 1888.
- MUNANGA, Kabengele. Nkisi na Diáspora. In: Janaína de (org.) Figueiredo, Patrício C. Araújo. **Nkisi na Diáspora : raízes religiosas bantu no Brasil**. São Paulo: Acubalin; 2013., p.8 - 11.
- NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- NEVES, Guilherme Santos. Banda de Congos. **Caderno de Folclore**. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura. Funarte. Instituto Nacional do Folclore, 1981.
- PAZETTI, Henrique Albiero. **A região do Médio Tietê e os primeiros acordes paulistas: o Cururu**. In: <http://hdl.handle.net/11449/123969> <http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/cathedra/02-06-2015/000830700.pdf>. Acesso em 03 março de 2021.
- PEIXE, Guerra. Maracatus do Recife. **Coleção Recife**. Vol. XIV São Paulo: Irmãos Vitale S/A, 1980.
- PELLEGRINI FILHO, Américo. **Folclore paulista: calendário e documentário**. São Paulo: Cortez/Secretaria de Estado da Cultura, 1985. Acesso em: 05 junho 2021.
- PEREIRA, Carlos Simões, ALMEIDA, Arthur da Costa. Em busca das origens da língua Tupinambá. **Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento**. Ano 04, Ed. 02, Vol. 03, pp 40-54. Fevereiro de 2019. ISSN: 2448-0959, Link de acesso: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/historia/lingua-tupinamba>
- PERINELLI NETO, Humberto; LASTORIA, Andreia Coelho; CARDOSO, Rafael de Mello. **Um olhar perspectivo sobre a(s) cultura(s) caipira(s) brasileira(s) : reflexões a propósito da experiência de uma cidade do interior paulista**. In: <https://journals.openedition.org/caravelle/310#text>
- PIRES, Cornélio. **Conversa ao Pé do Fogo**. Ed. Imprensa, São Paulo- SP, 1987.
- PIRES, Cornélio. **Música caipira**. São Paulo: Livraria Magalhães, 1910.
- QUIJANO, ANIBAL. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. CLACSO, Conselho Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

In:file:///C:/Users/macha/Downloads/Quijano%20Colonialidade%2odo%2opoder.pdf

REIS, José Ribamar Sousa dos. **O abc do bumba-boi do Maranhão.** São Luís, Ed. Fort Gráfica, 2008.

RIBEIRO, Alessandra; PAULA JUNIOR, Antonio Filogênio de; SALES, Rosa Liria Pires.

Ngoma chamou! Batuques em terreiros paulistas. Malê Editora e Produtora Cultural – 2021.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro - formação e sentido do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. Moçambique. **Cadernos de Folclore.** Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Cultura. Funarte. Instituto Nacional do Folclore, 1968.

RIBEIRO, Joaquim. Folklore dos Bandeirantes. **Coleção Documentos Brasileiros.** São Paulo: José Olympio Editora, 1946.

SANCHES, Bruno de Souza. **Sapateados caipiras: semelhanças e diferenças entre os fandangos caipiras e o catira.** XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Campinas, 2017.

SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola: ensaio do cantar caipira.** São Paulo, Editora Arte & Ciência, 2000.

SANTOS, Elisângela. "São velhas agonias, novas tecnologias" processos criativos e produtivos em meio à canção no cururu paulista. **Rev. Inst. Estud. Bras.**, São Paulo, n. 59, p. 232, dez. 2014. In: <https://www.scielo.br/j/rie-b/a/5D7M7yBbbpFr7XGL4jZncJK/?format=pdf&lang=pt>

_____. **Entre improvisos e desafios: do cururu como cosmovisão de grupos caipiras do Médio Tietê,** SP. 2013. 339 f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/115709>>.

SILVA, Dilma de M. África Bantu: de que África estamos falando? In: Janaína de (org.) Figueiredo, Patrício C. Araújo. **Nkisi na Diáspora : raízes religiosas bantu no Brasil.** São Paulo: Acubalin; 2013., p. 43-48.

TAVARES DE LIMA, Rossini. **Abecê de Folclore.** São Paulo, SP: Ricordi, 1985.

_____. **O folclore do litoral norte de São Paulo.** Rio de Janeiro: MEC-Seac-Funarte: Instituto Nacional do Folclore; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Univ. de Taubaté, 1981.

_____. **Folguedos populares do Brasil.** São Paulo: Ricordi, 1962.

TATIT, Luiz. **O Cancionista: composição de canções no Brasil.** São Paulo: Edusp, 2002.

TAUNAY, Alfredo E. (org.). **Relatos monções.** São Paulo: Martins, 1976.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira.** São Paulo: Editora 34, 1998.

VALENTE, Waldemar. **Folclore Brasileiro Pernambuco.** Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Cultura - Secretaria de Assuntos Culturais - Fundação Nacional de Arte- Funarte, 1979.

VIANNA, Hildegardes. **Folclore Brasileiro Bahia.** Rio de Janeiro. Ministério da Educação

e Cultura. Funarte - Instituto Nacional do Folclore, 1981.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história: música caipira e enraizamento**. São Paulo: Edusp, 2015.

VÍDEOS:

A história da Banda do Bule, de 2019, Gilson Sabadin.

In: <https://br.video.search.yahoo.com/search/video?fr=mcafee&ei=U>

Nkisi na Diáspora: Raízes Religiosas Bantu no Brasil.

In: <https://www.youtube.com/watch?v=ffuOLUnCatc>

O Povo Brasileiro - Darcy Ribeiro (Completo)

In: <https://www.youtube.com/watch?v=lDs2f52cbwE>

TRADIC
POPULA
PIRAC

**GÓES
ARDES
EM
SICABA**

SESC – SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO	SUPERVISÃO DE EDITORAÇÃO E ARTE
Administração regional no Estado de São Paulo	Iara Machado
PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL	REDAÇÃO
Abram Szajman	Iara Machado
DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL	PESQUISA
Luiz Deoclecio Massaro Galina	João Prata e Iara Machado
SUPERINTENDENTES	EDITORAÇÃO E ARTE
Técnico-social	Thiago de Barros
Rosana Paulo da Cunha	ILUSTRAÇÃO
Comunicação Social	Diógenes Severo
Ricardo Gentil	REVISÃO
Administração	Amanda de Souza
Jackson Andrade de Matos	ENTREVISTADOS
Assessoria Técnica e de Planejamento	Antônio Filogenio de Paula Jr. (Batuque de Umbigada), Dirce Gobette Vitti (Santana), Ediana Maria de Arruda Raetano (Samba Lenço), Eugênio Morato de Jesus (Geninho- Capoeira e Cururu), Eveliyn Gobetti Stêncico (Santa Olímpia), José de Almeida Filho (mestre Zequinha - Capoeira), José Antônio da Silva (Chapéu - Folia de Reis), José Luis Teodoro (Clube 13 de Maio), Luiz Gonçalves Pedroso (Cururu), Marcos Antônio Azevedo de Souza (Tony Azevedo – Maracatu), Márcia Maria Antônio (Vila África) , Maria Emilia Vitti (Santana) Natália Puke (Baque Caipira), Neves das Graças Rodrigues Santos (Congada de São Benedito), Pablo Carajol Delvage (Carnaval), Reinaldo José Pousa (Centro de Tradições Nordestinas), Renato Freitas Sampaio (Associação Amigos da Sapucaia), Rigerlane de Melo Ramos (Lane Melo - Boi Bumbá), Roberta Lessa (Congada do Divino) Rogério João Constantino (Quadrilha de São João), Tony Azevedo de Souza (Tony Azevedo - Maracatu), Ubirajara Sabino (Casa de Cultura Hip-Hop), Valéri L. Forti (Santana)
GERÊNCIAS	
Estudos e Desenvolvimento	
João Paulo Guadanucci	
Artes Gráficas	
Rogerio Ianelli	
Sesc Digital	
Fernando Tuacek	
Sesc Piracicaba	
Fábio José Rodrigues Lopes	
Estudos e Programas Sociais	
Flávia Carvalho	
COORDENAÇÃO EDITORIAL	
Sesc Piracicaba	
EQUIPE SESC	
André Augusto Dias, Fabiano Maranhão, Francisco Galvão de França, Gabriela Batista Borsoi, Gustavo Vitti, Iuri Domarco Botão, Luciane Tosin Garcia Motta, Renato Franceschini Oliani.	

SESC PIRACICABA

Rua Ipiranga, 155

Tel.: +55 19 3437-9292

   /sescpiracicaba

 /sescpiracicaba

sescsp.org.br/piracicaba

