

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG

Escola de Belas Artes

Júnia Cristina Pereira

O ÉPICO E O POPULAR N’AS
CENAS DA PAIXÃO SEGUNDO CONGONHAS

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2009

Júnia Cristina Pereira

O ÉPICO E O POPULAR N'AS

CENAS DA PAIXÃO SEGUNDO CONGONHAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2009

Pereira, Junia Cristina, 1983-

O épico e o popular n'As *Cenas da Paixão Segundo Congonhas* / Junia Cristina Pereira. - 2009

115 f : il. + 3 DVD

Orientador : Antônio Barreto Hildebrando

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Semana Santa – Teatro – Congonhas (MG) 2. Paixão – Representação – Teses 3. Teatro religioso – Aspectos sociais – Teses 4. Teatro histórico – Influência – Teses 5. Congonhas (MG) – Cultura popular – Teses I. Hildebrando, Antônio Barreto, 1961- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes III. Título.

CDD: 792

Dissertação defendida e aprovada em 09/10/2009, pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando - Orientador

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli

Prof. Phd. Tereza Virgína Ribeiro Barbosa

Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga - Suplente

Prof. Dr. Maurílio Andrade Rocha - Suplente

Dedicatória

*Dedico este trabalho, com muito amor:
ao Zezeca Junqueira, ao Edilson Ribeiro e à Patrícia Vidal, do
Grupo de Teatro Dez Pra's Oito;
à memória de Paulinho Osório, a quem tanto importava a cultura
e a história de Congonhas...*

Agradecimentos

A Deus, por via das dúvidas.

Ao querido Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando, que me orientou genialmente, com dedicação, lucidez e flexibilidade; pela cumplicidade e pela confiança em mim depositada.

Aos meus pais, pelo amor incondicional e pela acolhida sempre.

Aos Profs. Phds. Tereza Virgínia, Marcos Alexandre e Sara Rojo; pelo apoio e incentivo.

A todos os meus amigos, *mesmo que o tempo e a distância digam não...*

A todos os meus professores!

À Diretoria de Cultura da Prefeitura Municipal de Congonhas e ao Escritório Provincial da Congregação Redentorista em Juiz de Fora, por abrirem as portas para as minhas pesquisas. A toda a equipe envolvida n'*As Cenas da Paixão Segundo Congonhas*, e a todos que me cederam entrevistas.

A Luiz Humberto, Geraldo Octaviano, Renata Araújo, Marina Viana, Marquito, Rafinha, Ana Elisa, Rosângela Vartuli, Marina Arthuzzi, Catarina das Graças Artur, Isaque Ribeiro, Ana Luiza de Melo Amparado, Gil Esper, CNPQ e Plombagina 86.

Resumo

Este trabalho se propôs abordar um pouco da história d'*As Cenas da Paixão Segundo Congonhas*, reconstituída, sobretudo, por meio de entrevistas com os participantes e de análise de registros fotográficos e videográficos. Elegemos como foco a encenação da sexta-feira santa e buscamos conduzir uma análise que contemplasse alguns traços de cultura popular que estão presentes neste espetáculo, tais como a “rusticidade” dos elementos expressivos e a aglutinação comunitária em torno de um mito; bem como elementos de teatro épico referentes à atuação, ao espaço cênico e à dramaturgia, presentes em três momentos distintos da história da encenação (1993, 2003 e 2007).

Resumen

Este trabajo se propuso hacer un abordaje de parte de la historia de las *Cenas da Paixão Segundo Congonhas*, reconstituída, sobre todo, por medio de entrevistas con los participantes y del análisis de registros fotográficos y videográficos. Elegimos como foco la escenificación del viernes santo y buscamos llevar a cabo un análisis que contemplase algunos rasgos de la cultura popular que están presentes en este espectáculo, tales como la “rusticidad” de los elementos expresivos y la aglutinación comunitaria en torno a un mito; así como elementos de teatro épico relacionados con la actuación, con el espacio escénico y con la dramaturgia, presentes en três momentos distintos de la historia de la escenificación (1993, 2003 y 2007).

Lista de Ilustrações

FIGURA 1: Anjo (Júnia Pereira) descendo a Procissão do Enterro. Ladeira do Bom Jesus, ano de 2001. Foto: Terezinha Cândida. Acervo pessoal de Júnia Pereira.....	12
FIGURA 2: Ao final da Encenação, público e figurantes se preparam para a saída da Procissão do Enterro. Ao Centro, os Irmãos do Santíssimo conduzindo o esquife com a Imagem do Senhor Morto seguido da Imagem de Nossa Senhora das Dores. Sexta-Feira Santa, Praça da Basílica, 1991. Autor da Foto desconhecido. Acervo da Diretoria de Cultura de Congonhas.....	17
FIGURA 3: Folder da Semana Santa de 2005. Uma publicação da Prefeitura Municipal de Congonhas. Páginas 1 e 2.....	25
FIGURA 4: Folder da Semana Santa de 2005. Uma publicação da Prefeitura Municipal de Congonhas. Páginas 3 e 4.....	26
FIGURA 5: Cristo recebendo a coroa de espinhos. Praça da Basílica, ano de 1989. Autor da foto desconhecido. Acervo da Diretoria de Cultura/ PMC.....	32
FIGURA 6: Verônica cantando na Procissão do Enterro. Centro da cidade, ano de 1989. Autor da foto desconhecido. Acervo da Diretoria de Cultura/ PMC.....	38
FIGURA 7: Dona Victoria Fisher Parcus (Dona Vick) ao centro, à esquerda, sua assistente Tia Mimi; em meio às figuras que representam os doze profetas. Ano de 1981. Autor da foto desconhecido. Acervo da Diretoria de Cultura/PMC.....	43
FIGURA 8: Sermão do Descimento, após a Encenação. Visão lateral. Praça da Basílica, ano de 1999. Autor da foto desconhecido. Acervo da Diretoria de Cultura/PMC.....	55
FIGURA 9: Sermão do Descimento. Praça da Basílica, aproximadamente 1966. Autor da foto desconhecido. Acervo da Diretoria de Cultura/PMC.....	57
FIGURA 10: Foto do Espetáculo <i>O Cavalinho Azul</i> , direção Pe Dalton Barros. Autor da foto desconhecido. Acervo pessoal de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.....	61
FIGURA 11: Elenco do Espetáculo <i>Dó de Peito</i> (1965), direção: Pe Dalton Barros. Autor da foto desconhecido. Acervo da Congregação Redentorista.....	61
FIGURA 12: Locutores durante a Encenação do Lava-Pés. Praça da Matriz, 1991. Autor da foto desconhecido. Acervo da Diretoria de Cultura/PMC.....	66
FIGURA 13: Palácio de Herodes. À esquerda, Salomé dançando em sua frente. Praça da Basílica, 2003. Foto de Terezinha Cândida. Acervo da Diretoria de Cultura/PMC.....	70

FIGURA 14: Jesus carregando a cruz entre o público até o palco onde será crucificado. Ao fundo e à direita, o palco onde se deu o julgamento. Praça da Basílica, ano de 1999. Autor da foto desconhecido. Acervo da Diretoria de Cultura/ PMC.....	77
FIGURA 15: Soldados ajustam a cruz de Jesus. Ano de 1993. Autor da Foto: Zanolo. Acervo da Diretoria de Cultura/PMC.....	94
FIGURA 16: Padre profere o Sermão do Descimento, já substituído o ator pela imagem articulada de Cristo. Ano de 1993. Autor da Foto: Zanolo. Acervo da Diretoria de Cultura/PMC.....	94
FIGURA 17: Palco 1 em construção - 18/03/2004. Ao fundo, a Igreja Basílica do Bom Jesus de Matosinhos. Autor da foto desconhecido. Acervo da Diretoria de Cultura/PMC.....	96
FIGURA 18: Herodes e Herodíades conversando. Ano de 2003. Foto: Terezinha Cândida. Acervo da Diretoria de Cultura/PMC.....	96
FIGURA 19: Palco 5 em construção - 18/03/2004. Ao fundo, visão da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Autor da foto desconhecido. Acervo da Diretoria de Cultura/PMC.....	97
FIGURA 20: Maria recebe o Cristo morto nos braços. Ano de 2003. Foto: Terezinha Cândida. Acervo da Diretoria de Cultura/PMC.....	105

SUMÁRIO

Apresentação	13
Capítulo 1	
Traços populares na cultura congonhense.....	18
Capítulo 2	
A festa da Semana Santa: origem e contexto das <i>Cenas</i>	33
2.1: A Procissão do Encontro e a Procissão do Enterro.....	35
2.2: A Cerimônia do Lava-Pés.....	45
2.3: A Sexta-Feira Santa.....	49
2.4: Os tempos mudaram.....	54
Capítulo 3	
Pela fé ou pela fama: A dinâmica entre religião e teatro no desenvolvimento do espetáculo.....	56
3.1: Sob a direção dos Padres Redentoristas (196? – 1975).....	58
3.2: Nas mãos de leigos: Zé Patrocínio e Tia Vick (1975-1993).....	64
3.3: A direção do <i>Dez Pras Oito</i> (1994-2008, em continuidade).....	68
Capítulo 4	
Elementos épicos n’ <i>As Cenas da Paixão Segundo Congonhas</i>	78
4.1. Atuação.....	84
4.2. Espaço Cênico.....	91
4.3. Dramaturgia.....	99
Considerações Finais	106
Referências Bibliográficas	109
ANEXO 1	113
ANEXO 2	114
ANEXO 3	115



FIGURA 1: Anjo (Júnia Pereira) descendo a Procissão do Enterro. Ladeira do Bom Jesus, ano de 2001. Foto: Terezinha Cândida. Acervo pessoal de Júnia Pereira.

Apresentação

O interesse pelas questões presentes neste trabalho teve origem na minha vivência em Congonhas. Ao mudar-me para esta cidade em 1991, aos seis anos de idade e vinda da periferia de São Paulo, deparei-me com uma cultura muito diferente da que havia antes conhecido, pois impregnada de religiosidade e de participação popular. Além do contato com a minha avó, que era muito religiosa, supersticiosa e trazia também todo um modo de vida mais rural, a cidade também me ofereceu uma cultura muito rica, pois Congonhas é uma cidade histórica, que abriga um conjunto artístico muito importante do Barroco Mineiro, e é também – ou pelo menos era, durante minha infância e adolescência, pois a cidade tem passado por transformações que fazem com que ela perca algumas formas de expressão e alguns modos de vida que lhe eram característicos – repleta de manifestações populares, como o carnaval de rua, com blocos, escolas de samba; uma escola pública de Artes com teatro, dança, música; um Coral aberto à comunidade, grupos de teatro muito atuantes; e as festas religiosas como a festa do Jubileu e a Semana Santa. E eu comecei a viver no meio desta cultura. Em 1993 comecei a fazer aulas de teatro e a participar ativamente do movimento cultural da cidade ao entrar para o Grupo de Teatro *Dez Pras Oito*. Toda esta experiência foi muito rica e essa formação que eu tive em Congonhas, bem como toda essa cultura da cidade passaram a ser referências para mim.

Assim, quando vim estudar em Belo Horizonte, em 2001, para fazer o curso de graduação em Artes Cênicas, eu tive contato com outras culturas: a cultura da cidade de Belo Horizonte e a cultura teatral mais acadêmica. E eu sempre senti a necessidade de fazer essa ligação entre o que eu estava estudando e a experiência cultural que eu tive em Congonhas, especificamente em relação ao teatro. Eu sentia dificuldade de fazer isso, porque as referências do curso de teatro eram muito européias, estudávamos muito o teatro feito na Europa, e sobre o teatro brasileiro estudávamos predominantemente o teatro feito em São Paulo e no Rio de Janeiro. Então este projeto de pesquisa nasceu dessa necessidade de travar um diálogo entre uma experiência de teatro em Congonhas e uma forma acadêmica de se pensar a prática teatral. Reflete, pois, o desejo de estabelecer um diálogo entre experiências distintas de formação, a fim de melhor me apropriar da cultura congonghense na formação de minha identidade artística. Para tanto, esta dissertação se propôs a refletir sobre a história das *Cenas da Paixão Segundo Congonhas*, identificando alguns elementos de teatro épico e de cultura popular presentes no espetáculo.

A metodologia utilizada envolveu pesquisa de campo e pesquisa bibliográfica. Na pesquisa de campo, foram utilizados os seguintes instrumentos: observação direta; entrevistas semi-estruturadas; recolhimento e análise de fotos, programas, vídeos, *dvd's* e diferentes versões do texto. Na pesquisa bibliográfica, debruçamo-nos¹ sobre os registros e estudos da Semana Santa no Brasil; bem como sobre estudos teóricos relativos à cultura popular e aos elementos épicos do teatro. A pesquisa de campo foi muito rica porque, além dos vídeos e das fotos, fizemos muitas entrevistas e nelas encontramos um material vivo, porque os entrevistados falam uma coisa e depois falam outra, ou em outro contexto poderiam falar outra e isso, se por um lado traz a preocupação de comprometer a exatidão de uma pesquisa científica, por outro lado é riquíssimo, porque traz de uma forma mais intensa a consciência de que o conhecimento é, em sua essência, precário, porque está sempre em construção, e porque não consegue abarcar toda a complexidade de um fenômeno vivo. Já a pesquisa teórica é mais confortável a princípio, porque lida com um material escrito que está fixado. Entretanto, ao colocar este material em diálogo com outros textos e imagens, é como se nós o puséssemos também em movimento, de modo que não há saída: a pesquisa é sempre um processo dinâmico que traz, o tempo todo, muita insegurança e exige um reposicionamento a todo instante. Nós começamos a pesquisa interessados especialmente nos elementos épicos da encenação em Congonhas, considerando a diferença entre os objetivos da encenação da Paixão de Cristo e os objetivos do teatro épico-dialético de Brecht, mas entendendo que o teatro épico não precisa estar necessariamente ligado a Brecht para que o seu estudo se justifique. Contudo, no meio do processo de trabalho, sentimos a necessidade de entender qual a especificidade de se fazer e de se pensar o teatro no contexto da festa comunitária.

Deste modo, no primeiro capítulo, procuramos nos aproximar de nosso objeto de estudo pelo que este difere do teatro profissional, identificando os traços de cultura popular que estão presentes no espetáculo. Entendemos cultura popular como um dado relacional e ligado a algumas questões como o conflito ou a marginalidade na relação com uma cultura “hegemônica”; a organização “rústica” dos elementos expressivos; e principalmente, neste caso específico, a vivência do mito de Jesus Cristo na festa da Semana Santa e o seu caráter

¹ A mudança da primeira pessoa do singular para a primeira pessoa do plural se dá devido à necessidade, nos parágrafos anteriores, de comunicar uma experiência muito particular que deu origem ao trabalho, a qual só pode ser expressada na primeira pessoa do singular. A primeira pessoa do plural, entretanto, foi adotada na maior parte da dissertação e é preferida por melhor expressar a relação de cooperação mútua entre orientanda e orientador, na qual o trabalho foi escrito.

de reforço a uma identidade comunitária, definida, em Congonhas, pelo mito católico de Jesus Cristo.

No capítulo 2, buscamos descrever a festa cuja existência define, predominantemente, nossa concepção de “popular” neste trabalho. Para tanto, fomos em busca de registros da Semana Santa em Congonhas a partir de 1950, os quais comparamos com registros cariocas da mesma festa no Brasil colonial. Destacamos da Semana Santa os momentos em que, em Congonhas, os elementos teatrais se fizeram mais presentes e escolhemos como foco do nosso trabalho a sexta-feira, com a encenação que se originou a partir da cerimônia do Sermão do Descimento, dada a centralidade deste dia nas comemorações da Semana Santa em Congonhas, a qual, de acordo com nossa interpretação e baseados também em PEREIRA (2005), está ligada ao significado do sofrimento no catolicismo popular. Procuramos sempre relacionar pesquisa de campo e pesquisa teórica. Apesar de ser necessário escolher como foco do nosso trabalho a Sexta-Feira Santa, procuramos ter sempre em mente que este dia faz parte de toda uma semana de celebração.

No terceiro capítulo, buscamos, através das entrevistas, traçar a história da encenação desde a década de 1960, a fim de compreender como o espetáculo teatral foi-se emancipando do Sermão do Descimento e como a sua linguagem foi sendo construída, passando pela direção de três grupos diferentes, nas relações entre religião, técnica teatral, sociedade, mídia e turismo. Temos consciência de que a história contada por nós no capítulo 3 é apenas uma versão, pois se baseia sobretudo em entrevistas, e nem todos os personagens desta história puderam ser ouvidos; e também o material videográfico analisado é limitado, pois foi editado e encontra-se incompleto. Além disso, nosso ponto de vista não pode, mesmo ao tratar de uma pesquisa científica, manter-se imparcial, dada a já referida vivência junto ao Grupo de Teatro *Dez Pras Oito*. Contudo, acreditamos que o trabalho não sofre grandes prejuízos com isso, pois a rigor toda pesquisa tem suas limitações e, além disso, o conhecimento está sempre em processo de construção e nunca será um produto finalizado.

Por fim, no capítulo 4, apresentamos brevemente o conceito de teatro épico, para destacar em seguida três elementos do espetáculo teatral: atuação, espaço cênico e dramaturgia; a fim de fazer uma análise destes elementos em três momentos da história d’*As Cenas da Paixão*

Segundo Congonhas, a saber: os anos de 1993, 2003 e 2007. Sabemos que tal seleção é apenas uma amostra ínfima de todas as representações d’*As Cenas* ao longo de sua história, assim como os elementos da encenação selecionados – atuação, espaço cênico e dramaturgia – representam, também, pequenas partes de um todo que é o espetáculo. Conscientes destas limitações, nós procuramos desenvolver algumas características marcantes da estética do espetáculo como a concepção de trabalho de atuação relativo à *figura*; a atuação no palco simultâneo inserido no contexto da cidade, e a dramaturgia² de estrutura variante – com cenas até certo ponto independentes – e calcada em um mito conhecido por toda a comunidade. Tais características foram observadas nos anos de 1993, 2003 e 2007 em função da dinâmica da história da encenação, reconstituída em parte pela pesquisa de campo, e em função do material videográfico encontrado. Embora limitados pelos registros videográficos disponíveis, tais momentos foram escolhidos por representarem diferentes modos de fazer e de pensar o espetáculo.

Acreditamos que a pesquisa seja de grande interesse acadêmico e artístico, pois pretende contribuir para pesquisas da história do teatro mineiro de cunho religioso, bem como para a compreensão do mesmo; além de oferecer uma contribuição também para os estudos do teatro épico, não necessariamente ligado às propostas de Bertolt Brecht, mas sim associado à idéia de uma cultura popular e regional.

² Entendo aqui dramaturgia no sentido clássico do termo, dizendo respeito ao texto escrito que serve de base à encenação, não se confundindo com os conceitos de dramaturgia do espaço e de dramaturgia da cena.



FIGURA 2: Ao final da Encenação, público e figurantes se preparam para a saída da Procissão do Enterro. Ao Centro, os Irmãos do Santíssimo conduzindo o esquife com a Imagem do Senhor Morto seguido da Imagem de Nossa Senhora das Dores. Sexta-Feira Santa, Praça da Basílica, 1991. Acervo da Diretoria de Cultura de Congonhas. Autor da Foto desconhecido.

Capítulo 1

Traços populares na cultura congohense

É sempre o Teatro Popular que vem salvar a situação.
(BROOK, 1970:65)

Eu sou feliz é na comunidade, na comunidade eu sou feliz³

De acordo com Nestor García Canclini, cultura é a produção de fenômenos que contribuem para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social, ou seja, a cultura diz respeito a todas as práticas de produção do sentido (CANCLINI, 1983:29). Já as culturas populares, são "o resultado de uma *apropriação desigual* do capital cultural, realizam uma *elaboração* específica das suas condições de vida através de uma *interação conflitiva* com os setores hegemônicos" (CANCLINI, 1983: 43-44).

Ora, não seria anacrônico falar nos dias de hoje em setores hegemônicos e setores populares, já que vivemos uma era em que predomina a universalização e a interdependência entre as culturas? De acordo com Canclini, porém:

No mundo contemporâneo esta interdependência não é uma relação de reciprocidade igualitária [...] A multinacionalização do capital, que é acompanhada pela transnacionalização da cultura, impõe uma troca desigual tanto aos bens materiais quanto aos bens simbólicos (CANCLINI, 1983:26).

Ou seja, há sim, na opinião do antropólogo argentino, um conjunto de características que tornam relevante a distinção entre cultura popular e cultura dominante. Tais características, porém, não estão associadas à origem do fenômeno cultural, mas sim baseadas no seu uso e na análise da sua relação com outros fenômenos (CANCLINI, 1983:47). Assim, o caráter popular de uma determinada manifestação não é intrínseco, mas se dá na relação com outras manifestações, estando, pois, sujeito a transformações.

Possivelmente uma transformação deste tipo tenha acontecido com os doze profetas esculpidos em pedra-sabão por Aleijadinho em Congonhas, hoje reconhecidos como patrimônio cultural da humanidade. Eles foram, em 1811, avaliados com benevolência pelo

³ Trecho de cântico religioso característico das Missões Redentoristas e também utilizado na Festa do Jubileu de Congonhas. In: MISSIONÁRIOS REDENTORISTAS. *Fé e Vida - Em Jesus, a Redenção é Copiosa!* 95ª edição. Aparecida: Editora Santuário, 2003. Páginas 85-86.

Barão de ESHWEGE, que considerou para o seu julgamento, apesar da imperícia do escultor, seu autodidatismo e sua ignorância das obras de arte européias:

As estátuas são todas esculpidas em lardita que desponta em grande camada na vizinhança. O mais hábil escultor que aqui se tem distinguido é um homem estropiado de mãos aleijadas, amarram-lhe o cinzel com que executa as obras artísticas, mas nem sempre são proporcionadas e de bom gosto as suas figuras e acessórios. Não se deve, aliás, menoscar o belo talento do homem que se formou por si mesmo e nada viu.⁴

Assim, levando-se em conta o depoimento do Barão de ESHWEGE de 1811, poder-se-ia classificar as esculturas de Aleijadinho como cultura popular de acordo com a definição de Canclini: são "o resultado de uma *apropriação desigual* do capital cultural, realizam uma *elaboração* específica das suas condições de vida através de uma *interação conflitiva* com os setores hegemônicos". Porém, tal classificação hoje já não corresponderia à verdade, visto que posteriormente, tais obras foram alvo de grande valorização e reconhecimento, e inseriram-se na cultura "hegemônica".

Não pretendemos, portanto, uma classificação taxativa ou normativa para as *Cenas da Paixão Segundo Congonhas*; mas, analisando-as em relação ao teatro profissional contemporâneo, identificamos a pertinência da afirmação de seu caráter popular não-intrínseco, mas relacional. Lembrando, com Canclini, que este caráter popular não é absoluto ou isolado, pois "embora haja desigualdades e conflitos entre as manifestações simbólicas das classes, a sua participação conjunta num mesmo sistema não permite a existência autônoma" (CANCLINI, 1983: 48).

O caráter popular das *Cenas* será aqui considerado em relação ao teatro profissional, no que difere deste pela inserção na festa da Semana Santa em Congonhas, e também pela utilização dos recursos expressivos.

Peter Brook, no livro *O Teatro e Seu Espaço*, em um capítulo intitulado "O Teatro Rústico", irá definir o teatro popular através do conceito de "rusticidade", que se traduz em uma ausência de preocupação com o estilo. Para o diretor inglês, "organizar um espetáculo em condições de "rusticidade" é como fazer uma revolução, pois qualquer coisa que esteja à mão

⁴ Guilherme, Barão de ESHWEGE. *DIÁRIO DE VIAGEM*. MINAS GERAIS (Suplemento Literário) 26/set/1970. Página 02.

pode ser transformada numa arma". (BROOK, 1970:67) O Teatro Rústico traz como fortes características o improviso e a ludicidade:

No luxo do teatro de alta classe, tudo pode ser monoliticamente compacto enquanto que num teatro popular, bater num balde será a sonoplastia para uma batalha, farinha de trigo no rosto pode ser usada para realçar o branco do medo, o arsenal é ilimitado: o distanciamento, o cartaz, a exploração dos assuntos "quentes", as danças, o ritmo, as anedotas locais, a exploração de acidentes, imprevistos, as canções, o barulho, a exploração de cada contraste, as abreviaturas do exagero, os narizes postiços, os tipo-clichês, as barrigas postiças. O Teatro Rústico, livre da unidade de estilo, fala na realidade, uma linguagem muito sofisticada e estilizada: uma platéia popular geralmente não tem dificuldade em aceitar incoerência de sotaque e figurinos, ou em saltar da mímica para o diálogo, do realismo à sugestão. Ela segue a linha da estória, sem saber que em algum lugar há um conjunto de padrões que estão sendo rompidos (BROOK, 1970:67)

As representações da Paixão de Cristo em Congonhas, a nosso ver, apresentam várias características apontadas por Peter Brook para caracterizar o teatro popular, principalmente a falta de preocupação com a unidade de estilo – o que é um traço eminentemente épico. É interessante como muitos dos elementos citados por Brook para caracterizar o "rústico" foram apropriados por Brecht na elaboração de seu teatro épico, o qual, depois de estabelecido, passou a ter como estilo esta mesma falta de unidade de estilo apontada acima. Mas vejamos como o "rústico" se manifesta n'As *Cenas*, por meio da minha experiência com o espetáculo, considerada posteriormente como parte da pesquisa de campo:

O primeiro exemplo da "rusticidade" das *Cenas* que trago vem da área da atuação. Em 2004, estava estudando em Belo Horizonte e por isso não pude participar do espetáculo. Fui, entretanto, com o intuito de assistir, porém cheguei um pouco mais cedo, a fim de ver os meus amigos antes do espetáculo e oferecer alguma ajuda para os preparativos finais. No ano de 2002, havia representado o papel de uma criada no palácio de Herodes, mas estava, neste ano de 2004, com um novo corte de cabelo, ou melhor, praticamente sem cabelo algum na cabeça, que havia sido raspado com a máquina. Ao me ver, então, Zezeca ficou muito surpreso com o meu novo aspecto e, entre risos e deboches, disse que eu poderia fazer o papel de criado eunuco desta vez, fazendo referência ao papel de criada que havia feito e ao meu corte de cabelo. Tradicionalmente, tanto as mulheres quanto os homens que participam da encenação deixam os cabelos compridos. Ainda em tom de brincadeira, Zezeca pegou uma peça de figurino – pois estávamos na sala onde ficam guardados os figurinos – que estava aposentada e sugeriu que eu a vestisse para interpretar o criado eunuco. Aceitei e, faltando apenas uma hora para a encenação, fui avisar a Patrícia, que interpretaria o papel de Herodíades, que seria

o seu criado. Como eu não lembrasse o texto, eu tive a idéia de falar em *gramelô*⁵, como se fosse um criado estrangeiro – o que foi aceito com grande divertimento pelo diretor, embora não houvesse nunca havido este personagem de criado eunuco e nem muito menos o uso de *gramelô* na história do espetáculo; e combinamos somente algumas "deixas" para entrada e saída de cena. Como estava em companhia de uma amiga de Belo Horizonte, também estudante de teatro, que trouxe para assistir o espetáculo, e para não a deixar sozinha na platéia, também ela vestiu um figurino improvisado e fez parte da encenação como convidada da festa de Herodes. Bem, tal inserção de personagens de forma tão improvisada só seria imaginável no contexto de um teatro *rústico*, no qual o prazer de atuar e o espírito lúdico se sobrepõem ao compromisso com a qualidade técnica. Também Caio Nascimento, atualmente estudante de teatro e ex-participante das *Cenas*, relata um fato semelhante ocorrido com ele, o que mostra que tal procedimento é recorrente na direção de Zezeca Junqueira e sua equipe:

Aí eu fiz algumas vezes, eu lembro que eu não fiz todos os anos seguidos, depois quando eu fui ficando mais velho eu mudei e não pude continuar lá fazendo. Mas acho que uns dois anos atrás, ou três, eu fiz e foi até legal porque eu fiz meio que de improviso, eu cheguei na última hora e aí o Zezeca já me acolheu, já falou assim: Então vem, vem, faz um personagem com a gente!⁶

O segundo exemplo ocorreu em 2007, quando atuei nas *Cenas* como assistente de direção. Durante a montagem de luz para a encenação da Quinta-Feira Santa, fui procurada pelo iluminador que me pedia a retirada de uma instalação de luz da frente da área de encenação. O iluminador, como os técnicos de som e luz, são os únicos profissionais envolvidos que não fazem parte da comunidade, sendo contratados, geralmente, em Belo Horizonte. O artista argumentava que a instalação, que consistia de um fio esticado de um poste a outro, pendendo em sua extensão diversas boquilhas com lâmpadas amarelas, típico de quermesse, e que vinha desenhando um *zigue-zague* sobre as ruas de Congonhas da Igreja Basílica até terminar ali em frente à Igreja Matriz; estava *sujando* a visão do espaço cênico onde aconteceria a representação – no caso, as escadarias da Matriz – e interferindo em seu trabalho. Consultamos, então, o diretor Zezeca Junqueira sobre a possível retirada da instalação elétrica, ao que este respondeu rapidamente que não era necessário e que não havia problema algum. Ora, tal fato ilustra bem a diferença de perspectiva entre um artista do teatro

⁵ *Gramelô* ou *Grammelot* é uma palavra de origem francesa, inventada pelos cômicos *dell'arte* e italianizada como *gramlotto*. Designa uma língua inventada que, apesar de não possuir um significado intrínseco, consegue pela mistura de sons sugerir o sentido do discurso: "Trata-se, portanto, de um jogo onomatopéico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo" (FO, 1998:97).

⁶ Entrevista realizada com Caio Nascimento em 29 de setembro de 2008.

profissional, acostumado à caixa cênica; e um artista amador especializado em um espetáculo de rua no que diz respeito à unidade de estilo: enquanto para o primeiro a visão de um fio de luz atravessando a cena é algo extremamente perturbador, para o outro não traz nenhum problema.

Tais características de "rusticidade" se constituem, a nosso ver, como traços populares: improvisado, ludicidade, ausência de preocupação com a unidade e até mesmo uma certa dose de irresponsabilidade podem ter importância fundamental para a compreensão das *Cenas*.

De acordo com Peter Brook: "o teatro 'legítimo' tem sido considerado o importante, enquanto que o Teatro Rústico tem sido considerado o menos sério. Mas a verdade é que toda a tentativa de revitalizar ou renovar o teatro tem-se voltado para fontes populares" (BROOK, 1970:69). Para Fabrizio Cruciani e Clélia Falletti, há um conjunto de diversas manifestações (circo, festas, danças, procissões, happenings, saltimbancos) que permanecem, ainda, à margem da reflexão acerca do teatro e da consciência cultural que dele se tem. No entanto, e, sobretudo, no século XX, tais manifestações, tradição irresolvida de teatro de rua, aparecem para os artistas de teatro como um paradigma recorrente na busca da renovação de seu ofício (CRUCIANI & FALLETTI, 1999:19-22). De fato, no século XX, houve um movimento no sentido de buscar nas várias formas populares de teatro, elementos grotescos ou ritualísticos que inspirassem as inovações da vanguarda. De acordo com BARROSO, o interesse pela cena tradicional vinha da necessidade de renovação do teatro ocidental, cuja grande parte, segundo ele, se encontrava “presa a um realismo psicológico que não consegue ultrapassar os limites redutores do cotidiano”. Busca-se assim, no estudo das manifestações cênicas populares, “reaver para o teatro o seu vigor original, a sua espontaneidade, a sua força criativa e o seu impulso analógico” (BARROSO, Oswald. *A cena tradicional e a renovação do teatro*. In: GREINER & BIÃO (orgs.), 1998:178).

Segundo Canclini, porém, há um duplo movimento: a cultura dominante incorpora elementos da cultura popular, mas a cultura popular também internaliza a cultura dominante: "O resultado é um cruzamento, uma interpenetração de objetos e sistemas simbólicos" (CANCLINI, 1983:134). Tendo em vista, pois, este cruzamento e esta interpenetração de sistemas, não podemos reduzir as *Cenas* à concepção de cultura popular, pois tal concepção, além de ser abstrata e não conseguir, portanto, abranger a complexidade de um fenômeno real, pode também ser questionada – e isso, mesmo adotando aqui esta classificação, devemos ter

sempre em mente – quanto ao seu caráter etnocêntrico ou idealizado, pois a própria noção de popular nasce de uma cultura erudita que usa este termo ora para desclassificar, ora para evocar – porém, com idealismo – o que lhe é diferente. De acordo com Peter Brook, "'popular' faz pensar em festa campestre onde as pessoas são alegres mas inofensivas" (BROOK, 1970:69).

Um exemplo de conceituação que, em nossa opinião, tende para o idealismo, é a categorização de Gilberto Giménez citada por Canclini, na qual há dois tipos de festas, a "camponesa tradicional" e a urbana: enquanto na festa camponesa tradicional há a ruptura do tempo normal, na festa urbana, esta se integra à vida cotidiana como um seu apêndice, complementação ou compensação. Se na festa camponesa temos um caráter coletivo, compreensivo e global do fenômeno, com a conseqüente necessidade de ser realizada em grandes espaços abertos e ao ar livre (a praça, o pátio da Igreja...); na festa urbana encontramos um caráter fortemente privado, exclusivo e seletivo, com a conseqüente necessidade de ela ser desenvolvida em espaços íntimos e fechados. Há ainda, na festa camponesa, o caráter fortemente institucionalizado, ritualizado e sagrado (a festa tradicional é indissociável da religião e dependente do calendário agrícola no quadro de uma agricultura sazonal), enquanto a festa urbana é laica e secular, mais espontânea e menos dependente de um calendário estereotipado. Opõem-se ainda a lógica do valor de uso no caso da festa camponesa à lógica do valor de troca, no caso da festa urbana (Gimenez *appud* CANCLINI, 1983:113).

Bem, tal classificação não pode ser simplesmente aplicada à Semana Santa em Congonhas como se esta se enquadrasse perfeitamente em um ou em outro caso. Se nos é impossível não reconhecer imediatamente os traços "camponeses" desta festa, tais como a religiosidade e a realização em espaço aberto; em outros aspectos já não é tão fácil a identificação, como em relação ao valor de troca ou de uso, o caráter coletivo ou privado e a ruptura ou não ruptura do cotidiano.

Tal dificuldade advém não só da limitação de um conceito abstrato para abarcar a realidade, mas também do fato de que o período em que a Semana Santa em Congonhas mais nos interessa, que é a época em que começaram a aparecer mais fortemente os elementos teatrais, é um período histórico muito recente (a partir de 1960) para que se possa considerar a existência de uma sociedade ainda estruturada sob um modo de vida rural ou camponês. De

fato, em 1960, Congonhas já apresenta fortes características de um modo de vida urbano, sendo inclusive nesta época um grande centro de turismo religioso – não só católico devido ao Jubileu do Senhor Bom Jesus, mas também espírita, devido à figura do médium Zé Arigó⁷, recebendo, portanto, todos os dias, muitos visitantes que com certeza alteravam muito a sua constituição social original. Ora, o que então nos dá a impressão de que o espetáculo da Paixão de Cristo em Congonhas, surgido em 1960, remonta a uma tradição mais antiga ou a uma comunidade mais isolada e homogênea? Talvez não seja uma mera impressão, mas corresponda à forma como este espetáculo é narrado. Vejamos, nas figuras 3 e 4, como se apresenta o *folder* de divulgação do evento em 2005:

A começar, nas páginas 1 e 2 (Figura 3) pelo título: "Tradição e Religiosidade", o *folder* sugere uma cultura mais isolada e homogênea do que realmente ela é. Ao fazer, no primeiro parágrafo, a associação entre a Semana Santa e o Jubileu do Senhor Bom Jesus, que data de 1757, e, no próximo parágrafo, fazer menção à herança barroca, resgata-se a origem histórica da celebração da Semana Santa no século XVIII.

⁷ José Pedro de Freitas, conhecido como Zé Arigó, tornou-se famoso nacional e internacionalmente pelas cirurgias e curas espirituais que realizaria por meio de seu contato espiritual com a entidade (espírito) que se denominava como Dr. Fritz, um médico alemão falecido em 1918, durante a Primeira Guerra Mundial.



TRADIÇÃO E RELIGIOSIDADE



A Semana Santa de Congonhas, juntamente com o Jubileu do Senhor Bom Jesus, é considerada uma das festas religiosas mais importantes da cidade.

Esse grande acontecimento se destaca por preservar o espírito religioso de seu povo e a dramaticidade exacerbada (herança barroca) nas encenações, procissões e liturgias.



Durante a semana divina, a cidade vive uma verdadeira epopéia que envolve a todos. Há a beleza dos ramos de palmeiras e os sons das bandas de música e das matracas. As ruas e ladeiras ganham tapetes de flores e serragem, com desenhos de caprichosos arabescos. No ar, os odores sacros de incensos, das folhas de manjerição, das velas de cera. Nas janelas dos sobrados centenários, as mais belas colchas e toalhas mineiras. Nas procissões, os fiéis percorrem as antigas ladeiras carregando velas e formam um cordão de luzes, que visto dos altos dos morros, excitam a imaginação.

As encenações contam a história de Jesus Cristo através de passagens bíblicas, sendo que um dos pontos altos é a Paixão de Cristo apresentada pelo Grupo de Teatro Dez Pra's Oito, que além de seus atores, conta com a participação especial do Coral Canto Livre e mais de 250 figurantes da comunidade.



Nesta mostra de arte e fé, os milhares de visitantes que vêm a Congonhas são envolvidos por um clima denso de misticismo, que os emocionam ao presenciarem as encenações, num teatro com 5 palcos, figurinos requintados e cenários distribuídos em frente à Basílica do Senhor Bom Jesus de Matozinhos.

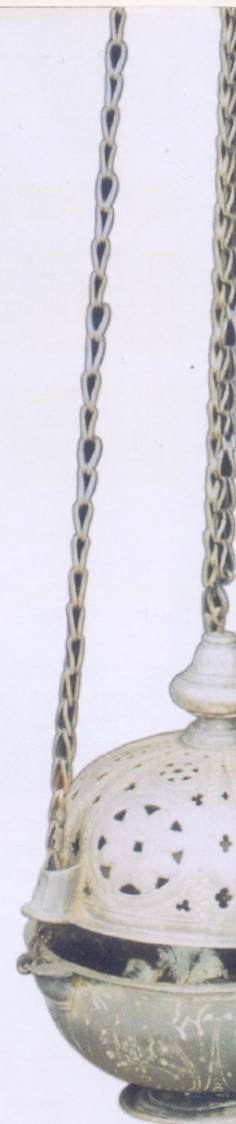


FIGURA 3: Folder da Semana Santa de 2005. Uma publicação da Prefeitura Municipal de Congonhas. Páginas 1 e 2.

SEMANA SANTA EM CONGONHAS
IMAGEM DE DEVOÇÃO E FÉ

A MAIOR REPRESENTAÇÃO BÍBLICA DE MINAS GERAIS.

FIGURA 4: Folder da Semana Santa de 2005. Uma publicação da Prefeitura Municipal de Congonhas. Páginas 3 e 4.

Tal resgate não chega a ser falso, pois de fato as celebrações da Semana Santa nas cidades históricas de Minas Gerais datam desta época. Porém, as encenações mencionadas no segundo parágrafo, em destaque no mesmo *folder*, nas páginas ao lado (conforme Figura 4) surgiram na década de 1960. Voltando às páginas 1 e 2 (Figura 3), temos no terceiro parágrafo uma descrição poética das imagens e sons que compõem a experiência sensorial da Semana Santa: a beleza dos ramos de palmeiras, os sons das bandas de música e das matracas, os tapetes de serragens nas ladeiras, os odores de incensos, de folhas de manjerição, de velas de cera, as colchas nas janelas dos sobrados, as velas nas procissões. No quarto parágrafo, fala-se das encenações e no quinto parágrafo, a encenação, de apenas cinquenta anos, é associada não só a elementos mais tradicionais da Semana Santa, pois o "clima denso de misticismo" envolve, por exemplo, e como descrito no terceiro parágrafo, o uso da matraca, que remonta ao Brasil Colonial; mas também ao conjunto artístico da Basílica do Bom Jesus, com as obras de Aleijadinho, tombado como Patrimônio Cultural da Humanidade: "Nesta mostra de arte e fé, os milhares de visitantes que vêm a Congonhas são envolvidos por um clima denso de misticismo, que os emocionam ao presenciarem as encenações, num teatro com 5 palcos, figurinos requintados e cenários distribuídos em frente à Basílica do Senhor Bom Jesus de Matozinhos".

De acordo com Stuart Hall, uma cultura nacional funciona como um sistema de representação: "As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos" (HALL, 2003:50). Bem, embora o estudioso esteja falando de culturas nacionais, pensamos que podemos adaptar a sua teoria para pensar sobre a cultura congohense, pois também lá, embora em menor escala, há a construção de sentidos e de identidades por meio do discurso (estórias, memórias, imagens) que é construído sobre aquela comunidade (HALL, 2003:51). De acordo com Hall – que por sua vez se baseia em Hobsbawn e Ranger – uma das formas de se contar a narrativa da cultura, é por meio de uma "tradição inventada":

Tradições que parecem ou alegam ser antigas são muitas vezes de origem bastante recente e algumas vezes inventadas...Tradição inventada significa um conjunto de práticas..., de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente implica continuidade com um passado histórico adequado. (Hobsbawn e Ranger *appud* HALL, 2003: 54)

Assim, uma tradição recente que, no entanto, *parece* ser mais antiga acaba por ser assumida pela comunidade como parte de sua identidade cultural, de forma que sua origem real é esquecida, como se, para aquela comunidade, sempre tivesse existido. Parece-nos ser exatamente isto o que acontece quando o nosso entrevistado, o diretor teatral Jota D'Angelo, evoca a tradição da procissão das figuras bíblicas em sua cidade (São João Del Rei, vizinha a Congonhas). Ele afirma primeiramente que as figuras sempre existiram na procissão; logo depois se corrigindo, e considerando que, realmente, embora a procissão date do século XVIII, a Procissão do Enterro com todos os figurantes da história bíblica – e nisso São João Del Rei e Congonhas coincidem – passa a existir a partir de 1960:

Na minha terra faz Descendimento da Cruz, Lava-Pés, faz uma Procissão do Enterro com todos os figurantes, isso há anos que é feito, desde o século XVIII. São João Del Rei faz isso há muito tempo, bem antes de 60, bem antes de 60. [Pausa] Mas talvez foi nessa época mesmo, que começou a colocar figurantes na Procissão do Enterro. Antes não tinha isso não, antes não tinha figurante não. Era só o Cristo morto, só o esquife. E no máximo Nossa Senhora das Dores acompanhando atrás, no máximo duas imagens só. Depois é que começaram a aparecer os figurantes. É bem capaz de ser justamente aí, 60, por aí que começou isso. Hoje a quantidade de figurantes que tem lá em São João Del Rei é espantosa! Conta a Bíblia toda: tem desde Moisés até... tem tudo! É a Bíblia, tem a Bíblia toda⁸.

Também em Congonhas, a presença das figuras bíblicas e das encenações nas celebrações da Semana Santa, surgidas há aproximadamente cinquenta anos, dão a impressão de serem muito mais antigas, como pudemos ver por meio do *folder* de divulgação da Semana Santa em 2005, no qual a origem das mesmas (1960) é confundida com a origem das celebrações da Semana Santa em Minas Gerais (século XVIII), além de associadas aos elementos tradicionais da Semana Santa desde o Brasil Colonial e à Igreja do Bom Jesus de Matozinhos, construída em Congonhas em 1773; quiçá por causa desta construção narrativa da cultura apontada por Hall. Entretanto, há que se considerar também que, enquanto o discurso da cultura nacional (ou, no caso, municipal) tende a unificar a identidade cultural de uma comunidade, na contemporaneidade a globalização exerce uma pressão oposta, no sentido de deslocar as identidades culturais: "Novas características temporais e espaciais resultantes da compressão de distâncias e de escalas temporais estão entre os aspectos mais importantes da Globalização a ter efeito sobre as identidades culturais". (HALL, 2003:68)

A globalização atua sobre as identidades culturais, de acordo com Hall, em dois movimentos distintos: se por um lado desintegra as identidades, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do "pós-moderno global"; por outro reforça as identidades locais,

⁸ Entrevista realizada com Jota D'Angelo. Belo Horizonte, Escritório do BDMG Cultural, 23 de setembro de 2008.

pela resistência à globalização. Além disso, embora as identidades nacionais estejam em declínio nesse processo, *novas* identidades – híbridas – estão tomando seu lugar (HALL, 2003:69).

Com a encenação da Paixão de Cristo em Congonhas não é diferente. Embora calcada, sim, no espírito religioso das celebrações da Semana Santa que vem desde o século XVIII, as *Cenas* constituem-se hoje como um conjunto híbrido. De acordo com o diretor das *Cenas* Edilson Ribeiro, o intuito da encenação é claramente religioso: pregar o Evangelho, ou seja, espalhar “A Palavra” de Jesus Cristo, através da encenação do mito de sua vida e morte. Ao lado deste objetivo principal, porém, o diretor/ator elenca outros objetivos também muito importantes como a divulgação do nome da cidade e do grupo de teatro através da cobertura televisiva do evento, a incrementação do turismo com geração de renda para a cidade, bem como a oportunidade de candidatos a atores adquirirem conhecimento e experiência com o trabalho teatral.⁹

Por se constituir, entretanto, quiçá o mais essencial destes elementos, bem como por representar um traço popular desse espetáculo teatral – entendido aqui como uma característica da cultura popular a participação comunitária – maior ênfase nós daremos aqui às relações entre o espetáculo teatral e a celebração do mito na festa religiosa.

De acordo com Luiz Norberto Guarinello, festa é uma forma de ação coletiva que implica uma determinada estrutura social de produção, envolve a participação concreta de um determinado coletivo, aparece como uma interrupção do tempo social, articula-se em torno de um objeto focal e produz uma determinada identidade entre os participantes (GUARINELLO, 2001: 971-972)¹⁰. A festa da Semana Santa em Congonhas é uma festa cíclica articulada em torno da celebração da Paixão, Morte e Ressurreição de Jesus. O "objeto focal" em questão é, pois, um mito.

Entendemos aqui, e de acordo com o professor Marcelo Pimenta Marques¹¹, o mito como uma narrativa eficaz para determinado grupo social. Não apenas uma relação intelectual, mas uma formação para viver em determinada cultura. O mito como um tipo de saber vivenciado,

⁹ Entrevista realizada com Edilson Ribeiro em 22/08/2005.

¹⁰ In: JANCSÓ, István & KANTOR, Iris (orgs.). FESTA - Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa. Volume I. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial.

¹¹ MARQUES, Marcelo Pimenta. "Mito e Filosofia". In: ANDRADE, Mônica Viegas & COSCARELLI, Tânia Costa (orgs.) *Mito*. Caderno de Textos Número 02. Belo Horizonte: Núcleo de Filosofia Sônia Viegas, 1994.

efetuado ritualmente, com um efeito prático, operatório, uma eficácia religiosa, poética e social. Patrícia Vidal, atriz e diretora das *Cenas*, nos dá um depoimento de como o mito da Paixão e Morte de Jesus constitui-se, na sua opinião, como uma narrativa eficaz, tornando a encenação até mais fácil, pois "a história por si só já é maravilhosa":

Júnia: O que você acha que diferencia este espetáculo da Semana Santa de um espetáculo comum, um espetáculo qualquer de teatro?

Patrícia: Ah, com certeza que é o lado religioso. Eu acho que uma grande dificuldade que um grupo de teatro tem é escolher um texto. Aí você lê um texto: - Ah, mas esse texto, não sei, *larará...* e o texto[da Paixão de Cristo], se a gente for analisar, a história é fantástica! É incrível! A história por si só já é maravilhosa! Quando o grupo consegue um bom texto, fica muito mais fácil de se montar a peça, não é, o trabalho? É a mesma coisa: aí tem aquele ator que faz muito sucesso numa peça de teatro. Às vezes, o papel dele já ajuda, o personagem dele já é muito bom, então ajuda. Ele, às vezes, pouco tem o que fazer, não é? Então o diferencial realmente é assim que o texto, a história já é maravilhosa. E a doação das pessoas – acaba que, falar de doação não, porque, praticamente, o teatro, a pessoa que faz teatro, não faz visando dinheiro não. Porque realmente, assim, é lógico que a gente precisa de sobreviver e tal, mas dizer que você vá ganhar dinheiro e ficar rico, isso não. Muito do ator é mesmo de doação, de paixão. Então tem, na Semana Santa tem isso: aquelas dezenas de pessoas que participam, é só paixão, porque elas não ganham nada. E eu acho que o diferencial mesmo é o texto, é o lado religioso¹².

Por que a paixão e a morte de Cristo – e aqui temos em mente também as semelhanças entre o mito de Cristo e o mito de Dioniso, tais como a morte violenta de ambos e sua função de renovação da vida – constitui-se como uma narrativa tão maravilhosa na visão de uma das diretoras da encenação? Possivelmente este mito se revela eficaz na vida da comunidade que o encena, lembrando que não estamos pensando aqui o mito como uma categoria ligada exclusivamente à religião, mas como um conhecimento prático que produz a identificação com determinada comunidade e, celebrado na festa, une os estratos: religião, sociedade e política. Vale lembrar que nós temos em Congonhas uma festa de intensa participação popular, tanto no que diz respeito à organização quanto à fruição do espetáculo, categorias, aliás, que não se encontram nitidamente distinguidas.

Para GUARINELLO, há diferentes níveis ou formas nas identidades produzidas pelas festas: identidades fortes, segmentárias e fracas. Se no caso das identidades fracas, a festa agrega uma identidade fugidia entre participantes díspares e desconectados, as identidades segmentárias têm suas festas próprias que expressam sua singularidade em meio ao corpo

¹² Entrevista realizada com Patrícia Vidal. Congonhas, 20 de agosto de 2008.

social e, em se tratando de identidades fortes, "a festa é apenas mais um elemento, um reforço, dentro de uma identidade mais ampla que a produz como festa, e que parece ser o caso nas chamadas sociedades comunitárias".(GUARINELLO, 2001:972)¹³ Em Congonhas, ao que tudo indica, temos o predomínio de uma identidade forte, determinada, sobretudo, pela atualização do mito de Jesus Cristo, a qual é reforçada durante a festa da Semana Santa. Assim, as *Cenas da Paixão*, dentro do contexto das celebrações da Paixão e Morte de Cristo, parecem constituir-se, predominantemente, como uma espécie de teatro necessária, vital, que reforça a identidade comunitária congonhense, mesmo que os grupos reunidos em torno da festa tenham diferentes níveis de identificação com o mito, pois como afirma GUARINELLO, os três tipos de identidades (fortes, segmentárias e fracas) não são excludentes, e podem estar presentes numa mesma e dada festa, pois entre os participantes da festa a identidade criada não é homogênea, nem uniforme.

Com o intuito de compreender melhor como *As Cenas da Paixão Segundo Congonhas* se originaram dentro do contexto de uma festa religiosa popular, e quais as implicações disto; exploraremos, no próximo capítulo, um pouco da história da festa da Semana Santa no Brasil e em Minas Gerais.

¹³ In: JANCÓS, István & KANTOR, Iris (orgs.). FESTA - Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa. Volume I. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial.



FIGURA 5: Cristo recebendo a coroa de espinhos. Praça da Basílica, ano de 1989.
Autor da foto desconhecido. Acervo da Diretoria de Cultura/ PMC

Capítulo 2

A festa da Semana Santa: origem e contexto das *Cenas*.

O período da Quaresma corresponde aos quarenta dias subsequentes ao Carnaval. Para os católicos, é um tempo de penitência e recolhimento que visa preparar os fiéis para as celebrações da Semana Santa, período culminante da quaresma, que rememora os acontecimentos da paixão e morte de Jesus e de sua ressurreição ao terceiro dia. Os dias mais importantes da Semana Santa são: a Quinta-Feira Santa, em que se comemora a instituição da Eucaristia; a Sexta-Feira Santa, que celebra a paixão e a morte de Jesus; e, finalmente, o domingo de Páscoa, em que se comemora a ressurreição de Cristo.

Riolando Azzi (1978: 114) considera que o principal dia da Semana Santa é o domingo da Páscoa, que é o centro da liturgia católica, com a Ressurreição de Cristo. Porém, na opinião do pesquisador, o cristianismo medieval deu mais ênfase ao drama da Paixão e Morte do que ao fato da Ressurreição, o que aconteceu também no Brasil Colônia e no Império. Em nossa opinião, essa predileção pela Sexta-Feira também se dá em relação às encenações teatrais da Semana Santa em Congonhas: é na Sexta-Feira que o espetáculo teatral adquire maiores proporções no que diz respeito à duração e ao número de espectadores. Isso se dá, a nosso ver, porque é a Sexta-Feira Santa que dá o sentido maior da Quaresma e da Semana Santa para os fiéis: a mensagem de Cristo Crucificado parece ser mais atraente que a mensagem da Ressurreição, por isso os católicos congonhenses – a exemplo do que, segundo Azzi, aconteceu no Brasil como um todo – se apropriaram mais da Sexta-Feira Santa. Assim, pois, Luciano Dutra Neto, que narra em seu livro *Meia Vida* o período que viveu em Congonhas nos Seminários Redentoristas como aluno (1955- 1968), fala da experiência de uma Semana Santa marcada pelo sofrimento e dor do Cristo crucificado:

As cerimônias da Semana Santa marcaram profundamente os primeiros dias do seminarista. Pela primeira vez tomara contato com o Mistério da Redenção, de forma tão solene! Apesar da formação religiosa que lhe infundira a mãe, nunca pudera antes participar de uma Semana Santa como a que lhe fora mostrada. O ambiente recolhido do Seminário e a devoção que marcava todos os momentos ofereceram-lhe condições para que as impressões da paixão e morte de Cristo alicerçassem sua vida de futuro sacerdote. Dali para frente os sofrimentos do Cristo, traído, preso, negado, flagelado, corado de espinhos e crucificado, permitiriam e justificariam quaisquer privações, humilhações, sofrimentos e mais, para levar aos homens a mensagem do Cristo Crucificado, tudo enfrentaria. (DUTRA NETO, 1991: 56)

Como vimos, Luciano Dutra ressalta, de todas as cerimônias da Semana Santa, “os sofrimentos do Cristo, traído, preso, negado, flagelado, coroado de espinhos e crucificado”, mas nenhuma referência é feita à sua ressurreição e glória no depoimento do ex-seminarista. Em seu livro *O Encantamento da Sexta-Feira Santa*, José Carlos Pereira (2005) afirma que o sofrimento é um elemento essencial no *encantamento* vivido pelo catolicismo popular durante a Semana Santa. O pesquisador desenvolve o conceito de *encantamento* em oposição ao conceito de *desencantamento do mundo*, de Max Weber, e usa o termo para evocar a magia presente nos rituais católicos que têm o poder de ressignificar a vida dos seus participantes. Para o pesquisador, a Sexta-Feira Santa é o dia em que triplica o número de pessoas na igreja. São chamados popularmente de “católicos de Sexta-Feira Santa” os fiéis que geralmente não costumam freqüentar missas ou outro evento do catolicismo, mas acorrem à Igreja neste dia. De acordo com PEREIRA, ainda hoje, embora a Igreja Católica oriente os fiéis para que a tristeza da Sexta Feira Santa se dissipe, pois o que deve permanecer no coração é o Cristo da Ressurreição e da Vida, este alerta não encontra eco no comportamento dos católicos:

Não obstante as recomendações da Igreja para que os fiéis não fiquem apenas com o Cristo da cruz, é essa imagem que permanece no imaginário popular. Não é à toa que a Sexta-Feira Santa é um dia de muita gente na igreja. As imagens de dor, de violência, de sofrimento, são imagens inesquecíveis. A linguagem da dor é entendida por todos. [...] Talvez as igrejas estivessem vazias nesse dia se apresentassem só o Cristo glorioso, sem o mistério, a magia e o encantamento da imagem de um Deus que assume o mais trágico e humilhante da condição humana. [...] A participação emotiva na Sexta-Feira Santa tem suas razões. Ela fala de uma realidade que está internalizada em cada um daqueles que buscam nas celebrações desse dia, respostas, mesmo que silenciosas, para seu sofrimento. (PEREIRA, 2005:269-270).

Também o nosso entrevistado Wenceslau Coimbra, diretor teatral congonhense que viveu sua infância em Congonhas na década de 1950, fala sobre os encantos desse dia e confirma que mesmo os fiéis afastados da Igreja acorrem (ou pelo menos, acorriam) a ela neste momento:

Quando eu era criança lá em Congonhas, nesse dia não batia sino, trem não apitava, a gente não gritava, a mãe também não podia bater – na Sexta-Feira da Paixão, não podia bater. Então era um dia santificado. Não podia comer carne, essas coisas todas da Igreja Católica. Mas bater sino era verdade, o sino não era batido, havia a matraca, até hoje existe a matraca. Então a gente aproveitava pra “fazer arte” porque a mãe não batia, senão estava batendo no Nosso Senhor. Pensa bem, como é que é a cabeça do povo. [...] Se você comungava durante o ano ou não comungava, se ia à missa ou deixava de ir à missa, não importava; mas Sexta-Feira da Paixão tinha que ir, era a grande festa – até hoje, é a grande festa do pessoal.¹⁴

¹⁴ Entrevista realizada com Wenceslau Coimbra no Colégio Santo Antônio, Belo Horizonte, 10 de outubro de 2008.

Em Congonhas, as encenações teatrais se davam, em sua origem, somente na Quinta e na Sexta-Feira Santas, com ênfase nesta segunda. Apesar de posteriormente terem se estendido por quase todos os oito dias da Semana Santa, ainda hoje a Sexta-Feira se mantém como protagonista no quadro das encenações teatrais da Semana Santa, e por isso neste trabalho dirigiremos nosso olhar mais atentamente para este dia.

Assim, embora não seja possível esquecer que a Semana Santa é um conjunto de celebrações que têm o seu ápice no Domingo de Páscoa, destacaremos a seguir os momentos desta semana em que o catolicismo popular congonhense deu origem a manifestações como: o Desfile das Figuras Bíblicas na Procissão do Encontro e na Procissão do Enterro, respectivamente na Terça e na Sexta-Feira Santas; a Encenação do Lava-Pés, na Quinta-Feira Santa; e, especialmente, a Encenação da Paixão e Morte de Jesus Cristo seguida do Sermão do Descimento, na Sexta-Feira Santa, foco maior do nosso trabalho.

2.1: A Procissão do Encontro e a Procissão do Enterro

Consta que Jesus, a caminho do Calvário, que é o monte onde seria crucificado, ia carregando a sua própria cruz e caiu três vezes sob o peso da mesma. Na terceira queda, encontrou-se com sua mãe Maria, que por sua vez vagava pelas ruas de Jerusalém à sua procura. A Procissão do Encontro faz alusão a este momento através da saída simultânea de duas procissões que se encontram no meio da cidade. Em Congonhas, no ano de 1964, esse encontro era celebrado na Terça Feira Santa da seguinte forma:

Às 18 horas, Procissão do Encontro. – Os que moram do lado da Basílica acompanharão a Imagem de Nossa Senhora das Dores, saindo da Basílica. Os que moram do lado da Matriz acompanharão a Imagem de Nosso Senhor dos Passos, saindo da Matriz. Na Praça Dr. J. K., Sermão do Encontro pelo Revmo. Pe Marcos Fernandes Guabiroba, C. Ss. R.¹⁵

É muito interessante essa forma de organização da Procissão que define a participação da comunidade de acordo com o domicílio. Morar do lado da Basílica ou do lado da Matriz passa então a significar acompanhar a trajetória da Senhora das Dores em busca do seu filho condenado ou acompanhar o Senhor dos Passos carregando sua cruz até o Calvário. No centro da cidade, vive-se o encontro das imagens e de suas respectivas procissões.

¹⁵ *Programa das Emocionantes Solenidades da Semana Santa*. Congonhas: Gráfica “Senhor Bom Jesus”, 1964.

Luciano Dutra Neto faz uma descrição mais detalhada desta cerimônia feita nove anos antes, no ano de 1955, diferindo em sua versão o local de saída das imagens e o dia da procissão, que é narrada como própria da quarta-feira santa. Segundo o ex-seminarista, a imagem de Nosso Senhor dos Passos saía da Basílica e a de Nossa Senhora das Dores, da Matriz:

A Procissão do Encontro marcou a noite de quarta-feira. Ao fúnebre tanger dos sinos, os juvenistas¹⁶ e o povo do lado do Santuário desciam a ladeira do Bom Jesus, conduzindo a imagem do Cristo carregando a cruz. Do lado da matriz da Conceição, ao dobrar dos sinos, descia o povo e os junioristas¹⁷, acompanhando a imagem de Nossa Senhora das Dores. Cantando “Perdão Meu Jesus, Perdão Deus de Amor, Perdão Deus Clemente, Perdoai Senhor”! e rezando os mistérios dolorosos, a multidão, contrita e vagarosa, descia as ladeiras. O encontro das imagens ocorreu no largo, próximo à ponte que cruzava o rio, no fundo do vale. Num canto, cercado por uma toalha branca, estava armado o púlpito. As imagens se encontraram: o Cristo coroado de espinhos, com um vivo olhar de sofrimento e com a cruz aos ombros, aproximou-se da mãe. Do andor coberto de rosas, surgia a imagem da mãe, vestida com um manto roxo, pálida, com os olhos em lágrimas e um punhal no peito. (DUTRA NETO, 1991: 50-51)

A descrição não aborda o evento como encenação¹⁸, mas podemos dizer que o encontro das duas imagens remete a uma cena de teatro de bonecos, o que acontece também na Procissão do Enterro, na qual o povo percorre a cidade levando a imagem de Jesus Cristo dentro de um esquife, para depositá-la na Igreja. A Procissão do Enterro alude ao enterro de Jesus Cristo após a sua morte na cruz e é realizada na Sexta-Feira Santa.

Segundo entrevista feita com o padre redentorista Dalton Barros¹⁹, a Procissão do Enterro, bem como o Sermão do Descimento que a antecede, o qual será tratado posteriormente, eram realizados em Congonhas e nas cidades históricas mineiras desde a segunda metade do século XVIII, constituindo-se como uma tradição do Barroco Mineiro. Essa afirmação do sacerdote, embora feita de forma geral e no contexto oral de uma entrevista, é muito relevante se pensarmos nos estudos de Afonso Ávila (2006), para quem o barroco nas Minas do século XVIII é rico em manifestações visuais que buscam arrebatrar os sentidos, e um exemplar dessas manifestações é a descrição de Simão Ferreira Machado do *Triunfo Eucarístico*,

¹⁶ Juvenistas são os seminaristas do *Juvenato São Clemente Maria*, que situava-se perto da Basílica do Bom Jesus. No Juvenato, os alunos cumpriam a terceira e quarta séries do *Ginásio* e os três anos do *Clássico*.

¹⁷ Junioristas são os seminaristas do *Juniorato Santo Afonso*, que situava-se perto da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição. No Juniorato, os alunos estudavam o *Admissão*, e primeira e segunda séries do *Ginásio*.

¹⁸ Entendemos aqui, e de forma mais restrita, por encenação, a representação de uma obra de ficção convencionada entre dois tipos de participantes distintos: atores e espectadores.

¹⁹ O Pe Dalton Barros chegou a Congonhas em 1961, atuou como diretor teatral nos Seminários Redentoristas e participou também do processo de elaboração das *Cenas*, tendo colaborado inclusive na construção do texto. Ele foi entrevistado por mim em 27 de dezembro de 2007, na Igreja São José – Belo Horizonte, MG.

desfile-procissão ocorrido em 1733, em Ouro Preto, quando da trasladação do Santíssimo Sacramento da Igreja do Rosário para a Igreja do Pilar. O *Triunfo Eucarístico*, apesar de não estar ligado diretamente à Semana Santa, apresenta uma estrutura de desfile-procissão muito parecida com a que existe na Procissão do Enterro, com algumas diferenças básicas: o desfile não mostra a história bíblica culminando na Paixão de Cristo, mas sim a vitória da Igreja sobre o paganismo; o *Triunfo* tem caráter festivo, enquanto as Procissões da Semana Santa são perpassadas por um clima de silêncio, dor e recolhimento; a estrutura do desfile do *Triunfo* é mais grandiosa e opulenta, contando não só com *figuras*, mas com cavalos e carros.

Apesar da descrição tão rica de Simão Ferreira Machado, enriquecida pela análise de Afonso Ávila do *Triunfo Eucarístico*, e da analogia que se pode fazer entre esta manifestação e as Procissões de Semana Santa; falta-nos uma descrição das Procissões de Semana Santa em Minas Gerais e, especialmente, em Congonhas, que remeta ao século XVIII. Dispomos, entretanto, de três relatos da Procissão do Enterro no Rio de Janeiro, sob a organização da Ordem do Carmo. O primeiro deles Azzi traz em seu livro *Catolicismo Popular no Brasil*, reportando a um registro feito por Coaracy que descreve como a procissão era feita entre 1658 e 1873:

Abria o cortejo uma guarda militar a que se seguia a grande cruz alçada, tendo trançado nos braços o santo sudário e ladeada por tocheiros. Vinha em seguida o desfile dos “anjos”, representado por crianças luxuosamente trajadas, numa ostentação de galas, carregando emblemas da Paixão. As famílias cujos filhos tomavam parte no préstito nesse papel empenhavam-se por representá-las ricamente vestidas e adornadas, numa competição de vaidades. Aos “anjinhos” seguiam-se os Irmãos do Carmo, obrigados a comparecer sob pena de expulsão da Ordem, salvo por escusa de doente. [...] Sob um luxuoso pálio, cercado de curiais com tochas de cera roxa, vinha o esquife de prata, transportando a imagem do Senhor Morto, semicoberto por um manto violeta com franjas de ouro. [...] As famílias mais notáveis disputavam a honra de tomar parte no préstito entre os “figurantes” que acompanhavam o esquife representando personagens evangélicos. Eram a Madalena, carregando o vaso de óleo para a Unção do Santo Corpo; São João, o discípulo amado, distinguido pelo livro e a pena com que escrevia o Quarto Evangelho; a Verônica, exibindo o lenço, trazendo impresso o rosto do Senhor; as Três Marias que, de espaço em espaço, clamavam funereamente, em voz agudíssima, os Heus! a interjeição de luto a anunciar o funesto sucesso. Seguiam-se “vestidos à trágica”, conforme determinavam as instruções, as figuras que o povo chamava de “os dois profetas”. Na realidade representavam José de Arimatéia e Nicodemos e carregavam as escadas que haviam servido, supostamente, à descida da Cruz. Aparecia então o Anjo Cantor (que passou então a ser Verônica em épocas posteriores). De tempos em tempos a procissão parava. O pesado esquife era apoiado sobre as forquilhas, para descanso dos seus carregadores. Serventes pressurosos traziam uma escada pela qual subia a um pequeno estrado o Anjo Cantor. E sobre o silêncio respeitoso da multidão desdobravam-se as notas solenes de *O Vos Omnes...* entoado pelo Anjo que, concluído o hino, desdobrava aos olhos do povo o sudário. O Anjo descia do estrado e a procissão retomava a marcha até a próxima parada. Ao “Anjo” seguia-se a Guarda Romana. Meia centena ou mais de latagões de grandes barbas postiças, elmo emplumado à cabeça, couraça ao peito, espada curta à cinta, as pernas nuas envoltas na trança das tiras das botinas,

representavam os legionários de Roma. Tendo à frente o Centurião portador da lança, marchavam deitando olhares ferozes à multidão que os apupava. Mas as chufas cessavam, em respeitosa atitude, ao aparecer a seguir o rico andor de prata sobre o qual se erguia a imagem da Senhora das Dores, com o manto de veludo bordado a ouro, valiosas jóias ao colo e o resplendor de ouro sobre a coroa. Dando a guarda de honra, vinha um dos Regimentos da Guarnição, armas em funeral, a banda executando em surdina marchas fúnebres, com longos laços de crepe pendentes dos instrumentos. Depois, a multidão de devotos que acompanhava a procissão. (COARACY *apud* AZZI, 1978: 146- 147)

A longa citação se justifica, pois, por trazer uma descrição completa da Procissão do Enterro conforme era realizada no Rio de Janeiro pela Ordem Terceira do Carmo. Alguns elementos desta narrativa se fazem presentes em Congonhas na atualidade como, por exemplo, a dinâmica da Procissão com as paradas para que o Anjo Cantor entoe o *O Vos Omnes* enquanto mostra o sudário, com a diferença de que a figura agora corresponde à Verônica, e não mais ao Anjo Cantor, como assinalado pelo próprio Coaracy. Na figura 06, podemos observar a figura da Verônica, interpretada por Virgínia Gurgel em Congonhas no ano de 1989. Para cantar durante a parada da procissão, a figura conta com a prestativa ajuda de um irmão do Santíssimo, que segura com o pé o banquinho, possivelmente manco, sobre o qual ela se apóia, além de outro voluntário que lhe segura o microfone:



FIGURA 6: Verônica cantando na Procissão do Enterro. Centro da cidade, ano de 1989. Autor da foto desconhecido. Acervo da Diretoria de Cultura/ PMC.

Também encontramos em Congonhas a “competição de vaidades” que o autor diz haver entre as *figuras*, cuja participação na Procissão era tida como uma grande honra, disputada pelas famílias mais importantes. Embora a vestimenta das *figuras* em Congonhas não esteja a cargo das famílias, há sim o desejo, embora em menor grau do que o descrito no Rio de Janeiro, pela maior parte dos participantes, de empenhar-se na boa apresentação, pois o Desfile das Figuras funciona também como uma “vitrine social”.

Nesta descrição de Coaracy, podemos identificar também uma estrutura básica da Procissão do Enterro no Rio de Janeiro feita pela Ordem do Carmo, que se compõe de: cruz ladeada de tochas, anjos portando emblemas da Paixão, irmãos do Carmo, esquife com a imagem do Senhor Morto, figurantes (Madalena, São João, Verônica, Três Marias, dois Profetas (José de Arimatéia e Nicodemos)); Anjo Cantor, Guarda Romana, imagem da Senhora das Dores, Banda. Esta mesma estrutura encontra-se na descrição de Walsh, do início do século XVIII, com algumas variações:

Formou-se então a procissão, que saiu para a rua. Na frente, iam dois homens levando enormes castiçais com grossas velas de cera; em seguida, um homem carregando uma cruz de madeira negra, sobre a qual estava estendido um pano branco formando a letra M; essa letra, conforme observei, aparecia em todas as coisas e representava o nome de Maria. Seguiam-se as fileiras habituais dos portadores de tochas, formando um amplo e extenso corredor, por onde passavam as crianças vestidas de anjo, com asas feitas de penas de ganso, a barra das vestes armada com arame, as faces pintadas de *rouge*, os cabelos empoados, e sobre a cabeça um enorme toucado de seda colorida, o que dava a elas a aparência irisada de um arco-íris. Todas elas levavam nas mãos algum objeto como emblema – uma, os pregos, outra o martelo, uma terceira a esponja, a quarta a lança, a quinta a escada, e a última – uma criança mais velha do que as outras – trazendo o galo. [...] A procissão foi encerrada com o caixão, precedido de inúmeros figurantes com as cabeças cobertas com capuzes brancos e negros e acompanhados de apóstolos, soldados e um centurião; em seguida vinha um grupo de anjos e, por último, a própria Virgem, a qual, por um anacronismo, apresenta a mesma e jovem aparência que tem na procissão das festas da Natividade, não se dando eles conta de que trinta e dois anos decorreram entre uma data e outra, o que deveria trazer alguma modificação ao rosto de uma mulher. Completava a procissão uma banda executando um hino fúnebre, seguida do regimento com armas em funeral e os oficiais com braçadeiras negras. Dessa imponente procissão participavam 800 pessoas, mais da metade levando velas de cera, as quais percorreram as ruas durante duas horas. Enquanto o desfile prosseguia, uma nuvem escura se formou sobre suas cabeças, com vívidos relâmpagos e retumbantes trovões, o que deu ao espetáculo um ar realmente grandioso. Seguiu-se uma chuva torrencial, o que não impediu que a procissão continuasse sua marcha vagarosa, todos de cabeça descoberta, como se o céu estivesse límpido e sereno. (WALSH, 1985: 174)

Chamamos a atenção para a descrição dos figurantes como “inúmeros” quando, no relato anterior, são nomeados um a um. Também a presença dos figurinos com capuzes, brancos e

negros, quiçá ligados à figura do *farricoco*²⁰, que não faz parte da tradição em Congonhas, mas que está presente em muitas outras regiões. É interessante também notar Maria mãe de Jesus sendo representada por uma *figura*, inclusive alvo das críticas de Walsh por sua idade não condizente com o papel, enquanto em 1658 Maria é representada exclusivamente pela imagem de Nossa Senhora das Dores, assim como Jesus Cristo, representado dentro do esquife por uma imagem. Veremos mais adiante, ao tratarmos do Descimento da Cruz, que de acordo com uma informação de Azzi (AZZI, 1978: 144), no século XVII estava proibido a representação dos personagens sagrados por figuras vivas. Chama a atenção também, neste relato, por demonstrar a grande participação popular no evento, o número estimado de 800 pessoas seguindo o cortejo, a maioria delas portando velas de cera e persistindo no trajeto mesmo debaixo de forte chuva.

Em MORAIS FILHO, encontramos outra descrição da Procissão do Enterro pela Ordem do Carmo no Rio de Janeiro, datada de 1831. Como era de se esperar, novas variações são encontradas: a presença do Lábaro Romano na entrada e de um *farricoco* portando uma trombeta; os irmãos da Ordem, agora trazendo os Anjos pelas mãos, e uma curiosa descrição das Três Marias *Behu*. Nota-se também o lirismo e a solenidade que dão o tom de toda a narração:

A matraca, batida por um indivíduo vestido de balandrau²¹, troava... Equilibrado por um irmão do Carmo, o Lábaro romano campeava nas alturas com a vistosa inscrição em letras de ouro: S. P. Q. R. Á sua sombra, o Farricoco, envergando uma túnica escura, com capuz sobre a cabeça, e máscara aberta para os olhos e boca, simbolizando os Novíssimos do Homem, tocava uma trombeta, sustentando na mão esquerda uma comprida e fina vela de cera, da qual a instantes sacudia os pingos. Com este personagem bizarro começavam a passar os Terceiros da confraria, com seus hábitos próprios, empunhando grossas e pesadas tochas, conduzindo alguns, pela mão um anjinho, cada qual com um instrumento da Paixão. [...] Pode-se dizer que a Confraria do Carmo comparecia toda, preenchendo os irmãos os grandes claros, os intervalos prolongados, entre a aparição dos personagens que a crença daquela época supunha haverem acompanhado o enterro do Cristo. [...] seguiam-se os quatro Profetas maiores, em costumes de mouros, perfilando ao ombro escadinhas de pinho, marchando imperturbáveis. [...] Um destacamento da guarda romana, com alabardas, lanças e escudos raiantes, assomava após, capitaneado por um Centurião, homem colossal e resolutivo. [...] Os anjinhos, portadores da *coluna*, da *cana* e da *coroa de espinhos*, indicavam que o sarcófago do Senhor passaria em breve. Então, as três Marias, que eram músicos vestidos de dominós pretos e de máscara, avizinhavam-se, com as suas auréolas em volta da cabeça, fazendo leves medidas, e murmurando

²⁰ Personagem da Procissão do Fogaréu, tradicional da Quinta-Feira Santa em algumas regiões do Brasil. O *farricoco* veste longa túnica e cobre a cabeça com capuz. Porta um archote e compõe a Procissão que representa a ida dos soldados, acompanhados de Judas, até Jesus; com o intuito de prendê-lo.

²¹ Balandrau é o traje típico maçônico. É preconizado seu uso estrito em sessões maçônicas simples, ditas econômicas. Todo balandrau é de cor preta, com comprimento abaixo dos joelhos, mangas largas e compridas. O colarinho alto deverá estar sempre fechado.

lugubrememente: - Behu! Behu! A estes figurantes, que tornavam-se às vezes ridículos e espíritos imprudentes e pouco refletidos, sucedia o coro dos músicos da Capela e o Anjo-cantor. O Anjo-cantor era uma beleza de dezesseis a dezoito anos, ricamente vestida e cingindo um diadema de ouro e brilhantes. Subindo numa escada de degraus largos, quando entoava, desenrolando o sudário ensangüentado, a antífona – *O vos omnes qui transitis per viam* – sentia-se que por ali ia passar alguma cousa de divino. As flores, atiradas das janelas, forravam-lhe o caminho; o esquife do Senhor aparecia. Á semelhança de um lago de estrelas frias, o sarcófago de prata maciça oscilava ao ombro de frades do Carmo, de alva e estola atravessada, coroados de espinhos. O religioso silêncio que dominava as multidões era apenas quebrado pelos rufos abafados de tambores, e pela marcha fúnebre que se executava longínqua. Em seguida, vinha o andor de Nossa Senhora, carregado por irmãos do Carmo. [...] Este cortejo era fechado pelo batalhão, cuja música tocava, durante o trajeto, marchas fúnebres. (MORAIS FILHO, 1979: 171-173)

Como podemos verificar por meio dessas três descrições da Procissão do Enterro no Rio de Janeiro, trata-se de uma manifestação que está sempre em movimento, apesar de manter algumas características básicas. Uma delas talvez seja a variação constante de seus elementos. Em Congonhas também não é diferente. Elementos são adicionados e removidos livremente pelos organizadores ao sabor do contexto da época. Em 1955, por exemplo, os seminaristas da Congregação Redentorista ocupavam o centro da procissão, antes das figuras:

O esquife, ladeado de tochas, era conduzido pelos Irmãos do Santíssimo com suas opas²² vermelhas. Ao fúnebre compasso da banda, o cortejo foi se formando com destino ao Santuário. A multidão, de velas acesas, formava um mar de luzes que, pouco a pouco, descia a ladeira da Conceição. As matracas, substituindo os sinos, misturavam-se ao zumbido das rezas. Os missionários cantavam com o povo: “Perdoai Senhor, por piedade, perdoai a minha maldade, senhor; antes morrer, que vos ofender”. Os seminaristas precediam as figuras bíblicas caminhando em fila de dois, ao centro da procissão. Encerrava o cortejo o esquife e por último a banda, tocando a marcha fúnebre! A multidão ainda deixava a praça da matriz e já se via a torrente de luz bruxuleante, subindo a ladeira do Bom Jesus. (DUTRA NETO, 1991: 54-55)

Destacamos também, neste relato de Luciano Dutra, a grande extensão da procissão, que ainda deixava a praça da Matriz e já chegava à Basílica, com a presença marcante das velas de cera nas mãos dos fiéis, formando uma “torrente de luz bruxuleante”.

Foi na primeira metade da década de 1960, de acordo com as entrevistas feitas, que o Pe Anselmo Menders, da Congregação Redentorista²³, juntamente com a Dona Victoria Fischer

²² Espécie de capa sem mangas, que tem, no lugar destas, buracos por onde se enfiam os braços, e é usada em atos solenes pelos membros de irmandades e confrarias religiosas.

²³ Os padres redentoristas, missionários provenientes da Holanda, se instalaram em Congonhas em 15 de novembro de 1923. Dentre as atividades exercidas, fundaram dois Seminários, nos quais havia a prática constante do teatro, havendo montagens internas de duas a três peças por ano. Na década de 50, algumas peças começaram a ser apresentadas para a comunidade e, a partir de 1960, pessoas interessadas começaram a ser

Parcus (Dona Vick) começaram a aumentar o número de figuras bíblicas a desfilar nas Procissões da Semana Santa, além de incluírem, após a Procissão do Encontro, a apresentação das mesmas ao público. Em 1955, a figura da Verônica já aparece citada por Luciano na Procissão do Encontro, e na Procissão do Enterro, o ex-seminarista menciona a presença de *figuras bíblicas*; mas Pe Anselmo e Dona Vick criaram um desfile que narra a história bíblica desde a criação do mundo. Na figura 07, vemos Dona Vick em meio às figuras que representam os profetas. É interessante como Dona Vick, juntamente com o Pe Anselmo Menders, bem como os continuadores da tradição iniciada por eles, foram inventivos na construção das figuras. As que representam os profetas, por exemplo, são cópias das esculturas existentes em Congonhas e trazem uma preocupação com a identidade da cidade. De acordo com Wenceslau Coimbra, a atuação do Pe Anselmo e da Dona Vick constituiu-se como um marco na história da Semana Santa de Congonhas:

O Pe Anselmo era um grande entusiasta [...] ele explicava figura por figura o significado da figura, o símbolo dela moderno, o que ela significava na Bíblia, atualmente seria o quê, ele era um grande incentivador, o Pe Anselmo. E Dona Vick, que não era católica, não era católica. Se envolveu com essa parte teatral, depois que ela se envolveu com essa parte teatral – isso era lá no início, lá no tempo de minha mãe – ela se converteu. [...] Então essa Semana Santa de Congonhas ela tem esse marco: antes [e depois] do Pe Anselmo e da Dona Vick – chamávamos Tia Vick, aí no carinho da gente.²⁴

O primeiro registro das “figuras bíblicas” encontradas no Livro de Crônicas dos padres redentoristas é de 1963, e fala da presença das mesmas não na terça nem na sexta feira, e sim na Procissão do Santíssimo Sacramento²⁵, no domingo de Páscoa:

14 de abril de 1963 – Foi grandiosa a procissão do Ssmo Sacramento como encerramento da Semana Santa. Superou em brilho as Semanas Santas passadas. Houve 24 figuras. Tudo correu em ótima forma. Além das figuras simbólicas do Antigo Testamento, havia ainda os 12 apóstolos, um centurião com uma turma de soldados romanos, que prestaram muito serviço para guardar a ordem nas procissões e durante as solenidades para-litúrgicas.²⁶

admitidas para participar do elenco dos espetáculos, junto com os seminaristas. Esta atividade teatral deu origem aos primeiros grupos teatrais da cidade.

²⁴ Entrevista realizada com Wenceslau Coimbra, professor de literatura e diretor de teatro em Congonhas. Colégio Santo Antônio, Belo Horizonte, 10 de outubro de 2008.

²⁵ A Procissão do Ssmo Sacramento, ou Procissão de Páscoa, acontece no Domingo de Páscoa e comemora a ressurreição de Jesus. O santíssimo sacramento, ou hóstia consagrada, que para os católicos transforma-se no próprio corpo de Jesus através do mistério de transubstanciação, acompanha toda a procissão, dentro de um recipiente especial e levado pelo padre. Em 1963, a Procissão teria ocorrido às 17 h, saindo da Basílica em direção à Matriz, segundo o relato encontrado no Livro: *Labores Interni II – “Domus”, Ad. Bom Jesus – Congonhas 01-1953 a 12-1968*, da Congregação Redentorista. (pg. 45-46). Escritório Provincial da Congregação Redentorista (Província do Rio de Janeiro). Igreja da Glória, Juiz de Fora, Minas Gerais.

²⁶ Livro de Crônicas 05 (1963-1969) Páginas 34-35. Escritório Provincial da Congregação Redentorista (Província do Rio de Janeiro). Igreja da Glória, Juiz de Fora, Minas Gerais.

O texto do cronista aponta que, além de representarem os algozes de Jesus, havia uma outra função para os “soldados romanos”: guardar a ordem nas procissões e durante as solenidades para-litúrgicas. Ainda hoje os soldados romanos mantêm esta função, postando-se, por exemplo durante o Sermão do Encontro, em volta das imagens, para que a multidão não as danifique. Resta dúvida quanto ao número exato das figuras em 1963: anunciadas primeiramente como 24, desdobram-se em figuras simbólicas do Antigo Testamento, 12 apóstolos, 01 centurião e uma turma de soldados romanos.



FIGURA 7: Dona Victoria Fisher Parcus (Dona Vick) ao centro, à esquerda, sua assistente Tia Mimi; em meio às figuras que representam os doze profetas. Ano de 1981. Autor da foto desconhecido. Acervo da Diretoria de Cultura/PMC.

A segunda referência às figuras bíblicas, encontrada no Arquivo Redentorista, data de 1966:

As figuras eram muitas, muitas mesmo, e mesmo bem vestidas [...] Estiveram presentes os repórteres de *O Cruzeiro*, fazendo com que, para lhes proporcionar melhores fotografias, a Procissão da Ressurreição fosse na parte da manhã e fosse reconstituído o Descimento em plena manhã de Páscoa no adro da Basílica. As figuras possuindo totalmente o espaço cedido pelos Profetas nos muros do adro prometem-se ótimas fotografias!²⁷

²⁷ Livro de Crônicas 05 (1963-1969) Páginas 292-293. Escritório Provincial da Congregação Redentorista (Província do Rio de Janeiro). Igreja da Glória, Juiz de Fora, Minas Gerais.

Nota-se, além da grande atenção dedicada aos repórteres pelos padres redentoristas, que o número de *figuras* aumentou muito desde 1963 (em que foram anunciadas como 24), pois em 1966 estão “possuindo totalmente o espaço cedido pelos Profetas nos muros do adro”. Ao que tudo indica, o desfile das figuras bíblicas foi-se enriquecendo paulatinamente ao longo dos anos até chegar aos dias atuais (2009), em que conta com duzentos figurantes caracterizados como personagens bíblicos e divididos em cinco “alas”: Antigo Testamento; Os Doze Profetas (cujos figurinos reproduzem as esculturas de Aleijadinho); Novo Testamento; Paixão de Cristo e Os Doze Apóstolos. As figuras são organizadas no centro da rua, ladeadas pelos fiéis que acompanham a procissão que sai da Igreja Basílica, tanto na Procissão do Encontro como na Procissão do Enterro.

Na Terça-Feira, o Desfile das Figuras Bíblicas alcança maior destaque porque é seguido da Apresentação das Figuras Bíblicas: ao chegar ao local do Encontro, e antes de começar o sermão, as figuras são apresentadas à multidão presente por um narrador, que diz o nome de cada uma e um pouco de sua história e significado. Para os figurantes que se prestam a esta representação, é um momento de grande visibilidade social e sinal de prestígio junto à comunidade. O encontro das procissões não é mais realizado no centro da cidade, *próximo à ponte que cruzava o rio, no fundo do vale*, conforme a descrição de Luciano de 1955 e a programação de 1964; mas acontece atualmente na Praça da Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Em 2008, o evento foi assim anunciado:

18h30 – Celebração Eucarística na Basílica. Em seguida, a procissão com a Imagem do Senhor dos Passos até a Praça da Matriz de Nossa Senhora da Conceição.

19h – Celebração Eucarística na Praça do Rosário. Em seguida, procissão com a imagem de Nossa Senhora das Dores até a Praça da Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Apresentação das Figuras Bíblicas e Sermão do Encontro pelo Diácono Marcelo Batista Andrade Lima.²⁸

Acreditamos que a mudança do local do Encontro para a Praça da Matriz se deva ao crescimento da cidade nas últimas décadas, que aumentou o tráfego de veículos no centro da cidade, não permitindo mais, sem grandes transtornos, que o trânsito possa ser interrompido por aproximadamente quatro horas, contando com o trajeto das Procissões e a parada para o Sermão.

²⁸ Programa da Semana Santa em Congonhas, 2008.

Já a Procissão do Enterro em Congonhas, nos dias atuais, sai da Basílica logo após a Encenação da Paixão e Morte de Jesus e do Sermão do Descimento e segue em direção à Matriz. Os fiéis, muitos ainda portando velas acesas, se organizam em duas filas marginais. No centro do cortejo, as cinco alas com as duzentas figuras bíblicas, seguidas do esquife com a imagem de Cristo Morto e, logo após, a imagem de Nossa Senhora das Dores. Por último, a Banda. Wenceslau Coimbra, durante a entrevista, ao recordar-se da Procissão do Enterro em sua infância, destaca a fé dos romeiros, que vinham descalços da zona rural ou seguiam descalços a Procissão e, também, a presença das velas, em sinal de promessa.

2.2: A Cerimônia do Lava-Pés

A Quinta-Feira Santa celebra a última ceia de Jesus, na qual ele teria instituído o sacramento da Eucaristia, por meio do qual o corpo e o sangue de Jesus são transformados em pão e vinho para os católicos, que assim comungam Dele. Interessante é que o momento da ceia que dá nome à celebração da Quinta-feira Santa não é a refeição em si mesma, que já é comemorada em toda celebração da missa; mas sim um acontecimento que fez parte desse último encontro entre Jesus e seus apóstolos: trata-se do Lava-Pés. Jesus, na Santa Ceia, teria, numa lição de humildade a seus discípulos, lavado os pés de todos eles. Tal fato descrito no Evangelho como parte da Santa Ceia tornou-se motivo de representação na Quinta-Feira Santa desde o Brasil Imperial. Robert Walsh descreve as celebrações da Quinta Feira Santa do século XIX no Rio de Janeiro, com destaque para a Cerimônia do Lava-Pés, executada pelo Imperador em pessoa, o que nos dá uma medida da íntima relação existente entre Igreja e Estado na antiga sociedade brasileira, tanto no período colonial como na época imperial:

A Quinta de Endoenças, ou Quinta-Feira Santa, distingue-se por uma cerimônia realizada com grande humildade e absoluta regularidade pelo falecido rei e mantida pelo atual imperador com a mesma devoção com que ele participava das outras, seguindo o exemplo dado pelo pai. Essa cerimônia consiste na lavagem dos pés de mendigos. No dia anterior, alguns pobres, escolhidos com esse propósito, eram vestidos decentemente e levados a diversas igrejas, onde grandes bacias de prata se achavam colocadas nos degraus do altar, em preparação para a cerimônia. Quando os pobres chegavam, eram colocados em bancos com assentos em três níveis diferentes. Eles se sentavam no mais alto, descansavam os pés no do meio e o imperador se ajoelhava no mais baixo e fingia executar esse ato de humildade. Dom João tinha trazido consigo de Portugal uma magnífica baixela de prata antiga, que era sempre exibida nessa ocasião. (WALSH, 1985:174)

É interessante notar nesta narração que os mendigos escolhidos para a cerimônia são, previamente, vestidos “decentemente” – o que leva a crer que fossem também lavados,

fazendo com que a lavagem do Imperador fosse desnecessária. O próprio Walsh a descreve como simbólica: o imperador “fingia executar esse ato de humildade”. Além do Lava-Pés, o pesquisador descreve também a adoração ao Santíssimo:

A Quinta-Feira Santa se distingue também por uma outra cerimônia notável, ou seja, a consagração e exposição da hóstia. A luz do dia é excluída de todas as igrejas, cujo interior passa a ser iluminado por velas de cera. A hóstia é então exposta no altar-mor de todas elas, em meio ao clarão das chamas. Dois homens ficam postados ao lado do altar, como guardiões, vestindo mantos de seda vermelha ou roxa. Em algumas igrejas vi a imagem do Senhor Morto num nicho, com a mão exposta. O povo beijava a mão e ao mesmo tempo depositava dinheiro numa salva de prata colocada ao lado. Nesse dia é proibido soltar foguetes e tocar os sinos. Em seu lugar é usada uma tábua de madeira negra, com duas aldravas presas nas extremidades. A pessoa segurava a tábua por uma alça fixa numa das pontas e a fazia girar de um lado para o outro; as aldravas batiam de encontro à tábua e produziam um som contínuo e irritante, que se fazia ouvir durante todo o dia e toda a noite. Quando indaguei a razão de se utilizar esse instrumento, fui informado de que sua função era a de substituir os sinos, cujo som, mais alto, poderia perturbar o repouso do nosso Salvador. (WALSH, 1985:174)

Walsh faz acima uma descrição das matracas, instrumentos tradicionais utilizados na Semana Santa. Morais Filho também menciona este instrumento ao fazer a descrição de duas cerimônias do Lava-Pés no Brasil Imperial. A primeira aconteceu dentro da Igreja e foi realizada pelo bispo, que lavou os pés de doze padres, representando os doze apóstolos:

E a matraca, que desde a véspera substituíra nas Trevas o sino, atroava a sacristia. A arquibancada para o Lava-Pés aí estava sobre o mármore sagrado da Igreja, para o mandato comemorativo. O bispo, na majestade do seu porte, avultava com os seus sacerdotes e comitiva; e doze padres, alinhando-se, sentados nos lugares determinados, indicavam o complemento do rito, quanto aos oficiantes. O venerando imitador do Cristo, identificado com o seu papel, patenteava toda a humildade do Divino Mestre quando, interrompendo a ceia, lavara os pés aos seus discípulos, presentindo já na face pálida como as nuvens do inverno o beijo frio e viscoso da traição de Judas. Durante a loção, o coro da Capela entoava umas harmonias de José Maurício, tão inspiradas que enlaçavam em sua sublimidade maravilhosa o grandioso, o mistério, o amor e a prece! Quando esta cerimônia findava celebravam-se as Trevas. (MORAIS FILHO, 1979:166)

Temos nesta narração muito interessante termos familiares ao teatro como papel, imitação, identificação; utilizados para descrever a ação do bispo. Segundo Morais Filho, “o venerando imitador do Cristo, identificado com o seu papel, patenteava toda a humildade do Divino Mestre”. Após esta cerimônia dentro da Igreja, Morais Filho descreve uma segunda, realizada no paço do Imperador e muito parecida com a descrição de Walsh:

Enquanto a Capela Imperial retinha dos últimos rumores das Trevas, no paço o Imperador humilhava a sua fronte coroada diante de onze pobres e um sacerdote, na cerimônia do Lava-Pés. Semelhando a vítima divina, e a exemplo dos papas, dos reis, dos mais imperadores, dos arcebispos e bispos, dos abades e provinciais, Sua Majestade mantinha esses estilos, empanados presentemente por hálitos heréticos.

Esse ato era concluído pelas esmolas de moedas de ouro aos pobres, e a oferta de um ramo de flores ao padre que os acompanhava. (MORAIS FILHO, 1979: 167)

Já a cerimônia realizada pelo Imperador não traduz a mesma emotividade e identificação com o papel vivenciada pelo bispo. Assim como na descrição de Walsh, o Imperador é retratado cumprindo uma tradição e uma obrigação social que a semelhança com o ato divino não basta para enobrecer. Enquanto o sacerdote imita o Cristo, o imperador imita o exemplo dos papas, dos reis e dos imperadores. Segundo Moraes Filho, ele “humilhava sua fronte coroada”. É interessante essa prática do Lava-Pés pelo Imperador, que demonstra como a religião católica esteve, desde o princípio, arraigada na sociedade brasileira como um todo, interferindo enormemente na esfera política e social.

A celebração, entretanto, que dará origem à representação teatral na Quinta-Feira Santa em Congonhas, é realizada dentro da igreja, pelo sacerdote. A descrição da Quinta-Feira Santa em Congonhas de 1955, feita por Dutra, destaca, além do clima festivo e solene, a Cerimônia do Lava-Pés, celebrada dentro da igreja por um vigário:

A missa foi soleníssima. Ricas alfaias do século XVIII, bordadas com fios de ouro, cobriam o celebrante e seus auxiliares. Antigos tapetes persas encobriam as lajes frias do presbitério. O altar, ornado de mil flores, rescendia um perfume que envolvia a todos. Luzes e velas tornavam refulgentes os semblantes dos oficiantes e coroinhas. Após o canto do evangelho, subiram piedosos os doze representantes do povo, vestidos de brancas túnicas, para o lava-pés. No púlpito, em brilhante oração, um jovem sacerdote lembrou a todos o significado do ato. Terminada a prédica, o grupo formado pelo vigário holandês, pelo diácono conduzindo uma rica bacia e jarro de prata e pelo subdiácono que portava uma toalha, ajoelhava-se ante cada um dos doze apóstolos, lavando-lhes os pés. O coro cantava “**Mandatum novum do vobis**” e “**Ubi caritas et amor, Deus ibi est**” (Eu vos dou um novo mandamento e Onde está a caridade e o amor, deus aí está). [...] Após a cerimônia, o Santíssimo foi trasladado para um altar lateral, profusamente adornado, onde permaneceria em adoração até a meia-noite. O altar-mor e todos os demais foram desnudados, numa cerimônia sóbria, acompanhada do salmo “**De profundis**” (Das profundezas) (DUTRA NETO, 1991: 51-52).

Dutra fala aqui que o vigário lavava os pés de “doze representantes do povo”. Já Wenceslau Coimbra, que viveu a infância em Congonhas na década de 50, nos faz o relato de que a Cerimônia nesta época era realizada com crianças, o que nos dá o indício de como estas celebrações, desde aquela época, mostraram-se flexíveis e sujeitas a variações. Em entrevista concedida em outubro de 2008:

Não, era assim: na quinta feira santa, dia do Lava-Pés, havia o Lava-Pés, que eram crianças que iam lavar os pés, que iam lavar os pés de crianças. Eu fui uma das

crianças que iam, o padre lavou o meu pé, na época. Convidavam os meninos para ir, a gente ia todo de branco – mulher não ia, gozado que naquele tempo não tinha concepção de que o Cristo tinha apóstola – não tinha, só tinha homem, só menininho que fazia o Lava-Pés. E era na quinta-feira. E na sexta-feira da Paixão, era só o Sermão dentro da igreja, o sermão dentro da igreja, justamente, e o Descimento da Cruz dentro da igreja. Não havia essa confusão de encenação, não havia não.²⁹

Interessante constatar como a cerimônia ainda não era entendida como encenação pelos seus realizadores. Vemos que Wenceslau Coimbra, professor de literatura e diretor de teatro em Congonhas, ao se lembrar de vestir de branco e ter os pés lavados pelo padre na quinta-feira santa, não reconhece isso como um evento da mesma natureza desta “confusão de encenação” que há atualmente, pois embora nós acreditemos que a essência da encenação do Lava-Pés já estivesse presente nestas cerimônias, houve ao longo dos anos uma emancipação do fenômeno teatral, que ganhou autonomia e hoje se apresenta como um espetáculo à parte. Mas em 1964, ainda não há encenação prevista na Programação dos Eventos:

QUINTA-FEIRA SANTA

Comemoração da Instituição da Santíssima Eucaristia e do Sacramento do Sacerdócio.

Não haverá Missa nem comunhão de manhã, mas sim de tarde, correspondendo à hora em que Jesus instituiu a Santíssima Eucaristia.

Das 8 às 11 horas e das 15 às 17 haverá ocasião para se confessar.

Às 18 horas, na Matriz, **MISSA SOLENE CANTADA**; durante a Missa, comunhão geral do povo.

Depois do Evangelho desta Missa realizar-se-á a tocante Cerimônia do **LAVA-PÉS** com Sermão alusivo pelo R. Pe. Márcio Ferreira Gonçalves, C. Ss. R.

As pessoas que desejarem comungar nesta Missa deverão observar o seguinte jejum: desde as 3 horas da tarde não podem tomar alimentos sólidos; podem tomar líquidos até as 5 horas, mas nenhuma bebida alcoólica; água pode-se tomar a qualquer hora.

Após a Missa, transladação do Santíssimo Sacramento para o Santo Sepulcro, e logo terá início a ADORAÇÃO; que terminará à meia-noite.

20h – 21h. Mórias

21h – 22h. Senhoras

22h – 23h. Rapazes

23h – 24h. Homens³⁰

Fala-se aqui, pois, e dentro das atrações da Missa, de uma “tocante Cerimônia do Lava-Pés com Sermão alusivo”. Já em 1974, teremos a palavra encenação para definir a Cerimônia do Lava-Pés, mas ainda como parte da “celebração da Ceia do Senhor”:

Quinta Feira Santa – 11 de abril

Missas – 16 horas na Matriz e na Basílica.

²⁹ Entrevista realizada com Wenceslau Coimbra no Colégio Santo Antônio, Belo Horizonte, 10 de outubro de 2008.

³⁰ *Programa das Emocionantes Solenidades da Semana Santa*. Congonhas: Gráfica “Senhor Bom Jesus”, 1964. O texto foi transcrito por mim tentando reproduzir o padrão gráfico utilizado, que serviu-se do negrito e trabalhou com diferentes tamanhos de letra.

Celebração da Ceia do Senhor: às 19 horas na Praça da Matriz, com a encenação do Lava-Pés.

Adoração: Do final das cerimônias até meia noite no salão da Matriz.³¹

Em 2008, já temos uma separação bem mais nítida do que seja a Missa ou Celebração da Ceia do Senhor e a Encenação do Lava-Pés, como podemos verificar abaixo, em que a Encenação do Lava-Pés aparece descrita como "Encenação Bíblica na Matriz":

Dia 20 de Março – Quinta-Feira Santa – Início do Tríduo Pascal

Dia da Instituição da Eucaristia, do Sacerdócio e do Mandamento Novo.

16h – Celebração da Ceia do Senhor na Basílica.

18h – Concelebração da Ceia do Senhor com o Lava-Pés na escadaria da Matriz de Nossa Senhora da Conceição.

19h – Encenação Bíblica na Matriz.

20h – Celebração da Ceia do Senhor e Lava-Pés, na Matriz de Nossa Senhora Mãe da Igreja. No interior das Matrizes, adoração do Santíssimo Sacramento até às 24h.

(Coordenação das famílias e jovens).³²

Hoje a Encenação Bíblica na Matriz ou Encenação do Lava-Pés, como ainda é chamada por muitos, engloba não só o ato mesmo de Jesus lavar os pés dos discípulos, mas versa também sobre o milagre da ressurreição de Lázaro e sobre todos os acontecimentos da Santa Ceia.

2.3. A Sexta-Feira Santa

A Sexta-Feira Santa ou Sexta-Feira da Paixão, para o calendário litúrgico eclesiástico, compõe o chamado Tríduo Pascal – três dias que antecedem a celebração da Páscoa – que começa na Quinta-Feira Santa. A Sexta-Feira Santa é fundamental para o mistério da Ressurreição, porque a Páscoa só existe a partir da Paixão e Morte de Jesus. De acordo com Pereira, “as celebrações oficiais da Sexta-Feira Santa abrem espaço para as celebrações populares, pois os rituais em si trazem muitos elementos populares” (PEREIRA, 2005:265). De acordo com o Missal Romano, citado pelo mesmo pesquisador, a celebração da Paixão do Senhor consta de três partes:

Segundo antiqüíssima tradição, a Igreja não celebra os sacramentos. O altar esteja totalmente despojado: sem cruz, castiçais ou toalha. Na tarde da Sexta-Feira, pelas três horas, a não ser que razões pastorais aconselhem horas mais tardias, procede-se à celebração da Paixão do Senhor, que consta de três partes: liturgia da Palavra, adoração da cruz e comunhão eucarística. (Missal Romano 1992:254 *apud* PEREIRA, 2005: 265)

³¹ Programa da Semana Santa em Congonhas. Abril de 1974.

³² Programa da Semana Santa em Congonhas, 2008.

A celebração da Sexta-Feira Santa em Congonhas, no ano de 1955, é descrita por Dutra com algumas variações em relação ao modelo do Missal Romano. O ex-seminarista descreve o início da cerimônia às 13h, e não às 15h, e, além das três partes previstas, conta também com o *Canto da Paixão Segundo São João* e a Oração Universal. As hóstias comungadas na Sexta-Feira Santa são consagradas no dia anterior, pois a Sexta-Feira da Paixão é o único dia em que não se celebra missa na Igreja Católica. Nota-se também no relato o clima de profundo silêncio e recolhimento, o jejum e o desnudamento da Igreja que caracterizam a experiência da Sexta-Feira Santa:

A sexta-feira santa era dia de retiro. Em nenhum momento, os seminaristas podiam trocar palavras. Era como se, por encanto, todos tivessem ficado mudos. Todos andavam cabisbaixos e compenetrados. A Capela era o refúgio mais procurado. Leituras piedosas e longas meditações ante o crucifixo coberto de roxo ocuparam as horas silenciosas do dia. Pelo pátio, como perdidos no mundo, rosário entre os dedos, alguns caminhavam lerdos e distantes. O almoço foi parco, era dia de jejum e abstinência de carne. O sino fora trocado pela matraca. À uma hora da tarde, todos novamente na matriz. O esplendor da véspera contrastava com os altares sem toalhas, vazios como uma casa despejada. Tudo respirava luto e tristeza. Um velho missionário subiu ao púlpito para o Sermão das Sete Palavras. Ao calor da tarde, o povo ouvia atento o drama narrado pelo grande orador. Às três horas da tarde terminou o sermão. “Pai, em tuas mãos entrego o meu espírito!” Cercados de silêncio e em paramentos pretos, os oficiantes fizeram uma profunda reverência ao crucifixo coberto por um pano branco, sobre o altar-mor. Em seguida prostaram-se, por alguns minutos, no presbitério. O povo silencioso observava. Os corpos dos oficiantes, estirados sobre as lajes do presbitério, simbolizavam a mais profunda reverência da humanidade à morte de seu Salvador. A cerimônia teve prosseguimento com o solene canto da Paixão, segundo São João. No momento em que o narrador assinalou a morte do Cristo, houve uma pausa e todos se ajoelharam. Novamente reunidos no presbitério, os oficiantes iniciaram as orações solenes pela Igreja, pelo Papa, pelo Bispo, Catecúmenos, Hereges, Pagãos e até pelos “pérfidos” Judeus. Ao final de cada oração, o diácono convidava os fiéis a se ajoelharem: **“Flectamus genua!”** (Dobremos os joelhos!) Após um momento de silêncio, a ordem também cantada: **“Levate!”** (Levantai-vos!) A cerimônia seguinte lembrava as reverências das cortes bizantinas. O Celebrante recebeu o crucifixo das mãos do diácono, ao pé do altar. Descobriu-lhe o lado direito e, em gregoriano, anunciou aos fiéis: **“Ecce lignum crucis, in quo salus mundi pependit”** (Eis o lenho da cruz, no qual pendeu a salvação do mundo). E o coro respondia: **“Venite adoremus!”** (Vinde adoremos) Repetindo o anúncio em tom mais elevado e subindo um degrau da escadaria, o celebrante descobriu a parte superior da cruz. Por último, elevando mais o tom e descobrindo todo o crucifixo, cantou ainda mais uma vez **“Ecce lignum crucis, in quo salus mundi pependit”**. Em seguida os oficiantes, acólitos e seminaristas, um após outro, ajoelhavam-se por três vezes e depois beijavam a cruz. O coro cantava alternadamente em grego e latim os “impropérios”. [...] A cerimônia encerrava-se com a distribuição da comunhão. (DUTRA NETO, 1991: 52-54)

Podemos verificar como mesmo a parte litúrgica da Sexta-Feira Santa encontra-se repleta de elementos teatrais: o Sermão das Sete Palavras é descrito como um drama narrado, o que de fato é, pois o padre reproduz as “sete últimas palavras” de Jesus na primeira pessoa, além de comentá-las; a cerimônia é repleta de ações simbólicas como a prostração diante do crucifixo, a ação de dobrar os joelhos e de levantar, ordenada pelos oficiantes e repetida por todo o

povo; o descobrimento da cruz acompanhado de um canto em gregoriano, cuja resposta é dada pelos fiéis; e o próprio Canto da Paixão segundo São João, que, por si só, já é uma representação da Paixão de Cristo.

Outra celebração importante da Sexta-feira Santa, embora não conste da liturgia, é o Sermão do Descimento. Segundo o Pe Dalton, o Sermão do Descimento da Cruz é uma tradição barroca ligada à Procissão do Enterro e praticada em Congonhas, como na maioria das cidades históricas mineiras, a partir da segunda metade do século XVIII. Tal Sermão ocorria na Sexta-Feira Santa e o padre pregava ao lado da cruz com o corpo de Jesus (imagem articulada), que ia sendo retirado ao longo do Sermão. De acordo com o redentorista:

Ao pé da cruz [ficavam] os apóstolos, soldados romanos, Maria, as figuras que vão cantar o Canto da Paixão, as Três Marias chamadas Marias Behú, Verônica - eles todos ficavam ao pé da Cruz, da Grande Cruz, de onde era descido o Cristo. Os apóstolos estavam lá porque eles é que subiam e desciam para tirar o Cristo da Cruz. [...] Essa encenação já existia. Isso faz parte do Modelo Barroco Mineiro. [...] Os Sermões de Semana Santa em Minas desde a Arte Barroca. Isso aí desde 1780 em diante. [...] o Sermão seguia um padrão clássico que é falar sobre o Mistério da Morte, dramatizar a condenação de Jesus, a crucificação [...] e começa a técnica de: tira a coroa de espinho, abre o braço direito, essa mão isso, até desprender o corpo, né? A fala era em cima da técnica de tirar o corpo da cruz, parte por parte, e a meditação, a reflexão, era em cima dessa dinâmica.³³

Assim, o Sermão já era, por si só, uma encenação composta por diversas figuras que manipulavam a imagem de Cristo talhada em madeira, seguindo a narração feita pelo sacerdote. De acordo com Pe Dalton, essa é uma tradição de origem barroca arraigada, sobretudo, em Minas Gerais. Robert Walsh nos dá, entretanto, uma descrição bem parecida de um Sermão carioca do século XIX:

À noite, porém, é que houve a cerimônia mais imponente da igreja católica. Foi realizada na igreja da Ordem Terceira, perto do palácio, para onde me dirigi às sete horas. A igreja estava quase às escuras e cheia de gente. Uma imensa cortina roxa encobria o coro. Dentro em pouco um dos padres subiu ao púlpito e começou com muita eloquência um sermão sobre a crucificação. Depois de explicar a causa da morte de Cristo, originada por nossos pecados, e a maneira dolorosa e ignominiosa com que foi levada a efeito, ele falou de repente: "vejam o Salvador que vocês assassinaram!", e imediatamente a cortina se abriu, como no início de uma tragédia, deixando ver todas as pessoas que iam representar o drama religioso. Cortinas pretas ornavam o coro, que estava brilhantemente iluminado por reluzentes candelabros de prata. Em baixo se achava colocado um suntuoso mausoléu, onde jazia a imagem de Cristo. De cada lado estavam postadas figuras com longas barbas, representando os discípulos, todas vestidas ricamente, ainda que de forma grotesca. À frente se achava um bando de soldados romanos, com capacetes e peitorais dourados e um estandarte com as letras S P Q R bordados no seu centro, e logo adiante o centurião, um homem enorme

³³Entrevista realizada com Pe Dalton em 27 de dezembro de 2007, na Igreja São José – Belo Horizonte, MG.

e de aspecto rude, com uma imensa barba negra e um ar tão feroz que algumas das mulheres escondiam o rosto ao vê-lo. (WALSH, 1985: 174)

Aqui, os elementos teatrais estão ainda mais exacerbados: a caracterização das personagens, a composição da cena e até mesmo uma cortina. Esta descrição do século XIX no Rio de Janeiro aproxima-se da narração do Pe Dalton sobre o que seria o Sermão na década de 1960 em Congonhas. Apenas no interior mineiro a cerimônia se diferenciaria por acontecer em palco montado ao ar livre, no adro da Igreja Basílica, e não dentro da Igreja utilizando o artifício das cortinas.

Azzi também nos dá uma referência desta cerimônia em São Paulo e Olinda. De acordo com o historiador, havia uma proibição por parte da Igreja de se fazer a representação dos personagens sagrados com figuras vivas e por isso eram feitas imagens articuladas de Cristo e de Nossa Senhora:

O descendimento da Cruz, descreve o Cônego Luís Castanho, foi introduzido em São Paulo pelos beneditinos portugueses, no século XVII. Para isso havia imagens com engonços, e não só do Crucificado, mas também da Senhora das Angústias ou das Dores. É significativo que, perto de 1680, no Rio, o escultor beneditino português Frei Domingos da Silva fizesse para o mosteiro de Olinda as imagens daquela Senhora e do Senhor Crucificado, esta para o descendimento. Digo que a imagem do Senhor se colocava no colo (regaço) de Nossa Senhora, porque uma imagem desta de engonços, e uma pastoral do primeiro bispo D. Bernardo ensina só estar proibido o descendimento com figuras vivas... Lê-se algures que, não havendo a imagem da Soledade ou Dores, punha-se um manto preto sobre outra Senhora. (AZZI, 1978: 144)

Em Congonhas, Wenceslau Coimbra narra, em entrevista, o primeiro Sermão do Descimento que se lembra de ter assistido na infância. A cerimônia ainda era feita dentro da Igreja Matriz:

Eu tenho 65 anos, são 65 anos de Congonhas. [...] As primeiras encenações que eu vi de Descimento da Cruz em Congonhas, eu me lembro que o meu pai me colocou em cima do banco, em cima do banco. O banco tem aqueles encostos? Eu fiquei em cima do encosto, o meu pai me segurando pela cintura, e era dentro da Matriz. A encenação foi dentro da Matriz Dentro da igreja da Matriz. E não tinha essas figurações todas que tem hoje não, esse monte de figura não. Que eu me lembre, era Isaac, Abraão e Isaac, as três Marias Behú,. [...] As três Marias Behú e a Verônica. Que eu me lembre, de figuração na minha infância, era isso. Depois, a encenação passou a ser feita no adro da Matriz. Não era esse adro que tem hoje não. Ficou muito tempo ali ainda. Depois eles mudaram lá pro Bom Jesus, que era feito também no adro da igreja, em cima, no meio dos profetas. [...] o padre fazia o Descimento da Cruz: - *A mãe chorando aos pés de Jesus, com Jesus no colo, não sei o quê, tirai o cravo da mão direita porque a mão direita que abençoou, tirai o cravo da mão esquerda...* - os caras trepados na escada tirando os cravos, depois descia o Jesus com um pano

branco, punha no esquife, punha no esquife e transportava lá pro Bom Jesus. Era o contrário [do que é hoje] a procissão: ia da Matriz para o Bom Jesus.³⁴

No relato de 1955 de Luciano Dutra, o Sermão do Descimento era feito no adro da Igreja Matriz e as figuras já eram “inúmeras”:

À noite acontecia o episódio mais dramático da semana. O sermão do descimento da cruz e a procissão do enterro. Lá pelas sete horas da noite, o povo já ocupava toda a praça defronte ao adro da matriz. No alto da escadaria, estava plantada uma cruz e dela pendia a imagem do Cristo morto. Inúmeras figuras bíblicas, de pé na escadaria, emolduravam o cenário. Dentre elas destacavam-se as Três Marias, Abraão, Isaac, a Samaritana, Moisés, Verônica, o rei Davi, Maria Madalena, a Mãe de Jesus, São João, José de Arimatéia, Nicodemos e outros. Postados estrategicamente para conter a turba, estavam os soldados romanos capitaneados pelo Centurião. O sermão foi um misto de meditação e de teatro. As figuras desempenhavam o papel importante. José de Arimatéia e Nicodemos apoiaram escadas nos braços da cruz e, ao convite do pregador, tiraram o letreiro: “Jesus Nazareno Rei dos Judeus”, a coroa de espinhos, os cravos um a um e, por fim, depositaram o corpo nos braços de Maria, numa cena que lembrava a “Pietà” de Michelangelo. (DUTRA NETO, 1991: 54)

Interessante destacar que o ex-seminarista fala do Sermão do Descimento como “o episódio mais dramático da semana”, mais até do que a própria adoração da cruz, realizada mais cedo. Também Walsh em sua descrição disse do Sermão a “cerimônia mais imponente da Igreja Católica”. Ora, se o Sermão do Descimento chama mais a atenção do que a ação litúrgica e fundamental da Sexta-Feira Santa, que é a Adoração às três horas da tarde; só pode ser pelos seus atrativos cênicos serem ainda mais explorados. Em Congonhas, tais aspectos foram se desenvolvendo cada vez mais até chegarmos ao espetáculo que temos hoje com aproximadamente 90 minutos de duração, realizado em cinco palcos, contando com uma grande estrutura de iluminação, som e filmagem, e com transmissão ao vivo em telões situados em pontos estratégicos.

2.4: Os tempos mudaram...

Pereira considera que a Quaresma dos tempos passados, de acordo com a sua pesquisa, parecia conter mais elementos mágicos do que a Quaresma dos tempos atuais. Ele aponta para um processo de desencantamento da Quaresma, e usa o termo no sentido de desmagificação, e não de perda de sentido. Segundo o pesquisador, houve o abandono de alguns hábitos e a resignificação de outros, predominando o sentido social mais que o religioso e isso se deu especialmente por uma mudança de postura por parte da Igreja, que racionalizou a ação

³⁴ Entrevista realizada com Wenceslau Coimbra no Colégio Santo Antônio, Belo Horizonte, 10 de outubro de 2008.

religiosa por meio das Campanhas da Fraternidade e outras ações de cunho social. Assim, “os símbolos sagrados e as recomendações desse tempo continuam existindo, mas de uma forma mais integrada à realidade dos fiéis, o que não elimina por completo a crença no ritual mágico feito nesse dia”. (PEREIRA, 2005: 272).

Embora Pereira não mencione o Concílio Vaticano II ao tratar do que ele considera como uma racionalização das práticas religiosas que levou a esse desencantamento da Quaresma, pensamos que seja importante considerar esse fato para pensar o surgimento das encenações teatrais em Congonhas. O Concílio é visto de forma muito pessimista por Dutra em 1965-1966, dois anos antes de abandonar a Congregação Redentorista:

O Concílio Vaticano II estava transformando a Igreja. Na encíclica “**Mater et Magistra**”, o Papa João XXIII acenava a bandeira dos novos tempos. A Liturgia se transformava. Foi abolido o latim nas celebrações. Adeus, missas gregorianas! Adeus, “**Exultet**”! Lincoln sonhara tanto com as pompas e belezas das seculares cerimônias religiosas e agora via tudo se transformar. Nas missas o órgão de tubos fora silenciado. Seu som etéreo cedeu lugar ao das cordas dos violões. O coral, outrora bem ensaiado e afiado na polifonia renascentista, cedia aos cânticos novos, mais de acordo com a pastoral conciliar. O que restaria das missas de Réquiem? Dos motetos de Palestrina, da Ave Maria de Vitória, dos velhos graduais e das belíssimas cerimônias de Ordenação? [...] A televisão chegou e com ela a distância do “mundo” praticamente deixou de existir. O hábito agora somente era usado em solenidades religiosas. A disciplina e os instrumentos de penitência foram abandonados e até ridicularizados. [...] O coral alfonsiano, que antes representava o culto pela melhor música e que até obtivera prêmio no Festival de Artes da Universidade Federal de Juiz de Fora, estava desativado. Em seu lugar fazia sucesso o conjunto “Os Intocáveis”. Guitarras, baterias, bongôs, saxofones e outros instrumentos acompanhavam as vozes que haviam trocado “Palestrina” pelos *Beatles*. [...] Os costumes modificavam-se e o Concílio servia para justificar tudo. (DUTRA NETO, 1991: 134 -138)

Podemos verificar como o Concílio representou uma grande ruptura cultural para o estudante dos Seminários redentoristas. Tal ruptura provavelmente ressoou também, de alguma forma, em toda a comunidade católica de Congonhas. É justamente nesse período que há a criação das encenações teatrais da Semana Santa em Congonhas, emancipadas das estruturas teatrais já presentes nas celebrações; bem como a abertura do Grupo de Teatro interno dos Seminários para a participação de leigos, o que origina os grupos teatrais da cidade. Assim, pode ser que haja uma relação entre a abertura da Igreja por meio do Concílio e o crescimento das encenações teatrais na Semana Santa, as *Cenas da Paixão Segundo Congonhas*. No próximo capítulo, trataremos justamente deste segundo fato, procurando compreender as modificações feitas nas *Cenas* ao longo desses cinquenta anos, o que, em nossa opinião, as mantêm vivas até hoje.



FIGURA 8: Sermão do Descimento, após a Encenação. Visão lateral. Praça da Basílica, ano de 1999. Autor da foto desconhecido. Acervo da Diretoria de Cultura/PMC.

Capítulo 3

Pela fé ou pela fama: A dinâmica entre religião e teatro no desenvolvimento do espetáculo.

Como vimos, a partir da estrutura narrativa presente no Sermão do Descimento, se constituiu a Encenação da Paixão e Morte de Jesus na Sexta-Feira Santa, parte central das *Cenas da Paixão Segundo Congonhas*.

A princípio organizadas pelos padres redentoristas, hoje são dirigidas por um grupo de artistas da própria comunidade, e apoiadas pela Prefeitura Municipal, e, recentemente (a partir de 2006), pela iniciativa privada, através de leis de renúncia fiscal – sem que se tenha perdido, entretanto, a ligação com a Igreja, já que a encenação da paixão e morte de Cristo se realiza somente no dia em que se comemora o fato e sempre antes do Sermão do Descimento e da Procissão do Enterro, figurando inclusive na mesma grade de programação.

De acordo com as entrevistas feitas, a encenação teria começado a se emancipar do Sermão do Descimento a partir do início da década de 1960, quando se começou a inserir trilha sonora e também pequenos textos para as personagens que antes apenas compunham a cena ou realizavam a ação de descer a imagem de Jesus Cristo da cruz. Esse processo de emancipação foi-se desenvolvendo gradualmente até chegar ao momento atual, no qual as *Cenas* constituem não apenas um bloco à parte do Sermão do Descimento, mas se sobrepõem a este tanto em relação à estrutura e ao tempo de duração, que são maiores, quanto em relação ao público, o qual, atualmente e a partir da minha participação no evento nos últimos dez anos, pude constatar claramente que se sente atraído mais pela encenação que pelo Sermão e Procissão subseqüentes, já que depois de finda a encenação, o público diminui clara e consideravelmente.

Pode-se notar esta passagem do Sermão do Descimento, embora já apresentando características teatrais, para a encenação, a partir da observação das Programações da Semana Santa. Em 1964, o programa diz “às 19 horas, na Praça da Basílica, a comovente cerimônia do

Descimento da Cruz, com sermão pelo R. Pe. Dalton Barros de Almeida³⁵ Podemos imaginar, e sempre a partir das informações que recebemos nas entrevistas, que “a comovente cerimônia” já fosse uma encenação da paixão e morte de Jesus que anteciparia o Sermão do Descimento feito pelo padre. Entretanto, o texto do Programa não deixa isso claro, o que mostra que nesta época ainda não se pensava neste acontecimento como um evento teatral autônomo em relação ao Sermão.



FIGURA 9: Sermão do Descimento. Praça da Basílica, aproximadamente 1966. Autor da foto desconhecido. Acervo da Diretoria de Cultura/PMC.

Já em 1974, temos na programação³⁶ um paralelo entre liturgia e *paraliturgia*. Às 15 horas, temos a ação litúrgica. Às 19h, três acontecimentos estão previstos: *paraliturgia*, Sermão do Descimento da Cruz e Procissão do Enterro. Bom, em 1974, já podemos afirmar com certeza que havia um espetáculo teatral antes do Sermão do Descimento, dirigido inclusive por leigos. Em outra seção do Programa estão citados os responsáveis pela Encenação: Irmã Susana, José do Patrocínio e Victoria Parcus. É interessante, pois, que na Programação da Sexta-Feira, tal

³⁵ Programa das Emocionantes Solenidades da Semana Santa. Congonhas: Gráfica “Senhor Bom Jesus”, 1964.

³⁶ Programa da Semana Santa em Congonhas. Abril de 1974.

encenação esteja citada como *paraliturgia*. Em outros programas posteriores, teremos o nome composto *encenação paralitúrgica* e, já atualmente, se escreve somente *encenação*.

3.1: Sob a direção dos Padres Redentoristas (196? – 1975)

De acordo com entrevista realizada com Pe Dalton Barros, as principais transformações na estrutura do Sermão do Descimento feitas no início da década de 1960 foram: o aumento das figuras bíblicas que, antes de descerem na Procissão, compunham o cenário do Descimento; a inserção de um fundo musical para ampliar a teatralidade do Sermão, o que teria sido iniciativa do Pe Márcio de Carvalho; e finalmente a inserção de pequenas cenas bíblicas antes do Descimento, que foram se ampliando ao longo dos anos. De acordo com o redentorista, a origem do texto das *Cenas* teria partido de diversas referências:

os textos são adaptações que o Mário Barbosa fez e que eu fiz e que nós pegamos muitas outras encenações, e uma parte das encenações é de um volume chamado *Paixão e Glória*, de um outro redentorista holandês: Frederico Stein. Então não é simplesmente uma cópia, é uma colagem de vários textos adaptados àquele ambiente, àquelas circunstâncias, com aqueles personagens. Então, tem várias coisas... como também entraram na composição alguns textos inspirados na Paixão de Cristo do Jota D'Angelo, que fazia aqui em Belo Horizonte. [...] A origem dos textos é esta: ela é coletiva, ela é grupal, é em função de um caminho que estava se fazendo.³⁷

É curiosa a afirmação do Pe Dalton de que teria recebido influências da encenação de Jota D'Ângelo na composição das *Cenas*, porque o espetáculo do sãojoanense em Belo Horizonte teria, além de uma data posterior, de acordo com declarações do próprio Jota D'Ângelo, um objetivo e um significado totalmente diferentes do que se estava fazendo em Congonhas. Enquanto na cidade histórica predominou a diretriz religiosa e catequética para o trabalho, na capital o enfoque dado pelo diretor, que era já um profissional das Artes Cênicas, foi mais político que religioso:

Nessa época, você tinha um problema que tinha a censura. Você não podia fazer nada sem a censura. E eu cheguei à conclusão de que esse era um bom momento pra você escapular da censura. Você estava em plena época da repressão absoluta. E a Paixão de Cristo, quem é que vai se incomodar com a Paixão de Cristo? Com o aval da Igreja, patrocinado pela Prefeitura, quem vai achar ruim? Então eu simplesmente peguei a estória de Cristo, o que você vê lá é a estória de Cristo; mas o que se falava não era. O que se falava você estava falando da repressão, você estava falando da ditadura. [...] o Judas está lá, então o narrador vinha e falava assim: "O espião janta conosco". Nós estávamos no tempo do dedo duro! Das pessoas que deduravam as coisas. Quem sabe do seu lado tem um Judas? Quem é que conhece o traidor? Quem sabe quem é que

³⁷ Entrevista realizada com Pe Dalton Barros em 27 de dezembro de 2007, na Igreja São José – Belo Horizonte, MG.

traí? O que é a traição? Era um negócio que estava falando na verdade do que você estava passando na ditadura, que era isso que estava acontecendo, entendeu como é que é? [...] Você estava usando a metáfora, era isso que você estava falando. E não era só isso: todo o teatro que estava sendo feito nessa época, a gente estava falando por meio de metáfora.³⁸

Apesar de diferirem em relação ao objetivo de seus realizadores, os dois espetáculos de fato parecem ter tido bastantes elementos em comum: a realização ao ar livre, o elevado número de atores e de espectadores, e o uso da técnica de dublagem, embora com uma diferença fundamental: enquanto Jota D'Ângelo relata que o texto era gravado em estúdio para que os atores fizessem a dublagem de suas próprias vozes assim como é feito hoje em Nova Jerusalém³⁹, por exemplo; em Congonhas teremos, de forma original em relação às outras encenações, a leitura do texto ao vivo por locutores visíveis pelo público simultânea à representação dos atores, que dublam a voz dos locutores. Há, assim, em Congonhas, uma divisão entre o intérprete da imagem da personagem, a *figura*; e o responsável pela interpretação da fala da personagem, o locutor; sendo que a este último foi, historicamente, dada maior importância.

Apesar desta diferença fundamental relacionada à técnica de dublagem, tanto a encenação congonghense como a belorizontina terão em comum o caráter narrativo extremamente acentuado. De acordo com Jota D'Ângelo, na entrevista citada, “na verdade era quase que só o narrador que falava. As cenas aconteciam, mas o narrador falava. Quando tinha algum diálogo, era gravado também e os atores dublavam”. Em Congonhas, a estrutura era praticamente a mesma, com essa diferença, já referida, de que a locução era feita ao vivo e não pelas mesmas pessoas que encenavam os acontecimentos.

O curioso é que, dentro dos Seminários, os redentoristas praticavam um tipo de teatro mais ilusionista⁴⁰ e, inclusive, tecnicamente muito desenvolvido. Segundo o Padre Dalton:

Internamente se montavam duas a três peças por ano. Numa segunda fase, que é a fase mais moderna dos anos 50, algumas peças eram representadas para o povo de fora.

³⁸ Entrevista realizada com Jota D'Ângelo em 23 de setembro de 2008, no BDMG Cultural – Belo Horizonte, MG.

³⁹ Construída em 1968 especialmente para ser palco da encenação da Paixão de Cristo dirigida pela Sociedade Teatral de Fazenda Nova (STFN), Nova Jerusalém, cidade-teatro situada em Brejo da Madre de Deus/Pernambuco, é considerada o maior teatro ao ar livre do mundo.

⁴⁰ Entendemos aqui por teatro ilusionista, “a criação artística de um mundo de referência que se dá como um mundo possível, que seria o nosso. A ilusão está ligada ao *efeito de real* produzido pelo palco; ela se baseia no reconhecimento psicológico e ideológico de fenômenos já familiares ao espectador” (PAVIS, 1999:202). Ainda de acordo com Pavis, por meio do processo de *denegação*, o *efeito de real* predomina, mas não chega a eliminar a consciência de que se está assistindo a uma ficção (PAVIS, 1999:203).

Quando em 1961 eu cheguei e tomei a direção do teatro, aí eu incluí algumas pessoas da cidade, junto com os seminaristas, como atores. E aí a gente tinha três, quatro, cinco, seis sessões, conforme a atração que a peça tinha. E sempre se fazia peças de grande vulto. Sob a minha direção, nós fizemos uma que ficou muito famosa que foi *O Cavalinho Azul*, que foi premiada com a presença da autora, Maria Clara, onde o Zé Mayer estréia como ator, depois *O Crime na Catedral*, de Eliot, com assessoria do Teatro Universitário aqui da Haydeé Bitencourt, aqui de Belo Horizonte, da Universidade Federal. Ela foi lá e ajudou, é uma peça de três horas e meia, enorme, todo o salão virou uma grande catedral, eram setenta personagens, um drama que tinha um coral interno da tragédia grega. Depois uma opereta, que mistura fala e canto: *Dó de peito*, também aí José Mayer estava trabalhando, Luciano Dutra... são as peças mais significativas entre 61 e 66.⁴¹

No livro autobiográfico de Luciano Dutra Neto (1991), encontramos referências de outros espetáculos montados pelo Grupo de Teatro do Seminário Redentorista em Congonhas: “A múmia de Tibiraçá” em 1960, “Três cabeças para uma cartola” e “Fausto” de Goethe, em 1961; e “Os três cegos de Congonhas”, em 1962. Os redentoristas valorizavam a arte em todas as suas manifestações e sua atuação em Congonhas contribuiu enormemente para o desenvolvimento do teatro, da música e do cinema na cidade⁴². Wenceslau Coimbra, diretor do Grupo de Teatro *Boca de Cena*, de Congonhas, afirma que começou a gostar de teatro por causa dos padres redentoristas:

Eu, na época que tinha o teatro dos padres redentoristas, meu pai era o médico dos padres redentoristas, entendeu? Era o médico dos padres. Então a gente ia muito no teatro dos padres, porque o meu pai era o médico dos redentoristas. Eu era fascinado com aquela coisa! Ali comecei a gostar de teatro, foi ali. Ficava fascinado com as mudanças de luz, as mudanças de cenário. Os teatros não tinham mulheres não. Os primeiros que eu assisti, não tinham mulheres não. Era tudo feito com homem. Espetáculo só para homem. Eu ficava fascinado com o espetáculo.⁴³

Mas toda esta experiência teatral dos redentoristas não foi transposta diretamente para o trabalho com as *Cenas da Paixão*. A nosso ver, o que impediu esta transposição foi uma concepção diferenciada do trabalho de ator, que se construiu, desde os primórdios das *Cenas*. De acordo com o Pe Dalton:

⁴¹ Entrevista realizada com Pe Dalton em 27 de dezembro de 2007, na Igreja São José – Belo Horizonte, MG.

⁴² “A banda de música “Santo Afonso” alegrava os dias de festa com alvoradas e retretas, as mais animadas. O coral, sob a regência do Padre Paulo Afonso, apresentava a quatro vozes números do folclore brasileiro, alemão, russo, italiano, espanhol e americano e trechos de Verdi, Mozart, Palestrina, Vitória, Kreutzer, etc. O gosto pelas artes incluía também o cinema. Havia no Juvenato um cineclub. Através de um projetor em 16mm, R. C. A., Lincoln apreciou filmes como “La strada”, “Orfeu”, “A balada de um soldado”, “Inferno 17”, “Le Balon Rouge”, “Milagre em Milão”, “O Ferroviário”, “Ladrão de bicicletas”, etc. Era o culto às artes! O sacerdote deveria ser santo, estudioso, trabalhador e culto. (DUTRA NETO, 1991: 106) Sabe-se também que o *Cine Teatro Leon*, ainda hoje o maior teatro da cidade, foi construído pelo Pe Leonardo, redentorista, que para tal empreendimento teria arrecadado esmolas durante o Jubileu do Senhor Bom Jesus de Congonhas.

⁴³ Entrevista realizada com Wenceslau Coimbra no Colégio Santo Antônio, Belo Horizonte, 10 de outubro de 2008.



FIGURA 10: Foto do Espetáculo *O Cavalinho Azul*, direção: Pe Dalton Barros. Autor da foto desconhecido. Acervo pessoal de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.



FIGURA 11: Elenco do Espetáculo *Dó de Peito* (1965), direção: Pe Dalton Barros. Autor da Foto Desconhecido. Acervo da Congregação Redentorista.

Uma coisa é você ser ator numa peça onde você tem que falar e se movimentar num espaço pequeno, e outra coisa é você ser figura que se desloca num espaço grande. É muito diferente. [...] A diferença é de talento. Nem todo mundo que pode vestir uma roupa e estar num conjunto dá para estar num palco. Tem o problema da fala, tem o problema da interpretação, tem o problema de contracenar com outro personagem. Não é nem de longe a mesma coisa.⁴⁴

O comentário do Pe Dalton é muito esclarecedor da visão que ele tem da especificidade das *Cenas da Paixão*. Para o religioso, a questão do espaço parece ser fundamental para diferenciar o ator (que vive uma personagem) daquele que participa como *figura*, além da relação com o conjunto. A grande dimensão do espaço de representação e a grande dimensão da estrutura da representação e do número de atores determinariam assim o trabalho com a *figura*, mais simples, em oposição ao trabalho com a personagem, mais complexo.

Embora não mencionado pelo Pe Dalton na entrevista, acreditamos que também o número elevado de espectadores deva ser levado em conta para se pensar a função da *figura* na representação. Em 1963⁴⁵, anota o padre relator que houve um público presente calculado entre 5.000 e 6.000 (o que mostra que, desde os primórdios, as *Cenas* se constituíram como um espetáculo para multidões).

Também em 1963, temos a informação de que a festa já recebia o patrocínio do poder público, o qual foi aumentado em quinhentos por cento⁴⁶.

Em toda a história da encenação há uma forte relação com a imprensa, o que com certeza desempenha um papel importante no conjunto de relações que define esta manifestação. Neste ano de 1963, houve a transmissão do evento, via Rádio Congonhas, a qual foi fundada pelos padres redentoristas e existe até hoje, possuindo alcance nacional. Já em 1966⁴⁷, narra-se que, por causa da presença dos repórteres de *O Cruzeiro*, e com o intuito de lhes proporcionar melhores fotografias, o Descimento foi reconstituído em plena manhã de Páscoa no adro da Basílica. É curiosa, naquele ano de 1966, a atenção dispensada pelos padres redentoristas aos

⁴⁴ Entrevista realizada com Pe Dalton em 27 de dezembro de 2007, na Igreja São José – Belo Horizonte, MG.

⁴⁵ Livro de Crônicas 05 (1963-1969) Páginas 34-35. Escritório Provincial da Congregação Redentorista (Província do Rio de Janeiro). Igreja da Glória, Juiz de Fora, Minas Gerais.

⁴⁶ Lei nº 340 – Dispõe sobre aumento da subvenção destinada aos “Festejos da Semana Santa”, de CR\$ 10.000 (dez mil cruzeiros) para CR\$50.0000 (cinquenta mil cruzeiros). 17 de maio de 1963. Então prefeito municipal Aristides Francisco Junqueira. [Boletim Oficial dos Poderes Públicos Locais – ano XII, nº 36 – 06/1963]. Compilação de documentos referentes à Semana Santa. Arquivo Público Municipal, Biblioteca Pública Municipal Djalma Andrade. Congonhas, MG.

⁴⁷ Livro de Crônicas 05 (1963-1969) Páginas 292-293. Escritório Provincial da Congregação Redentorista (Província do Rio de Janeiro). Igreja da Glória, Juiz de Fora, Minas Gerais.

repórteres, a ponto de repetir no Domingo de Páscoa uma cerimônia característica da Sexta Feira da Paixão, o que, para o olhar estritamente religioso, seria totalmente fora de propósito, dada a importância do significado ritual de cada dia da Semana Santa.

Nos livros de Crônicas da Congregação – que são omissos em muitos aspectos da festa, especialmente os cênicos – encontramos várias observações quanto à frequência de turistas. Em 1964, por exemplo, foi registrado:

Houve bastantes confissões; não assim, porém, que tomasse todo o tempo. Mais de pessoas de fora. Houve “romarias” aproveitadas. Muitos “turistas” também. Até uma embaixada de Campos. Na noite do “Descimento”, a praça que nem no Jubileu^{48!} ⁴⁹

Em 1965, temos o registro de que no dia 15 de abril (quinta-feira santa) havia um movimento de “turistas e piedosos romeiros”. E na sexta-feira 16 de abril, anota o padre redator que “aumenta o número de turistas”.⁵⁰ Em 1967, temos notícia de que “todas as cerimônias foram televisadas sob a orientação do Pe França”. E que houve “ótima repercussão em todos os recantos até onde chegaram as ondas da T. V”.⁵¹ Encontramos notícia dessa transmissão também no Arquivo Público Municipal, no qual ficamos sabendo que a mesma foi feita pela Rede Associada de Televisão, sob o comando da extinta TV Itacolomi, e que a transmissão foi ao vivo e para todo o Brasil.⁵² Infelizmente não conseguimos ter acesso a esta gravação.

É notável também que a representação aconteça na Praça da Igreja Basílica, a qual abriga o conjunto da obra de Aleijadinho⁵³ tombada como Patrimônio Cultural da Humanidade: os doze profetas esculpidos em pedra-sabão dispostos no adro da Igreja, e as sessenta e seis esculturas em madeira representando os Passos da Paixão de Jesus Cristo, que estão distribuídas por seis capelas dispostas no jardim da Basílica. Congonhas impõe-se como cidade turística por esse conjunto de obras que abriga e a festa da Semana Santa faz parte das

⁴⁸ O Jubileu do Senhor Bom Jesus é uma festa religiosa tradicional na cidade de Congonhas, que acontece anualmente, em setembro, a partir de 1757, e foi reconhecida e instituída pelo Papa Pio VI em 1779. O Jubileu atrai em média 300 a 400 mil romeiros todo ano, vindos de todo o Brasil. Fonte: FRANÇA, Fábio. *Manual do Romeiro do Bom Jesus de Congonhas*. Congonhas, 2001.

⁴⁹ Labores Interni II – “Domus”. Ad. Bom Jesus – Congonhas: 01 – 1953 a 12 – 1968. Pg. 54-55. Escritório Provincial da Congregação Redentorista (Província do Rio de Janeiro). Igreja da Glória, Juiz de Fora, Minas Gerais.

⁵⁰ Livro de Crônicas 05 (1963-1969) Página 217. Escritório Provincial da Congregação Redentorista (Província do Rio de Janeiro). Igreja da Glória, Juiz de Fora, Minas Gerais.

⁵¹ Livro de Crônicas 05 (1963-1969) Página 347. Escritório Provincial da Congregação Redentorista (Província do Rio de Janeiro). Igreja da Glória, Juiz de Fora, Minas Gerais.

⁵² Compilação de documentos referentes à Semana Santa. Arquivo Público Municipal, Biblioteca Pública Municipal Djalma Andrade. Congonhas, MG.

⁵³ Antônio Francisco Lisboa (1730-1814), escultor, considerado o maior expoente da arte barroca no Brasil.

suas atrações. Vemos assim que, possivelmente, os padres redentoristas já enxergavam nessas encenações, desde os primórdios, o potencial turístico que é explorado hoje.

3.2: Nas mãos de leigos: Zé Patrocínio e Tia Vick (1975-1993)

Em 1975, quando a Congregação Redentorista se retirou da cidade⁵⁴, as encenações, já integradas ao cotidiano da população, continuaram sob a responsabilidade de leigos: Victoria Fisher Parcus (Dona Vick) continuou à frente da produção e do figurino e Zé do Patrocínio assumiu a direção cênica, mantendo-a até 1993.

Assim como o surgimento das *Cenas* esteve ligado ao movimento teatral dos padres redentoristas, os quais trabalhavam com teatro dentro dos Seminários, nesta segunda fase as *Cenas* estiveram ligadas ao Grupo de Teatro *Tedoms* (Teatro Dom Silvério), vinculado à Fundação Dom Silvério e dirigido por Wenceslau Coimbra, pois Zé do Patrocínio, o diretor das *Cenas*, era um dos membros mais atuantes desse grupo. Segundo Berenice Cordeiro:

Zé trazia as pessoas, ele sabia, por exemplo, que você tinha o dom, uma voz bonita, que você gostava, então ele ia lá e te convidava para você fazer parte desse grupo, entendeu? Então ali você já pulava para dentro do teatro, ou vice versa. Entrava no grupo que era o antigo *Tedoms*, que nós fizemos várias peças, quer dizer, era um trabalho da comunidade. [...] O *Tedoms* assim, porque era no Dom Silvério, não é, Fundação Dom Silvério, antiga escola técnica que tinha aí, o Lúcio que era o diretor, irmão do Wenceslau [Coimbra], e o Wenceslau começou a mexer com teatro, e eles deram o patrocínio, foi a primeira peça que nós fizemos foi *A bruxinha que era boa*, de Maria Clara, e eram alunos da escola mesmo que participavam, com professores, e às vezes sabia também que não era aluno, nem professor, pai de aluno que gostava de teatro, era convidado, participava com a gente. Então era uma família, nós éramos uma família ali no *Tedoms*. [...] Era essa turma: Regina, Dinorah, eu, Fátima Vargas, a Ticô, que trabalha na Rádio, a Angela, irmã da Regina Bahia, o Cláudio, mora em Belo Horizonte, o Tiago, são várias pessoas que mexiam com esse teatro.⁵⁵

Para Wenceslau Coimbra, Zé do Patrocínio foi um verdadeiro agitador cultural com forte veia cômica, cuja empresa, uma Funerária, funcionava como um centro cultural, pois, além de funcionar em um local estratégico (no centro da cidade, em frente ao Cine Teatro, atrás da casa da Dona Vick) havia o fato de que Berenice Cordeiro, atriz do *Tedoms* e participante das *Cenas*, era também funcionária de Zé do Patrocínio na Funerária. Assim a empresa se tornava

⁵⁴ Em entrevista realizada com o Pe Dalton, este não quis comentar sobre o motivo da saída da Congregação. Apenas se sabe que foi uma decisão negociada entre os Redentoristas e a Arquidiocese de Mariana.

⁵⁵ Entrevista realizada com Tarcísio e Berenice Cordeiro (Beré), ex-assistente do Zé Patrocínio, em 16 de fevereiro de 2008, no distrito de Alto Maranhão – Congonhas, MG.

um ponto de encontro do *Tedoms* e também proporcionava o contato e a troca artística com a Dona Vick, pois o estabelecimento era vizinho da casa da alemã:

O Zé era um autêntico palhaço. O Zé não tinha era noção do que era um *clown*, mas ele era o próprio palhaço, o olhar do Zé era um olhar de palhaço. E ele foi meu aluno e eu percebi que ele tinha jeito para o negócio. Convidei-o para fazer uma peça, e a gente estava começando *A Bruxinha que era Boa*, foi a primeira peça que eu fiz. [...] Nós ficamos dezesseis anos em cartaz em Congonhas. *Tedoms* ficou dezesseis anos. Acabou por causa de política. Mas então o Zé era muito cômico. Ele fez *A Bruxinha que era Boa* e se entusiasmou, que levou um sucesso muito grande, e fomos fazendo. [...] duas peças por ano, não é? [...] Olha, o Zé foi em Congonhas o *pau-pra-toda-obra*. [...] Fazia tudo. Festa junina tava o Zé metido, Semana Santa tava o Zé metido, Carnaval tava o Zé na Jacuba⁵⁶, teatro tava o Zé [...] E a funerária dele era o ponto de encontro do *Tedoms*, a gente ia para ali. Porque a Berenice também trabalhava com ele, e ela também era do grupo. Então, ficava a Berenice e o Zé, onde encontrava um, encontrava o outro. Aí eu ia para lá, depois chegava a Regina, depois chegava a Ticô, era um ponto de encontro. Muitas decisões do *Tedoms* foram feitas ali na funerária, que era no fundo da casa da Dona Vick. [...] a casa da Dona Vick dava de frente para a ladeira da Matriz e a funerária dava de frente para aquela rua em frente ao cinema, ali. E não tinha nem cerca nem muro entre a Funerária e a casa da Dona Vick não. Como ele ajudava na Semana Santa também, ele fazia figura na Semana Santa também, e a Beré também ajudava na Semana Santa, a Dona Vick vivia lá.⁵⁷

Sabemos que durante o período que estive à frente da Encenação, *Zé do Patrocínio* e sua equipe não transgrediram a tradição redentorista, tendo mantido a mesma estrutura do texto e a técnica de dublagem. Renan Senra, que atuou como Cristo nos anos finais da direção de *Zé do Patrocínio*, fala sobre a experiência de atuar com a técnica de dublagem:

Mas o quê que era ter alguém fazendo a minha voz? Era confortável. A gente não tinha tanto trabalho com as personagens, a gente não tinha que pensar tanto o espetáculo. Na verdade, a gente tinha só uma representação. Então, ainda que era *A Paixão de Cristo*, eu não me via tanto colaborando efetivamente com uma personagem ou com uma encenação. Era muito isso assim: o que a gente fazia, todos nós lá na época, parecia que era muito mais uma encenação, uma representação, uma coisa que qualquer um quase podia fazer.⁵⁸

⁵⁶ Escola de Samba Unidos da Jacuba, da qual *Zé do Patrocínio* foi presidente por vários anos. Em Congonhas, havia três Escolas de Samba principais: a Jacuba, que se localizava perto da Igreja da Basílica, a Matriz, perto da Igreja Matriz, e a Escola do Centro, no centro da cidade. O núcleo da cidade de Congonhas é um vale situado entre duas montanhas, no alto das quais foram construídas duas igrejas: Matriz de Nossa Senhora da Conceição e Basílica do Bom Jesus de Matozinhos.

⁵⁷ Entrevista realizada com Wenceslau Coimbra no Colégio Santo Antônio, Belo Horizonte, 10 de outubro de 2008.

⁵⁸ Entrevista realizada com Renan Senra Barbosa em 24 de junho de 2008.



FIGURA 12: Locutores durante a Encenação do Lava-Pés. Da direita para a esquerda: Adriano Frederico e Regina Bahia. Praça da Matriz, 1991. Autor da foto desconhecido. Acervo da Diretoria de Cultura/PMC.

Já Regina Bahia, que atuou como locutora sob a direção de Zé do Patrocínio, destaca o trabalho de locução como um trabalho especializado e considera a técnica de dublagem não só adequada ao espetáculo religioso, mas fundamental para causar o efeito de empatia no público, principalmente pela solenidade com que o texto é lido⁵⁹. Na opinião de Tarcísio, que acompanhou as apresentações das *Cenas* como espectador, durante o período da direção de José do Patrocínio, a separação da voz e do corpo do ator, através da locução, e especificamente a técnica de locução utilizada em Congonhas, calcada em padrões radiofônicos, é que tornavam a encenação emocionante:

a voz do Cristo quando fazia essa dublagem, era realmente uma voz mansa, suave, **aquele tom de timbre de voz grossa, igual de Cristo mesmo**⁶⁰, sabe? A gente sentia aquilo na pele, aquela vibração, a gente sentia que era um locutor especial que fazia esse trabalho do papel de Cristo, ele já faleceu esse locutor, sabe? Mas você notava aquela coisa suave, aquele timbre de voz que você imaginava que era o Deus mesmo naquele momento.⁶¹

⁵⁹ Entrevista realizada com Regina Bahia em 26 de dezembro de 2007.

⁶⁰ Grifo meu.

⁶¹ Entrevista realizada com Tarcísio e Berenice Cordeiro (Berê), ex-assistente do Zé Patrocínio, em 16 de fevereiro de 2008, no distrito de Alto Maranhão – Congonhas, MG.

Também na opinião de Berenice Cordeiro (Beré), esse procedimento, embora não fosse realista, tinha grande poder de emocionar a platéia e provocar identificação com o sofrimento de Cristo:

Não é que eu não goste hoje não, mas eu preferia o passado, quando eu lidei com isso [...] mesmo a gente trabalhando, sabendo o que ia acontecer, eles conseguiam mover o sentimento, a gente chorava realmente. Com a voz do Maércio Vecker, que Deus o tenha, que era um vozeirão, Arnaldo Osório, que já foi até prefeito em Congonhas, Ronaldo Casemiro, tem uns aí que hoje trabalham na rádio, que vão conversando aquele vozeirão bonito [...] A emoção era de arrebrantar! Você imagina, estou te falando isso com precisão: eu participava, sabia quem era ator, quem deixou de ser, o quê que ele ia falar, e mesmo assim as lágrimas realmente, saíam lágrimas dos olhos realmente, o coração doía. Eu me punha realmente do lado do verdadeiro Cristo! Porque eu estava vivendo aquilo que ele viveu! E hoje realmente eu não tenho mais essa emoção, infelizmente.⁶²

É interessante, na fala de Berenice Cordeiro, a associação que ela faz entre a emoção e a interpretação distanciada⁶³, pois ela ressalta que sabia quem eram os atores (ou seja, em nenhum momento eles se confundiam com suas personagens) e o que ia acontecer em cena, e, *apesar disso*, se emocionava.

Pela observação dos vídeos de 1985, 1987 e 1993, constantes do acervo da Diretoria de Cultura da Prefeitura Municipal de Congonhas, podemos observar que se tratava de uma interpretação bastante codificada, com uma técnica de locução e uma gestualidade bastantes artificiais para o nosso olhar de hoje, o que não quer dizer que, à época, pelo fenômeno do compartilhamento do código com o público, não provocasse empatia e emoção.

Segundo Renan Senra, a sua atuação como Cristo lhe rendia a admiração da comunidade, e a comunicação com o público era tão intensa durante o espetáculo, que o fato de atuar como *figura* na encenação chegava mesmo a interferir na sua relação cotidiana com as pessoas:

O meu pai, o meu pai era um camarada muito popular na cidade. E é político, foi até vereador uma vez. Eu achava graça quando ele falava: "Esse é meu filho que é o Cristo". Meu pai é José, minha mãe é Maria. Isso também é ótimo, não é? Mas eu achei, eu morri de graça o dia que meu pai falou assim: "Renan, vem aqui comigo que eu vou te levar num lugar". Era um sábado de manhã, sábado de Aleluia, e ele me levou na casa de uma senhora e falou assim: "Chama aí a sua filha, que eu trouxe o Cristo!" Então, eu achei maravilhoso aquilo porque isso é uma coisa que você não força, vem da simplicidade de um homem, meu pai, e da inocência de uma menina que era filha da dona. E a menina me viu de calça, de *short*, sei lá, de tênis, vestido

⁶² Entrevista realizada com Tarcísio e Berenice Cordeiro (Beré), ex-assistente do Zé Patrocínio, em 16 de fevereiro de 2008, no distrito de Alto Maranhão – Congonhas, MG.

⁶³ Entendo aqui, por interpretação *distanciada*, procedimento por meio do qual o ator não pretende metamorfosear-se na personagem, causando um efeito de ilusionismo, mas, permanecendo visivelmente ele mesmo, produz tão somente uma alusão, comentário ou ilustração acerca da personagem. Não necessariamente uma interpretação distanciada produzirá o chamado *efeito de distanciamento* proposto por Brecht, que possui uma mecânica mais complexa.

sem o figurino do Cristo, mas ela me olhou do mesmo jeito que ela tinha me olhado na véspera, na Semana Santa. Então as pessoas transferiam um olhar para mim de devoção, particularmente quando eu estava encarnado no Cristo, que eu achava que eu tinha que encarnar, isso eu acreditava; e eu, fora da roupa de Cristo, existia assim uma admiração, eu acho que algumas pessoas conseguiam reconhecer que tinha que ser uma pessoa escolhida no meio de muitas para fazer a personagem.⁶⁴

Não é casual a informação que nos dá Renan de que seu pai era um camarada popular na cidade e um político. Trata-se de um dado importante para compreender o extrato social dos participantes das Encenações da Semana Santa. A oportunidade de fazer um papel na encenação ou simplesmente compor a Procissão das Figuras Bíblicas era concorrida e sinalizava um certo prestígio social. Dona Vick era conhecida pela rigidez na escolha de suas figuras: para ela, a preocupação com o tipo físico era determinante. Segundo Berenice Cordeiro:

E Tia Vick tinha uma qualidade e um defeito com ela: as figuras dela tinham que ser realmente altas, pessoas bonitas, isso ela fazia questão mesmo, ela não abria mão. E hoje até que eu parabenizo o Zezeca que ele não olha esse lado, você vê que ele dá oportunidade a muita gente, e a Tia Vick já era exigente. Mas ela falava assim: se eu estou fazendo uma representação, um teatro, então eu tenho que seguir o figurino, como manda o figurino. Na cabeça dela, não sei, porque ela era muito viajada, muito estudada, muito sábia; os árabes, esse pessoal lá das Arábias, eles são altos, são pessoas musculosas, então ela exigia isso das figuras dela.⁶⁵

Segundo o relato dos participantes, além de altas, as pessoas “bonitas” para o padrão da Dona Vick tinham que ser brancas, e de preferência pertencer às famílias tradicionais da cidade.

3.3: A direção do *Dez Pras Oito* (1994-2009, em continuidade)

Em 1994, com o falecimento de Zé do Patrocínio em 1993, a Prefeitura Municipal de Congonhas convida José Félix Junqueira (o Zezeca), diretor do grupo de teatro *Dez Pras Oito* e funcionário da Fundação Municipal de Cultura, para assumir a direção do espetáculo. Zezeca e sua equipe formada também por Edilson Ribeiro e Patrícia Vidal, começam a implantar uma série de inovações. A principal delas foi a substituição do narrador e da dublagem pelo texto falado ao vivo.

⁶⁴ Entrevista realizada com Renan Senra Barbosa, ex-ator no papel de Cristo, em 24 de junho de 2008.

⁶⁵ Entrevista realizada com Tarcísio e Berenice Cordeiro (Berê), ex-assistente do Zé Patrocínio, em 16 de fevereiro de 2008, no distrito de Alto Maranhão – Congonhas, MG.

O *Grupo de Teatro Dez Pras Oito* foi fundado em Congonhas, em 1984, por um grupo de artistas, entre eles José Félix Junqueira (o Zezeca) e Edilson Ribeiro. As primeiras montagens do grupo, que são: “A aurora da minha vida” (1985), “Bailei na Curva” (1986) e “No país dos prequetés” (1987) privilegiam a criação a partir de textos dramáticos. Em 1988 - 1990, porém, o grupo interrompe a produção de espetáculos para se dedicar à formação e ao aperfeiçoamento artístico. Esse período de estudo e pesquisa redirecionará o trabalho do grupo para a criação coletiva. Nos próximos trabalhos, o grupo encenará textos criados em conjunto e a partir de improvisações. Nesse processo, Zezeca Junqueira irá desempenhar o papel de dramaturgo e, muitas vezes, de diretor. São espetáculos dessa fase: “O Milagre Brasileiro” (1990) e “Aleijadinho: criador e criatura” (1992). Data desta fase também o início do envolvimento do grupo com a docência, através da criação, em 1990, da Escola de Teatro *Dez Pras Oito*, da qual eu fui aluna a partir de 1993, e na qual irão trabalhar os principais integrantes do grupo, como professores de teatro e diretores das muitas montagens feitas com os alunos. Em 1994, o grupo comemorou os seus dez anos de existência com a montagem do espetáculo: *Escola de Mulheres*, de Molière, sob a direção do belorizontino Kaluh Araújo. Foi exatamente nesse ano, e no auge de sua produção artística, que o grupo assumiu a direção das *Cenas da Paixão Segundo Congonhas*.

Sob a direção do *Dez Pras Oito*, houve, num primeiro momento, uma certa secularização do espetáculo, que, além da supressão da dublagem e da figura do cronista, ganhou cenas novas. De acordo com o arquivo de imagens da Diretoria de Cultura da Prefeitura de Congonhas, mais da metade da peça foi inserida a partir da direção do *Dez Pra's Oito*. Estas inserções visaram abarcar a vida pública de Jesus antes do episódio de sua morte, que era o foco das *Cenas* anteriormente. Esta abertura – eminentemente épica, pois provoca a multiplicidade de ações, de tempos e de lugares – para a vida pública de Jesus, deu origem inclusive a um bloco mais “profano” que consiste nas cenas que tratam do episódio da morte de João Batista, que são cenas muito festivas, com muitas danças, inclusive a dança de Salomé, de caráter erótico, como ilustra a figura 13.

Podemos observar também, a partir dos vídeos constantes do acervo da Diretoria de Cultura, que o espetáculo adquiriu um caráter de experimentação a partir da direção do *Dez Pra's Oito*: algumas cenas foram inseridas uma vez e nunca mais retornaram; outras, após inseridas, se mantiveram, porém com variações no encaixe das mesmas na estrutura geral. Além da

inserção de tantas cenas e da prática da experimentação, a direção do *Dez Pra's Oito* promoveu o aumento do número dos atores, um redimensionamento do espaço de representação, e a introdução dos telões com a transmissão da filmagem ao vivo.



FIGURA 13: Palácio de Herodes. À esquerda, Salomé dançando em sua frente. Praça da Basílica, 2003. Foto de Terezinha Cândida. Acervo da Diretoria de Cultura/PMC.

A partir da direção de Zezeca e Edilson, as personagens adquiriram maior profundidade psicológica e riqueza de caracteres que antes não existia, o que, segundo Renan Senra, ex-ator no papel de Cristo, gerou uma “humanização” das personagens:

o Zezeca trouxe coisas muito boas no sentido de a gente [...] tentar demonstrar aqui melhor que tinham dois lados: um lado que era o mau ladrão, um lado que era o bom ladrão; um lado que era Samaritana, um lado que era Maria – que era muito sábia, mas era muito submissa; parece que ele tentava colocar isso de maneira um pouco mais crítica, um pouco mais elaborada, e menos hierarquizada, menos verticalizada, tipo: a Maria faz *esse* papel, não é? Não, espera aí, a Maria era uma pessoa do mundo também: ela viveu, ela teve um nome, ela teve um corpo, ela teve uma história. Parece que tem um divisor de águas aí também: na época do Zé Patrocínio e da Tia Vick era o papel... bíblico, na época do Zezeca, já a representação era a cena bíblica, a estória que se viu na Bíblia, mas vamos lembrar que a Maria foi uma mulher que teve um marido, vamos lembrar que ela tinha fraquezas, que ela tinha paixões, então isso [...] [tornava] mais humano o personagem.⁶⁶

Uma outra mudança importante que houve é que o personagem “povo”, que sempre existiu,

⁶⁶ Entrevista realizada com Renan Senra Barbosa em 24 de junho de 2008.

mas agia em bloco; ganhou, sob a direção do Zezeca, diferenciações: passaram a haver, dentro do conjunto “povo” diferentes posturas, posições e personalidades. Para tanto, os atores ganharam liberdade para improvisar. Para Zezeca Junqueira, esse processo de mudança teve que ser feito com muito cuidado:

Aí a gente fez uma ruptura porque é outra linha de trabalho e tudo, mas essa ruptura ao mesmo tempo teve que ter um certo cuidado porque os valores, as culturas, a cultura, as pessoas; a gente não pode romper com as coisas assim. [...] Nossa primeira montagem a gente já fez com o próprio ator falando, isso gerou um certo... complicou um pouco, não é, por causa da parte técnica: microfones e tal. E também teve um desconforto das pessoas que faziam e que não sabiam falar, então foi complicado. [...] Aí é que eu te falo que eu tive que romper, nós tivemos que romper com uma situação, mas ao mesmo tempo a gente teve um certo cuidado de não perder estas pessoas. Naturalmente, elas foram se afastando porque elas não davam conta de fazer o trabalho desta forma e foram entrando pessoas novas. Mas alguns continuaram. [...] Aí, daí para cá a gente foi fazendo esse trabalho, abrimos um curso, começamos a trabalhar com os atores durante o ano, e prepará-los, a gente teve um período que a gente preparava o ator durante o ano todo, não só com Semana Santa, mas com outras coisas, e setembro em diante a gente já pegava a Encenação da Semana Santa. Foi um período muito bom, que deu um crescimento, que os nossos atores a maioria são desse período.⁶⁷

Mesmo com toda essa preocupação da parte do Grupo *Dez Pras Oito* de ser cuidadoso ao romper com um determinado modo de trabalho, algumas pessoas realmente não gostaram das mudanças feitas. É o caso, por exemplo, de Berenice Cordeiro:

Júnia: E onde que eram os ensaios, quanto tempo que ensaiava antes?

Beré: Uma semana só antes da Semana Santa, uma semana. Hoje o Zezeca me parece que ele termina o Carnaval, antes do Carnaval ele já está ensaiando, ensaiava mais vezes, porque ele colocou mais cenas, não é? Tem o anjo – na minha época tinha o Anjo da Amargura realmente – mas hoje o Zezeca já arrumou um anjo, tem o demônio, ele tem uma cena, me parece que tem uma cena assim⁶⁸. Que eu, por sinal, eu não assisto muito, não participo mais, então não tenho mais aquele interesse, aquela motivação pela festa da Semana Santa. Gosto do lado religioso, mas as apresentações eu quase não participo, então não posso falar do que eu não conheço, não é? Mas o pouco que eu vi, as poucas vezes que eu dei uma olhada assim, não me senti bem com aquilo que eu estava assistindo não. Eu acho que se quebrou um pouco do encanto realmente bíblico que é seguido realmente da morte do Cristo, eu acho que tem mais teatro, o Zezeca pôs mais teatro, não é? Tirou um pouco o lado – eu não sei se eu estou falando certo ou errado – perdeu aquele lado espiritual da gente [...] Quer dizer, para o turista, maravilhoso. Mas para a cena realmente, eu acho que o teatro ficou maior, deu mais trabalho, está bonito, mas no lado espiritual eu acho que perdeu muito.⁶⁹

⁶⁷ Entrevista realizada com José Félix Junqueira (Zezeca), diretor das Cenas da Paixão Segundo Congonhas, em 23-03-08, por Júnia Pereira. Jardim da Basílica, Congonhas, logo após a última das encenações da Semana Santa (Domingo da Ressurreição).

⁶⁸ A entrevistada se refere à cena da Tentação de Cristo, inserida a partir da direção do *Dez Pras Oito*. Esta cena representa o momento em que o demônio teria tentado Jesus Cristo no deserto e contava apenas com a participação destas duas personagens. Em 2001, Zezeca Junqueira inseriu o Anjo, que vem confortar Jesus após o confronto com Satanás. Esta personagem foi inserida neste ano em parte para que eu pudesse interpretá-la, pois estava com o cabelo muito curto e assim não poderia representar nenhum papel feminino da peça. A personagem se manteve depois, independentemente da minha participação.

⁶⁹ Entrevista realizada com Tarcísio e Berenice Cordeiro (Beré), ex-assistente do Zé Patrocínio, em 16 de fevereiro de 2008, no distrito de Alto Maranhão – Congonhas, MG.

A partir da análise desses relatos, vemos que n'As *Cenas da Paixão Segundo Congonhas*, a introdução de uma interpretação mais “humanizada” trouxe a secularização para o teatro religioso. Ao contrário, a interpretação mais codificada, fundamentada na técnica de dublagem ao vivo, embora fosse mais simples, tinha grande poder de empatia e comunicação. É como se, por se tratar de uma história sagrada, quanto mais a representação se distanciar do referencial da realidade profana (o cotidiano), mais crível será para os fiéis.

A partir da intervenção do *Dez Pras Oito*, também o perfil do elenco foi mudando: uma outra grande mudança implementada pela direção do grupo foi a admissão de mulatos, negros (mais recentemente e não sem provocar estranhamento junto ao público), jovens e baixinhos; além de muitas mulheres também no papel de “povo” (já que as personagens principais são quase todas masculinas). A seleção deixou de dar-se apenas nos salões da sociedade congonhense e os novos diretores passaram a olhar para os jovens interessados na prática do teatro, a maioria alunos do próprio *Dez Pras Oito*, que a esta altura já se dedicava à docência. Assim, o perfil dos participantes foi mudando. Segundo Renan, esta mudança, a princípio, não foi muito bem aceita:

Então entrou gente mais nova, entrou gente já do teatro, eu acho que em Congonhas havia um preconceito com relação a algumas pessoas do teatro – engraçado, não é? Uma cidade do teatro, uma cidade que a gente vê que tem muita cultura – eu achava que tinha um preconceito [...] com a turma que fazia teatro, às vezes gente muito livre, muito *pôrra loca*, muito solta, alguns com traços homossexuais, acho que isso não era muito bem visto, bem querido, por um grupo de pessoas que fazia parte de qual time? O time dos certinhos, dos machões, dos católicos, dos supostamente corretos ou menos livres, mais *caretas*, não é?⁷⁰

Também na opinião de Daniela Junqueira, que participa das encenações desde 1994, houve uma mudança no perfil dos participantes. A atriz afirma que, quando ela começou, havia gente que estava ali com o intuito principalmente religioso, de através da encenação, transmitir a mensagem cristã para o público e gente que estava pelo teatro; mas que, com o passar dos anos, entre os participantes começou a predominar o interesse pelo fazer teatral, embora, para ela, “não tem como você falar da vida de Jesus sem ser tocado pelo lado espiritual”.⁷¹

⁷⁰ Entrevista realizada com Renan Senra em 24 de junho de 2008.

⁷¹ Entrevista realizada com Daniela Junqueira em 26 de julho de 2008.

Já segundo Patrícia Vidal, atriz e assistente de direção desde 1994, muitas pessoas são atraídas pela encenação da Paixão de Cristo nem pelo lado religioso nem pelo interesse artístico, mas sim pela oportunidade de socialização:

Tem as pessoas que querem estar ali para aparecer, que realmente nem quer fazer teatro, não quer nem saber onde passou teatro, nada, muito menos religião: ela quer aparecer, ela quer estar ali; o grupo acaba criando, as pessoas criam laços de amizade muito grandes e então fica uma coisa muito gostosa também, é onde a pessoa às vezes quer participar daquilo também, por aquele grupo de amizade que está se formando; tem essas pessoas que estão ali pelo *auê* mesmo, que querem aparecer, como tem também aquelas pessoas que estão ali porque querem fazer teatro.⁷²

Caio Nascimento, hoje aluno do Curso de Graduação em Teatro da UFMG, começou sua formação artística na Escola de Teatro do Grupo *Dez Pras Oito*, e também nas *Cenas da Paixão*. Ele destaca que o que lhe atraía para o convívio do grupo não era somente o interesse pela interpretação teatral, mas também a rede de relações que existia dentro da Escola de Teatro e todas as atividades artísticas ali realizadas:

Eu era muito novo, então eu não tinha uma opinião sobre o teatro, então aquilo era, até então, a minha base do que é teatro. E eu não criei uma opinião porque eu nunca vi nada muito diferente daquilo. Eu acho que me deu alguma formação. [...] Mas eu ficava lá menos para ensaiar para espetáculo do que... ia lá, por ir. Era um centro cultural. Eu achava bem interessante lá, gostava das pessoas todas, me sentia bem. Era um ambiente muito bom. E eu acho que era isso e dava vazão ao imaginário [...] a gente fazia uns jogos, umas brincadeiras, e nisso tudo a gente ia montando, ali havia montagem de espetáculo, esses jogos teatrais acho que eram muito importantes, acho que era o principal. Mas eu lembro que se andava de perna de pau, que se fazia muitas coisas ali, fazia-se figurinos, aquela coisa do pegar e fazer mesmo, o pessoal era bem dedicado. Mas aí, infelizmente, acabou.⁷³

Quando o entrevistado diz que “infelizmente, acabou” ele está se referindo à Escola de Teatro *Dez Pra's Oito* e não ao trabalho com a Semana Santa, que continuou, constituindo-se hoje como a maior atividade do grupo, ainda que tenha sido, de modo geral, muito criticada pela sociedade e pela Igreja. O *Dez Pra's Oito*, à frente das encenações da Semana Santa, foi acusado de preocupar-se mais com a arte do que com a religião, desviando assim o foco original do trabalho. Diante dessas críticas, Zezeca Junqueira e sua equipe resolveram rever a sua postura:

Então eu sei que a coisa foi evoluindo: inicialmente a gente tinha um foco muito estético para o trabalho, depois, no trabalhar com a Semana Santa, a coisa foi envolvendo a gente e a gente foi descobrindo um outro foco: o foco religioso. Então a

⁷² Entrevista realizada com Patrícia Vidal em 20 de agosto de 2008.

⁷³ Entrevista realizada com Caio Nascimento. EBA/UFMG, 29 de setembro de 2008.

questão estética ficou em segundo plano – não descuidamos do lado estético não, mas o lado religioso estando bem cuidado, o resto foi vindo por acréscimo. [...] O grande lance que eu acho mesmo dentro dessas encenações é o que foi a partir de uma crítica que a gente recebeu do pessoal da Igreja, que a gente fazia um trabalho mais estético mesmo, menos religioso, então essa crítica para mim foi muito positiva e tinha uma coisa: esse sofrimento todo que era para fazer essas montagens, a gente foi descobrindo que com o foco religioso, e você dando o seu máximo, fazendo o seu possível, e deixando o resto por conta de Deus, que no caso a gente sempre fala que Deus tem todo o interesse nessas encenações, nessas montagens; então ele não deixa a gente na mão de forma alguma [...] e esses obstáculos, a gente estar superando isso, isso é crescimento, e a gente vai crescendo com isso, então hoje eu me sinto muito tranqüilo para fazer as coisas.⁷⁴

A partir dessa mudança de perspectiva, toda a importância da qualidade técnica da produção que havia sido atribuída pelo próprio Zezeca às *Cenas*, passou a ser relativizada. E todas as críticas que a comunidade e a Igreja fizeram às inovações introduzidas pelo *Dez Pra's Oito*, passaram a ser ouvidas com maior interesse: a partir de 2006, o grupo *Dez Pra's Oito*, atendendo a uma sugestão da Igreja, retira praticamente todas as cenas que havia inserido na encenação da Sexta Feira, deslocando as mesmas para serem representadas em outros dias da semana e voltando assim, conscientemente, à estrutura primordial.

Também a ênfase que havia sido dada, num primeiro momento, ao trabalho de cada ator, passou a ser dada ao trabalho do conjunto, produzindo possivelmente uma reaproximação ao conceito de *figura* de Pe Dalton, citado na página 60. O “povo” começou a ser pensado em termos de um coro, o que veio ao encontro do desejo do diretor José Félix (o Zezeca), de trabalhar com uma linguagem mais próxima ao teatro-dança⁷⁵, cuja referência vem para o Grupo de Teatro *Dez Pra's Oito* a partir da montagem da peça *Escola de Mulheres* de Molière com o diretor belorizontino Kalluh Araújo, em 1994. Mas o Zezeca vai usar este termo com grande liberdade, referindo-se especificamente em seu trabalho, sobretudo em 2007, à busca de uma expressão corporal em grupo, baseada nas obras do Aleijadinho em Congonhas.

⁷⁴ Entrevista realizada com José Félix Junqueira (Zezeca), diretor das Cenas da Paixão Segundo Congonhas, em 23-03-08, por Júnia Pereira. Jardim da Basílica, Congonhas, logo após a última das encenações da Semana Santa (Domingo da Ressurreição).

⁷⁵ Dança-teatro - ou teatro-dança - é um movimento artístico originado na Alemanha da década de 1920, tendo como principais expoentes os coreógrafos LABAN (1879-1958), JOOSS (1901-1979) e, posteriormente, BAUSCH (1940-2009). No Brasil, experiências artísticas vinculadas ao movimento começaram a surgir nas décadas de 1970 e 1980, com uma grande diversidade de procedimentos sugerindo estratégias diferentes para contaminar dança e teatro (GUINSBURG, FARIA & ALVES DE LIMA, 2006:107).

A busca explícita e consciente de inspiração nas figuras em cedro talhadas por Aleijadinho que representam os Passos da Paixão⁷⁶ na construção da cena já havia sido sugerida pelo cenógrafo Luciomar Sebastião de Jesus, co-responsável pelo cenário das *Cenas* desde 1995, em relação à criação do figurino, e foi levada pelo Grupo *Dez Pra's Oito* para o trabalho de interpretação e direção no ano de 2007. O que por sua vez se viabilizou na prática com a maior presença de música ao vivo, através da ampliação da participação do Coral *Cidade dos Profetas*⁷⁷, que iniciou a sua participação no espetáculo em 2003. Segundo Zezeca Junqueira:

Essas figuras das capelas elas são cenas teatrais hiper dramáticas e barroquíssimas, isso é levado também ao exagero, assim os soldados são feios, exagerados. E a gente cresceu assim com essa impressão muito forte e tudo, e eu acho que isso influenciou a criança que eu fui, e esse desejo de fazer teatro, de se expressar. [...] a minha formação foi muito misturada da dança com o teatro, e essa expressão corporal que eu acho que me ajuda muito, por exemplo, nas encenações da Semana Santa, que a gente trabalha com um figurino que é todo... que precisa de uma expressão corporal para sustentar um figurino daquele. E a nossa encenação ela é toda coreografada, a gente tem momentos atualmente na nossa encenação, que são totalmente coreografados, sem texto. E isso casado com o Coral Cidade dos Profetas, que canta temas barrocos, de compositores mineiros do século XVIII, e que casou com o nosso trabalho. Então as coisas vão se juntando e vão somando, para dar esses resultados que a gente consegue.⁷⁸

Como se pode observar na fala anterior, Zezeca Junqueira descreve como principal influência para o seu trabalho de expressão corporal a Arte Barroca presente em Congonhas, nas pinturas nas igrejas e, sobretudo, nas esculturas de Aleijadinho. Ele afirma também que entre a participação do Coral com temas coloniais, o figurino projetado pela Dona Vick e este trabalho de criação de cena “mais coreografada”, existe uma relação íntima e indissociável.

Em 2007, houve, experimentalmente, a supressão dos textos das seguintes cenas: “Jesus Chega ao Monte das Oliveiras”; “Prisão de Cristo”; “Primeira Negação de Pedro”, “Segunda Negação de Pedro” e “Terceira Negação de Pedro”. Em lugar do texto, o Coral *Cidade dos Profetas* acompanhou a cena com a execução de música ao vivo e os atores fizeram as ações

⁷⁶ Executadas entre 1796 e 1799 por Aleijadinho e seus oficiais, as 66 esculturas em cedro que compõe hoje os Passos da Paixão foram pintadas por Manoel da Costa Athayde e somente em 1875 foram arranjadas nas seis capelas que hoje compõe o adro da Basílica do Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas: Ceia, Horto, Prisão, Flagelação e Coroação de Espinhos, Cruz-às-Costas e Crucificação. (Jornal Cidade dos Profetas, Publicação da Fundação Municipal de Cultura de Congonhas. Sexta edição, dezembro de 2001, págs. 5-6).

⁷⁷ O Coral Cidade dos Profetas, regido por José Herculano Amâncio, é um coro formado em sua maioria por senhoras da cidade, que atuam como voluntárias. Trabalham com um repertório predominantemente de música barroca erudita.

⁷⁸ Entrevista realizada com José Félix Junqueira (Zezeca), diretor das Cenas da Paixão Segundo Congonhas, em 23-03-08, por Júnia Pereira. Jardim da Basílica, Congonhas, logo após a última das encenações da Semana Santa (Domingo da Ressurreição).

de uma forma “mais dançada” e inspirada nas figuras dos Passos da Paixão de Aleijadinho, de acordo com a concepção de teatro-dança de José Félix Junqueira.

A nosso ver, e de acordo também com a observação direta do espetáculo e de seu processo de construção, esse trabalho com as *Cenas* em 2007, na qual a tendência à coreografia e à supressão do texto é eminente, parece retomar elementos de sua fase mais “ilustrativa”, em que se praticava a mímica, mas ressignificados a partir do trabalho do *Dez Pras Oito*, que enfatizou num primeiro momento a técnica de interpretação praticada no curso de teatro. No próximo capítulo, desenvolveremos um pouco mais essas questões relativas à atuação épica, abordando também o caráter épico do espaço cênico e da dramaturgia n’As *Cenas*, em três momentos escolhidos para análise: 1993, 2003 e 2007.



FIGURA 14: Jesus carregando a cruz entre o público até o palco onde será crucificado. Ao fundo e à direita, o palco onde se deu o julgamento. Praça da Basílica, ano de 1999. Autor da foto desconhecido. Acervo da Diretoria de Cultura/ PMC

Capítulo 4

Elementos épicos n'As *Cenas da Paixão Segundo Congonhas*

Iniciaremos nossa análise dos elementos épicos n'As *Cenas* partindo da revisão do teatro épico feita por Anatol Rosenfeld. De acordo com o estudioso, por mais que a teoria dos gêneros tenha sido combatida, ela se mantém essencialmente inabalada desde a sua origem no pensamento grego. É, porém, artificial como toda classificação científica e não deve ser interpretada como um sistema de normas; de modo que ao atribuir aos três gêneros seus traços estilísticos essenciais, chegar-se-á à constituição de tipos ideais, puros, modelares, como tais inexistentes, e aos quais os artistas não precisam se ater ao produzirem suas obras.

Tais seriam, para Rosenfeld, as principais características desses tipos idealmente concebidos: o gênero lírico é o mais subjetivo, pois há uma voz central que exprime, sobretudo, um estado de alma. Predomina a concentração, a brevidade e a intensidade expressiva. Não há configuração nítida de personagens ou objetos e fatos exteriores, mas a fusão do eu lírico com o mundo, que não se emancipa da consciência que se manifesta. O universo se torna expressão de um estado interior. Caracteriza-se também pelo uso do ritmo e da musicalidade (ROSENFELD, 1985: 22-23). Já o gênero épico é mais objetivo que o lírico. O mundo objetivo emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador. "Este geralmente não exprime os próprios estados de alma, mas narra os de outros seres. Participa, contudo, em maior ou menor grau, dos seus destinos e está sempre presente através do ato de narrar" (ROSENFELD, 1985:24). Enquanto no gênero lírico, o primordial é a expressão monológica, no caso da narração é difícil imaginar que o narrador não esteja narrando a estória para alguém. A "voz" é do pretérito e o pronome é "ele": mesmo quando o narrador usa o pronome eu, apresenta-se já afastado dos eventos contados pela utilização do pretérito. O gênero épico, por ser expressão de maior fôlego, apresenta sintaxe e linguagem mais lógicas e atenuação do uso sonoro e recursos rítmicos. Há uma divisão entre o sujeito (narrador) e o objeto (mundo narrado), constituindo dois *horizontes*: o dos personagens, menor; e o do narrador, maior (ROSENFELD, 1985:25).

Por fim, e ainda segundo o alemão radicado no Brasil, o gênero dramático é aquele no qual o sujeito funde-se com o objeto; o mundo, agora, é que se apresenta como se estivesse autônomo: "Estando o "autor" ausente, exige-se no drama o desenvolvimento autônomo dos

acontecimentos, sem intervenção de qualquer mediador, já que o "autor" confiou o desenrolar da ação a personagens colocados em determinada situação". (ROSENFELD, 1985: 30). O começo da peça não pode ser arbitrário, mas sim determinado pelas exigências internas da ação apresentada; as cenas sucedem-se por encadeamento causal, e a peça termina quando esta ação nitidamente definida chega ao fim. Enquanto na obra épica o narrador conhece o passado e o futuro; no drama o futuro é desconhecido, brota do evoluir atual da ação. Outras características elencadas por Rosenfeld são as três unidades: de ação, lugar e tempo - "das quais só a primeira foi considerada realmente importante por Aristóteles" (ROSENFELD, 1985: 33) - e o diálogo:

É, com efeito, o diálogo que constitui a Dramática como literatura e como teatro declamado (apartes e monólogos não afetam a situação essencialmente dialógica). Para que através do diálogo se produza uma ação é impositivo que ele contraponha vontades, ou seja, manifestações de atitudes contrárias. O que se chama, em sentido estilístico, de "dramático", refere-se particularmente ao entrechoque de vontades e à tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetivos contrários produzindo o conflito. A esse traço estilístico da Dramática associa-se uma série de momentos secundários como a "curva dramática" com seu nó, peripécia, clímax, desenlace, etc. O diálogo dramático move a ação através da dialética de afirmação e réplica, através do entrechoque das intenções. (ROSENFELD, 1985: 34)

Tal concepção dos três gêneros - Lírico, Épico e Dramático - apresentada por Rosenfeld teve sua origem em Platão, no Livro III de *A República*, livro em que o filósofo se dedica à construção de uma cidade ideal. Depois de tematizar acerca do conteúdo dos discursos da poesia que seriam adequados à educação de seus habitantes, censurando, por exemplo, que deuses e heróis, nas epopéias, exprimam dor, cólera ou desespero, que considera sentimentos indignos de sua condição e maus exemplos para os cidadãos; Platão aborda as formas da narrativa, distinguindo três gêneros delas, o que dá origem à divisão tripartida dos gêneros literários:

Uma, inteiramente imitativa, que, como tu dizes, é adequada à tragédia e à comédia; outra, de narração pelo próprio poeta, encontrada principalmente nos ditirambos; e, finalmente, uma terceira, formada da combinação das duas precedentes, utilizada na epopéia e em muitos outros gêneros. (394a-e)

Continuando sua argumentação, Platão defende que em sua república não seria adequado que os homens de bem imitassem homens diversos de sua natureza, mas que apenas falassem em seu próprio nome, e que lhes fosse permitido imitar apenas atos de firmeza e de sabedoria. Assim, o gênero "inteiramente imitativo" é condenado por Platão, pois aqueles que são

capazes de imitar a baixeza ou qualquer outro vício, correm o risco de que "a partir da imitação, usufruam o prazer da realidade". (395a-e)

Já Aristóteles, em sua *Poética*, após definir os meios diversos pelos quais se pode operar a imitação (ritmo, canto, etc.); os objetos diversos (homens superiores, inferiores, etc.); distingue, no Capítulo III, não três gêneros de narrativa, como Platão; mas duas formas principais: a forma narrativa, na qual se pode assumir, vez por outra, personalidade de outros, como o faz Homero, ou narrar sempre na primeira pessoa, sem mudar nunca; e a forma puramente imitativa, na qual se narra "mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas". (1448a) A forma puramente imitativa se subdividiria em duas formas: a tragédia e a comédia (que diferem entre si pelos objetos que imitam). Diferentemente de Platão, Aristóteles louva o gênero dramático, considerando a tragédia a forma mais perfeita da poesia.

Embora as raízes da divisão dos gêneros literários em três categorias fundamentais estejam no pensamento destes dois filósofos gregos, a busca pela aproximação das obras ao modelo ideal erigido por meio da concepção pura dos gêneros é característica, segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva (SILVA, 1988: 351), do período que vai do fim do primeiro quartel do século XVI até meados do século XVII. Ainda de acordo com o teórico português (SILVA, 1988: 354), foi no classicismo renascentista que o gênero literário foi concebido como entidade substantiva, autônoma e normativa. Pensou-se o gênero como essência inalterável ou entidade invariável, governada por regras bem definidas, vigorosamente articuladas entre si e imutáveis. Os gêneros híbridos foram rigorosamente proscritos, pois o gênero foi tido como entidade absoluta e a-histórica, com um universo temático-formal rigidamente fechado, não suscetível a desenvolvimentos ou mutações.

Segundo Vítor Manuel, acreditava-se no Renascimento que a essência de cada gênero tinha sido realizada de modo paradigmático e insuperável nas literaturas grega e latina (SILVA, 1988: 354). Ora, no que concerne ao gênero dramático, a eleição do paradigma grego é intrigante, pois encontramos no teatro grego elementos épicos que contradizem o modelo de drama erigido no Renascimento. De acordo com Anatol Rosenfeld:

A tragédia e a comédia gregas conservaram sempre o coro, conquanto a sua função pouco a pouco se reduzisse. No coro, por mais que se lhe atribuam funções dramáticas, prepondera certo cunho fortemente expressivo (lírico) e épico (narrativo) (ROSENFELD, 1985: 40).

Não obstante, o conceito normativo e absoluto de drama – como dos demais gêneros – surgido na Renascença, ao atribuir à Grécia os seus fundamentos, possa levar à falsa associação de que o teatro grego, em sua totalidade composto por dramaturgia e encenação, seja o legítimo representante do gênero dramático puro ou ideal. Tal equívoco quiçá seja alimentado pelo combate que Bertolt Brecht, como o principal representante do teatro épico moderno, empreendeu contra o teatro dramático, ao qual chamou de aristotélico.

De acordo com Antônio Hildebrando, "mais do que uma reação a questões formais, a posição de Brecht contra a dramaturgia dita aristotélica repousa em sua crença na transformação da sociedade, na possibilidade de o teatro funcionar como agente de mudança, de conscientização e crítica social" (HILDEBRANDO, 2000:34). Como demonstra o pesquisador, a catarse, aliada ao caráter normativo das leituras renascentistas da *Poética*, era o alvo das críticas de Brecht que, na realidade, se opunha menos a Aristóteles do que ao drama burguês.

As características do drama burguês foram muito bem exploradas por Peter Szondi, em seu livro *Teoria do Drama Moderno* (SZONDI, 2001: 29-34). De acordo com SZONDI, o drama surgiu no Renascimento e da necessidade de reprodução das relações intersubjetivas, daí ser o diálogo a sua forma adequada de expressão. O drama é "absoluto", pois desligado de tudo o que lhe é externo. O dramaturgo está ausente do drama – ele não fala, ele institui a conversação, a qual não é dirigida ao público – foge a esta regra, por exemplo, o belíssimo prólogo de *As Bacantes*, de Eurípedes, no qual Dionisos se apresenta ao público narrando sua trajetória e suas intenções. Para Rosenfeld, nos momentos lírico-épico do drama grego é que mais de perto se manifesta o elemento ritual (ROSENFELD, 1985:40). A representação do sagrado seria, então, impossível de ser realizada pelo gênero dramático puro, pois que o divino só poderia manifestar-se pela sua própria vontade ou ser evocado indiretamente, mas nunca flagrado na intimidade do cotidiano.

A forma de palco conveniente ao drama, conforme Szondi, é o palco italiano – o qual muito difere da arquibancada grega ao ar livre que comportava cerca de catorze mil espectadores – e a relação ator-papel de modo algum deve ser visível – contrapondo-se às máscaras utilizadas na cena grega. Ainda com Szondi, o drama é "primário", pois que não é a representação (secundária) de algo (primário), mas se representa a si mesmo, é ele mesmo. Sua ação é "originária", se dá no presente e não conhece a citação, nem a variação – e aqui lembramos

que a dramaturgia grega inúmeras vezes recorria aos temas da mitologia, que eram já do conhecimento de grande parte dos espectadores.

Contudo, de acordo com Emil Staiger, *Épica, Lírica e Drama*, utilizados no sentido substantivo, significam tão somente o pertencimento a um determinado ramo da literatura, de acordo com a consideração global de suas características formais. Já os adjetivos *lírico*, *épico* e *dramático* designam qualidades das quais uma obra determinada pode participar ou não:

O que querem dizer esses adjetivos? Eles não se comportam em relação aos substantivos como os qualificativos "férreo" e "áureo" em relação aos substantivos "ferro" e "ouro", mas como o adjetivo humano comporta-se frente a "homem". O homem enquadra-se na rubrica definida dos animais vertebrados superiores ou, do ponto de vista teológico, na rubrica entre "animal" e "anjo". Mas nem todo homem é humano. "Humano" pode significar uma virtude ou uma fraqueza do homem. De qualquer modo, com isto está expresso um traço definido, uma essência da qual o homem pode participar, mas não tem que participar obrigatoriamente. (STAIGER, 1997: 185- 186)

Assim, o drama não é, necessariamente, dramático, mas pode ser assim adjetivado dependendo da presença de determinadas características – assim como pode ser adjetivado de lírico ou épico. Para o nosso trabalho, entenderemos como a presença de elementos épicos no teatro (= drama épico ou teatro épico) todos os elementos que, provenientes da dramaturgia ou da encenação, ou de uma combinação entre ambas, se constituírem como traços estilísticos de caráter épico dentro de uma obra pertencente ao gênero dramático. Tal fenômeno não é novo na história do teatro, pois já vimos como o teatro grego não se reduzia à pureza do gênero dramático, mas apresentava vários elementos épicos. Isto continuou acontecendo no teatro romano, que herdou a tradição grega; e desenvolveu-se ainda mais no teatro medieval. Também no Renascimento, e mesmo extremamente combatida, a presença de elementos épicos na dramaturgia não deixou de ocorrer, por exemplo, no teatro elizabetano; assim como em várias manifestações posteriores: do teatro barroco, do teatro romântico, e finalmente, do teatro moderno.

O primeiro a utilizar o termo teatro épico foi Erwin Piscator, encenador alemão do século XX. Interessado em mostrar no teatro as relações do homem com a estrutura social, Piscator trabalhou com o drama documentário, também chamado drama épico, cujas inovações consistiram, sobretudo, no uso de projeções e maquinaria cenográfica em prol da contextualização da cena dramática na estrutura social macroscópica. Porém, o grande

responsável pela fundamentação teórica da expressão teatro épico, bem como pela sua popularização, foi Bertolt Brecht, dramaturgo e encenador alemão.

Em busca de um teatro que revelasse a estrutura social como passível de ser modificada, instigando os espectadores à participação ativa na sociedade; Brecht irá opor-se ao processo catártico que leva a platéia a sair do teatro aliviada, consumindo suas energias em uma descarga emocional provocada pela identificação com as personagens. Entre as principais características da forma épica defendida por Brecht destacam-se: o efeito de distanciamento e o *gestus* social. Brecht irá opor, no *Prefácio a Mahagony* (BRECHT, 2005: 31), uma forma épica do teatro a uma forma dramática. Será, possivelmente, a primeira vez na teoria teatral em que os gêneros são formulados em seu sentido adjetivo. É importante realçar, porém, que tal quadro que confronta uma forma épica a uma forma dramática de teatro, é acompanhado da seguinte nota: "Este esquema não apresenta contrastes absolutos, e sim, meramente, variações de matiz. É possível, pois, dentro de um mesmo processo de comunicação, optar quer por uma sugestão de caráter emotivo, quer por uma persuasão puramente racional" (BRECHT, 2005:31). Assim, o próprio Brecht relativiza a rigidez da classificação em forma épica ou forma dramática. De acordo com Antônio Hildebrando:

Não se pode transformar o *Schema* em palavra final. É melhor fazer dele uma espécie de jogo de amarelinha, em que os textos teatrais, por alguns momentos, "pisam" na *epische Form*, em outros na *dramatische* e em outros, ainda, fincam um pé em cada lado. Bem fincados, tiram do jogo quem, querendo restringir seus movimentos, queira obrigá-los a jogar sua "pedrinha" sempre do mesmo lado". (HILDEBRANDO, 2000:34)

No entanto, mesmo que consideremos o caráter móvel e relativo de traços épicos na obra dramática, é necessário ter em mente as implicações ideológicas ligadas a tais traços. De acordo com Rosenfeld, na acepção adjetiva, "os termos adquirem grande amplitude, podendo ser aplicados mesmo a situações extraliterárias. Pode-se falar de uma noite lírica, de um banquete épico ou de um jogo de futebol dramático". (ROSENFELD, 1985: 19) Neste sentido amplo, esses termos da teoria literária podem referir-se a possibilidades fundamentais da existência humana, caracterizando atitudes marcantes em face do mundo e da vida. Rosenfeld ressalta, assim, as implicações ideológicas a que os gêneros correspondem, seja no sentido substantivo, seja no sentido adjetivo:

A maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo ou, contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunicar. Nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitudes em face do mundo. (ROSENFELD, 1985: 17)

Desta maneira, ao selecionar para um estudo comparativo a encenação da Paixão de Cristo nos anos de 1993, 2003 e 2007, buscaremos compreender a dinâmica *épico-dramático* nas *Cenas*, tendo em mente que tais momentos representam diferentes modos de fazer e de pensar o espetáculo.

O ano de 2007, além de estar mais vivo na minha memória, foi um ano em que participei como atriz e assistente de direção, por isso tenho maior propriedade para me referir a este ano. Em 2003, participei somente como atriz no papel de Mulher Piedosa e em 1993, embora tenha, possivelmente, assistido pessoalmente, não me lembro exatamente, e por isso me reportarei apenas ao vídeo, o que, infelizmente, limita um pouco a análise, pois embora sirva como registro, o vídeo de um espetáculo nunca é comparável ao espetáculo propriamente dito, o que se acentua mais ainda em se tratando das *Cenas*, pois todos os vídeos encontrados na pesquisa estavam editados.

4.1. Atuação

Em 1993, o que mais chama a atenção em termos de atuação, como já destacado no capítulo três, é a divisão entre *figuras* e locutores. Estes últimos, visíveis pelo público e postados ao fundo do cenário do Horto, se revezam na leitura das falas das personagens, simultaneamente representadas pelas *figuras* em cima e abaixo do palco – em cima, as personagens principais da paixão de Cristo; embaixo, o povo, que age em conjunto. Os locutores se revezam na leitura, mas há constância da mesma voz para alguns personagens: Cronista (espécie de narrador), Jesus e Maria. Parece não haver, contudo, preocupação com a sincronia entre o texto e a ação. Embora estejam em cima do palco observando a cena, os locutores nem sempre se preocupam em esperar os atores executarem as ações correspondentes ao texto dito, mas algumas vezes mantêm o ritmo da leitura independentemente da verossimilhança e do andamento da ação, como ocorre na cena entre Jesus e Herodes, na qual o locutor que lê a fala de Herodes faz uma pergunta a Jesus e, sem dar a ele tempo para responder já emenda sua segunda fala: “Vamos, porque não responde?”. Tal fato muda, certamente – e provavelmente de forma involuntária, o sentido da pergunta. Há também defasagem entre ação e narração pelo Cronista, o que acontece, por exemplo, na cena da coroação de espinhos, em que o coroamento só é feito, de fato, algum tempo depois de ter sido narrado. É interessante, aliás,

observar o texto do Cronista: este parece abundar em *rubricas*⁷⁹, pois há uma preocupação marcante com a descrição de estados físicos e psicológicos, os quais poderiam ser mostrados por meio da representação. O Cronista diz, por exemplo: “Jesus fita serenamente os olhos de Anás [...] Anás volta as costas num gesto brusco.” Mas o curioso é que na maioria das vezes estas rubricas não são executadas pelas *figuras*. Na cena entre Jesus e Caifás, por exemplo, o Cronista diz: “Caifás senta-se solenemente em seu trono” e, no entanto, a *figura* correspondente continua de pé. Também na cena em que José de Arimatéia e Nicodemos pedem o corpo de Jesus a Pilatos, o Cronista afirma que Pilatos está “acabrunhado, nervoso, inquieto”, mas o comportamento da *figura*, observado no vídeo, não contempla esta profusão de adjetivos. Um outro exemplo: na cena da certificação da morte de Jesus, narra o cronista que o soldado “transpassa o coração de Jesus e imediatamente sai sangue e água”, porém a ação correspondente do soldado se limita a encostar, suavemente, uma lança no peito do Cristo. Tais discrepâncias entre ação e narração, se não fossem tão espontaneamente criadas, poderiam ser interpretadas como procedimentos para criar *distanciamento*⁸⁰. No contexto em que se inserem, entretanto, como foi comentado no capítulo três, tais incongruências não afetam em nada o caráter emotivo da cena.

Para Rosenfeld, há uma diferença fundamental entre a concepção de ator do teatro dramático profissional que busca a fusão de si mesmo com a personagem a fim de alcançar o efeito de ilusão; e o ator do teatro medieval que “não visa à *semelhança* com o modelo, a caracterização é assaz esquemática e o importante não é, de qualquer modo, representar *caracteres* e sim apresentar os eventos míticos ou sagrados”. (ROSENFELD, 1985:51) Enquanto o primeiro é um profissional altamente especializado da indústria do entretenimento, cujo trabalho visa criar a ilusão de uma ação atual para um grupo casual que pagou um ingresso para assisti-lo; o segundo se apresenta para uma platéia que não se distingue tanto dos atores: estes e aquela fazem parte da mesma comunidade promotora do evento: “a causa é comum, o próprio público promoveu o espetáculo e participou de sua elaboração; boa parte dos atores é constituída de leigos e conhecidos”. (ROSENFELD, 1985:50). Tal parece ser, pois, a situação em Congonhas, como discutido no capítulo 1, quando tratamos do caráter coletivo da festa da Semana Santa. Também encontramos

⁷⁹ Rubricas, didascálias ou indicações cênicas são instruções dadas pelo autor a seus atores, para interpretar o texto dramático (PAVIS, 1999: 96).

⁸⁰ Entendemos, com Pavis, distanciamento como “procedimento de tomada de distância da realidade representada: esta aparece sob uma nova perspectiva, que nos revela seu lado oculto ou tornado demasiado familiar” (PAVIS, 1999: 106).

semelhanças entre a interpretação n'As *Cenas* no ano de 1993 e a descrição de Ênio Carvalho para a interpretação no teatro medieval:

De um modo geral, podemos dizer que o ator não se identificava com a personagem que representava, uma vez que recorria a uma forma fixa e tradicional de gestos expressivos de cunho simbólico. Tendo em vista o caráter litúrgico, a voz era tecnicamente solene e nobre e sempre tratada com especial importância, promovendo forte contraste com os atores do teatro profano e popular. Quanto mais o assunto se ligava à Bíblia, tanto menor eram as possibilidades de livre criatividade. Aos atores cabia tão-somente ilustrar o texto bíblico, limitando-se aos gestos ali indicados. Considerando ainda que eram diletantes, raramente poderiam conseguir mais do que a repetição dos gestos aprendidos. (CARVALHO, 1989: 33)

Assim, as principais características da atuação no teatro medieval são: o ator seria o *portador* das personagens, o *representante* e intermediário delas, mas nunca chegaria a haver a identificação absoluta entre o ator e a personagem: "O ator apenas emprestava seu corpo como lugar de manifestação do sagrado; era mediador do ente eterno, mas não se fundia com ele". (ROSENFELD, 1985:51) Seria uma metamorfose incompleta, o ator apenas mostra a personagem. No entanto, dedica-se com extrema seriedade ao papel, mercê da implicação religiosa da atividade. Tal distância entre ator e personagem característica do Medievo pode-se notar em Congonhas no ano de 1993, além de por meio do uso da dublagem, também pelo comportamento das *figuras* que representam o povo, postadas em baixo do palco, de frente para a cena e em meio ao público, pela ação em conjunto (gesto ilustrativo ao texto lido em *jogral*⁸¹ pelos locutores) e despreocupada com a verossimilhança. Por exemplo, antes do início da peça, vê-se pelo registro videográfico o diretor Zé do Patrocínio distribuindo adereços – “ramos” – para os figurantes. Tais ramos serão usados na primeira cena do espetáculo, a Cena da Entrada Triunfal, na qual Jesus é aclamado com ramos em Jerusalém. Tais ramos, porém, que fazem sentido apenas na primeira cena, continuam, quiçá por falta de oportunidade de deixá-los em algum local, nas mãos das *figuras* até o final do espetáculo, de modo que no momento da condenação de Cristo, a multidão grita “Crucifica-o!” balançando os ramos, o que se por um lado é totalmente anacrônico, por outro enriquece o significado da cena, pois mesmo praticado de forma inconsciente, a presença do adereço na execução do gesto pode levar à compreensão, pela platéia, de que a multidão que o condenou é a mesma que, uma semana antes, o recebeu em festa. Aqui chamamos a atenção para as características de "rusticidade" destacadas no capítulo um deste trabalho, as quais neste caso, ainda que não de forma planejada e consciente, contribuem para o enriquecimento dos significados da cena.

⁸¹ Entendemos, aqui, por jogral, a recitação em conjunto de um texto, como um *coral falado*, sendo que para que haja coincidência entre as vozes, a declamação acaba utilizando-se de cadência e entonação previsíveis.

Bem, em 2003, temos um espetáculo totalmente diferente. No que concerne à atuação, as principais diferenças em relação a 1993 são: a supressão da dublagem e da narração, o improvisado e a introdução de cenas não-realistas, porém conscientemente arquitetadas. A supressão da dublagem e da narração levou, como visto no capítulo três, a uma espécie de "humanização" das personagens, porque a figura que, até então, era responsável somente pelas ações ilustrativas ao texto lido pelo locutor, passou a ter que se responsabilizar pela ação física e vocal simultaneamente. Além disso, a supressão do texto da narração, que, como já foi dito acima, era constituído em grande parte de *rubricas*, levou o ator – e não mais o Cronista, no papel de narrador, a ter que se responsabilizar pela transmissão de tais *rubricas* para o público. Assim, na Cena do Encontro com Maria, temos em 1993 a seguinte narração pelo Cronista⁸²: "Maria se encaminha pelas ruas de Jerusalém (a *figura* em questão continua parada) e encontra com seu filho que está todo desfigurado (não se vê nenhuma alteração significativa no rosto de Jesus) Os olhares transpassam de sofrimento estes dois corações que tão ternamente se amam" (nada é feito para demonstrar este estado emocional). Já em 2003, suprimida esta narração, os atores precisam demonstrar cenicamente as ações exteriores e interiores descritas, o que fazem, de acordo com a observação do vídeo, com uma maior exploração do espaço e dos recursos vocais (respiração, timbre, ritmo da fala, etc.). A preocupação com o realismo da cena não chega, entretanto, à caracterização: o rosto de Jesus permanece o mesmo, sem qualquer recurso de maquiagem que simulasse os efeitos da flagelação à qual foi submetido.

Estas diferenças de linguagem entre 1993 e 2003 encontram também semelhanças com o fenômeno teatral característico da Idade Média. De acordo com Margot Berthold (BERTHOLD, 2000: 185), o teatro se desenvolveu no Medievo a partir das representações nas igrejas, as quais por sua vez tiveram origem, tal como as *Cenas da Paixão Segundo Congonhas*, no serviço divino das festas cristãs, destacando-se entre elas a Páscoa e o Natal. Na festa da Páscoa, a celebração cantada do motivo da corrida ao sepulcro pelas três Marias em busca do corpo de Jesus, no dia de sua ressurreição, deu origem às primeiras representações. Pouco a pouco, cenas foram acrescentadas seguindo o texto do Evangelho. (BERTHOLD, 2000: 189-191) Também, no Teatro Medieval como em Congonhas, tais representações foram-se ampliando, aumentando cada vez mais o número de cenas,

⁸² De acordo com a observação do vídeo da encenação de 1993, pertencente ao arquivo da Diretoria de Cultura - Prefeitura Municipal de Congonhas.

secularizando-se, e abrindo-se à participação popular. Como em Congonhas, na Idade Média a transferência da representação da Paixão para o espaço aberto foi acompanhada da vulgarização da linguagem e do maior envolvimento da população na organização do espetáculo, o qual se ampliou e teve acentuado o seu caráter profano (BERTHOLD, 2000:212). De acordo com Rosenfeld:

deve ter havido um momento em que os participantes passaram a metamorfosear-se nos personagens da ação sagrada; momento em que não somente cantavam ou recitavam os textos, mas em que os clérigos começavam a atuar como se fossem aqueles a quem se atribuíam as falas. Pelas rubricas de textos conservados sabe-se que, a certa altura, as três Santas Mulheres deveriam ir à sepultura "tremulosas e gementes"; mais adiante, quando se inteiram da ressurreição, devem cantar de modo "jubilante". A transição da atitude narrativa à atitude teatral torna-se patente. Essas rubricas tendem a induzir os cantores ao *desempenho*, ao "fazer de conta", através do gesto e da mímica, quase exigidos pelo canto tremuloso e, depois, jubilante. [...] Mais tarde tende-se a eliminar o narrador, a ação já não se limita aos acontecimentos da Páscoa ou do Natal; passa-se a apresentar a vida de Jesus na íntegra, numa seqüência por vezes extensíssima de "estações" (ROSENFELD, 1985:44-45)

De fato, em Congonhas, de forma semelhante ao ocorrido na Idade Média, além da supressão do narrador, houve também, entre 1993 e 2003, a substituição dos pronomes *tu* e *vós* por *você* e *vocês*, de forma a tornar mais coloquial a linguagem, aproximando-a do falar natural do povo. Além disso, houve a inclusão de cenas de caráter cômico, principalmente os acontecimentos do Palácio de Herodes. Em 2003, temos, por exemplo, na interpretação de Herodes, um comportamento extravagante e efeminado, de forte apelo cômico. Também na cena da Dança de Salomé, pois Herodes, ao receber o pedido da cabeça de João Batista, responde de forma coloquial: "Fala sério, Salomé!", ao que Salomé, aproveitando a *deixa*⁸³, acrescenta um *caco*⁸⁴ (à parte, ao público): "Cês viram? Ninguém me leva a sério!" Outro exemplo vem da cena do apedrejamento de Maria Madalena, também constante no registro videográfico do ano de 2003: os sacerdotes vêm arrastando Maria Madalena até Jesus, mas a atriz que a interpreta (Daniella Junqueira), entretanto, resiste mais do que o necessário a ponto de os dois sacerdotes que a levam não conseguirem movê-la do lugar. Edílson Ribeiro, então, diretor da encenação e ator no papel de um dos sacerdotes, introduz o seguinte *caco*: "É difícil, mas ela vai!", quiçá com o intuito de comentar, sutilmente, com a platéia, a comicidade do incidente. O caráter improvisacional também está presente neste ano de 2003 durante todas as inserções do povo que, muito participativo, acompanha todo o julgamento de

⁸³ Chamamos de *deixa* a "palavra ou gesto de um ator que sinaliza o momento de seu interlocutor entrar em cena ou falar". (GUINSBURG, FARIA & ALVES DE LIMA, 2006:108)

⁸⁴ Chamamos de *cacos* "exclamações, expressões, frases ou mesmo falas curtas que não constam do texto original" e que são improvisadas pelos atores em cena "para suprir eventuais lapsos de memória ou para realçar um efeito cômico ou dramático". (GUINSBURG, FARIA & ALVES DE LIMA, 2006:68)

Cristo, opinando sobre os acontecimentos. O povo não age em conjunto como um coro, mas emite diversas opiniões conflitantes e individualizadas, pois cada ator trabalha a reação individual de sua personagem aos acontecimentos. Ressaltamos também a presença forte das mulheres no elenco, e também, no papel de Barrabás, a presença de Tico, um ator com necessidades especiais. Isto seria impensável durante a direção de Dona Vick que, como ressaltado no capítulo três, sempre adotou critérios elitistas ao selecionar os participantes das *Cenas*. O caráter improvisacional e "rústico" também se destaca na cena da Entrada Triunfal em Jerusalém, em que, ao chegar puxando o jumentinho no qual Jesus está montado, Zezeca Junqueira, diretor e ator do espetáculo, faz, em cima do palco e no papel de camponês, sinal ao "povo" para que se abaixe, pois este havia se esquecido da marcação.

Chama a atenção também, neste 2003, a introdução de cenas não-realistas, porém conscientemente arquitetadas. Isso ocorre na cena em que João Batista batiza pessoas do povo e depois o próprio Jesus. Não há qualquer preocupação, nesta cena, em representar cenograficamente o rio Jordão, mas este é sugerido pelos gestos do ator que interpreta João Batista. Também na cena da Tentação de Cristo, há uma marcação de cena envolvendo as personagens de Jesus e Satanás, interpretados, conscientemente, por atores fisicamente parecidos. Nesta marcação, há um jogo de espelho entre eles: as personagens fazem, simultaneamente, movimentos iguais ou correspondentes, quiçá para sugerir ao público a equivalência ou complementaridade entre o Bem e o Mal. Ora, não haveria, em 1993, a hipótese de uma construção de cena como esta, pois os movimentos dos atores não eram concebidos como parte da dramaturgia do espetáculo, servindo apenas para ilustrar o texto lido. Outro exemplo de construção de cena não realista, em 2003, é a dança de Salomé que é feita de frente para o público e de costas para quem realmente se dirige (Herodes e seus convidados). Além disso, não há qualquer preocupação em esconder microfones de lapela e de captação, os quais, mesmo em cenas dramáticas como o texto final de Maria com o Cristo morto nos braços, permanecem bem evidentes.

Já em 2007, como já comentado no capítulo três, o que se destaca é a presença do Coro. De acordo com José Herculano Amâncio (o Ticula), regente do Coral Cidade dos Profetas:

Então de acordo com o texto, a gente está cantando exatamente aquilo que o texto está encenando – o que o ator está encenando, o Coro está cantando. Nós cantamos um trecho do Noturno, Segundo Noturno do Lobo de Mesquita, um trecho do *Stabat*

Mater do Padre João de Deus, que é Colonial Mineiro, e alguns trechos da Paixão Segundo São João de Bach⁸⁵.

Desta forma, o Coro parece substituir a antiga figura do Cronista, pois acaba narrando algumas cenas e fazendo com que os atores voltem a funcionar como *figuras* – há, aqui, uma *des-humanização* das personagens, como uma retomada, embora sob outra concepção, da interpretação apenas ilustrativa. Os atores, pelo menos nas cenas em que as falas foram substituídas pela música ao vivo cantada pelo Coral, perderam a individualidade e a atitude improvisacional que tinham em 2003. Não se ouve mais o povo improvisando e tecendo comentários durante o julgamento de Cristo, mas suas interferências vocais se limitam aos momentos marcados na dramaturgia, os quais diminuíram consideravelmente, tendendo para a manifestação em uníssono. Outras características marcantes desta concepção de "teatro-dança" de José Félix Junqueira são a movimentação em *câmera lenta* e os gestos mais exagerados, inspirados nas figuras de Aleijadinho.

Margot Berthold aponta a relação entre a iconografia bizantina presente nas igrejas e as encenações medievais. Em relação ao texto que descreve a representação da corrida dos apóstolos ao sepulcro em Dublin, a historiadora afirma que "a cena em si corresponde exatamente às regras estabelecidas nos manuais de pintura da Igreja Bizantina como guias para os pintores de ícones". (BERTHOLD, 2000:194) Temos aqui uma semelhança com a história das *Cenas* desenvolvida no capítulo três, no que concerne à possível influência estética da iconografia religiosa no trabalho com o teatro-dança de Zezeca Junqueira:

o meu trabalho com o teatro, eu comecei porque... a gente achava que não fazia teatro não, e na verdade a gente está sempre fazendo, desde menino, brincando com essa coisa. E essa coisa daqui de Congonhas, essa coisa barroca, essas cenas dramáticas que a gente tem feitas pelo Aleijadinho, aqui os Passos da Paixão; os próprios Profetas, as pinturas nas Igrejas, isso tudo além da plástica, tem uma questão cênica e dramática.⁸⁶

Não se trata aqui de afirmar que a influência que Zezeca Junqueira afirma ter recebido das estátuas do Aleijadinho e das pinturas nas igrejas de Congonhas seja da mesma ordem do que possivelmente ocorreu na Idade Média entre a forma teatral e a linguagem da pintura bizantina; mas apenas de apontar que, tendo ambas as manifestações nascido de celebrações

⁸⁵ Entrevista realizada por Júnia Pereira com José Herculano Amâncio (Ticula), regente do Coral Cidade dos Profetas. Jardim da Basílica, 21-03-08.

⁸⁶ Entrevista realizada com Zezeca Junqueira dia 23 de março de 2008.

religiosas no interior das igrejas, possivelmente foram influenciadas pela representação plástica presente nas mesmas.

Neste 2007, o gestual exagerado, quiçá proveniente da busca de inspiração na arte barroca, esteve presente na maior parte do espetáculo, destacando-se na cena da Entrada Triunfal em Jerusalém, seguida de Milagres; na cena do Horto, em que Cristo recebe a visita do Anjo da Amargura portando o cálice (simbólico) de seus sofrimentos; nas cenas das Negações de Pedro, entre outros momentos. É importante ressaltar, porém, o caráter experimental e descomprometido com a rigidez acadêmica na pesquisa, característico da direção de Zezeca Junqueira e equipe, especialmente neste ano de 2007, com o "teatro-dança".

Em relação à expressão vocal, neste 2007, Edílson Ribeiro insistiu no tom mais solene para as falas de Cristo; e as outras personagens, influência quiçá do trabalho corporal “extra-cotidiano” nas outras cenas, acabaram exagerando mais a interpretação, mesmo quando se tratava de cenas com diálogo, e não apenas a ilustração da narração do coro. Foi o que aconteceu na cena no Palácio de Herodes, em que os sacerdotes riem muito exageradamente (pondo até mesmo a mão na barriga, de forma caricata), ou na cena do Templo, em que o ator que interpreta José de Arimatéia, para narrar aos sacerdotes o milagre que Jesus havia feito, ajoelhou no chão, esticou os braços para o alto e gritou (mesmo utilizando microfone). Algumas cenas, contudo, mantiveram o tom naturalista, como o texto final de Maria, que não condiz com a interpretação exagerada presente em outros momentos. Também não deixou de haver a presença do elemento cômico, mesmo com a retirada das cenas do Palácio de Herodes. Na cena em que Judas devolve as moedas que recebeu pela entrega de Jesus aos sacerdotes, por exemplo, estes se abaixam com pressa e vivacidade para recolhê-las, deixando claro a intenção da direção em ridicularizar a avareza dos sacerdotes.

4.2. Espaço Cênico

Em 1993, foi erguida, para a representação d’*As Cenas*, uma plataforma plana na praça da Basílica, mais precisamente no terreno em declive em frente à Igreja do Bom Jesus de Matosinhos. Em forma de meia-cruz, pois à frente temos uma rampa centralizada que precede o tablado retangular. A superfície da plataforma, em madeira fina, foi pintada de marrom. O espaço vertical entre o chão da praça, em seixos rolados, e a superfície do palco e da rampa,

foi coberto com grama aparentemente natural. Ao fundo do palco, temos três telões pintados em perspectiva, situando três ambientes distintos. O telão da direita apresenta a visão da fachada de um imponente palácio em tons de amarelo e marrom - que seria o Palácio de Herodes - em meio ao céu azul, característico de um dia muito ensolarado; o telão do centro apresenta uma visão mais sombria, de uma paisagem montanhosa e árida em tons de marrom e preto, e o céu já se apresenta igualmente mais sombrio, característico das horas crepusculares - trata-se da ambientação do monte Calvário, onde Jesus foi crucificado. Ao fundo do telão central, e quase que centralizada no palco (porém tendendo para a esquerda), ergue-se a cúpula da quinta capela feita para abrigar as cenas da Paixão talhadas em madeira por Aleijadinho: o Passo da *Cruz-às-Costas*. À esquerda, temos um terceiro telão que representa a visão diurna de um arvoredado – referindo-se ao Monte das Oliveiras, cenário da prisão de Cristo. Enquanto o telão central encontra-se recuado até o fundo do palco, os dois telões laterais foram colocados mais à frente, de modo que atrás deles pudessem funcionar duas *coxias*. Entretanto, pela observação do vídeo do espetáculo, somente os bastidores do telão direito foram usados para entrada e saída de cena – há que se considerar, contudo, que o vídeo foi editado. À frente do telão direito, porém não colado a ele, permitindo a passagem por trás, temos um tablado em madeira pintado de amarelo, combinando com a cor do palácio figurado no telão. Em cima do tablado, uma cadeira. Mais à frente e à direita, um "poço", que não consta que tenha sido utilizado durante o espetáculo. À frente do telão central, e também não colado a ele, um outro tablado, bem mais alto que o direito, também feito em madeira e pintado com os motivos rochosos de seu telão correspondente. Tem o formato de meia-cruz cujo braço aponta para o centro do palco, que também tem a forma de meia-cruz, porém o tablado não está totalmente centralizado no palco, mas tende para a esquerda. Em cima deste tablado central temos o suporte para as três cruzes, além de uma cadeira. As cruzes serão apoiadas sobre os respectivos suportes, ganhando assim mobilidade (levantam e abaixam). Quando levantadas, a extremidade do alto ultrapassa o telão central ao fundo. Além de servir ao Monte Calvário, cenário da crucifixão, neste espaço também serão feitas as cenas no Templo, quando Jesus é interrogado pelos sacerdotes Anás e Caifás. Finalmente, à frente do telão esquerdo, temos dez microfones em pedestal e duas caixas de retorno. Ali se posicionam os locutores, que fazem a leitura do texto do espetáculo, o qual é dublado pelos atores. À frente, e semi-ocultando os locutores, temos uma pequena palmeira natural fixada ao solo. Ao lado dela, e representando uma pedra ou elevação no solo do Monte das Oliveiras, um cupinzeiro. Mais à esquerda, e diagonalmente, temos outro tablado cuja frente é emoldurada por duas colunas e cercada por uma tábua de madeira vazada que encobre pouco menos que

metade do corpo dos atores que se posicionarem em cima do tablado. Ali será representada a varanda do Palácio de Pilatos. Ao fundo, vê-se a fachada do Hotel Colonial, no outro lado da rua. À frente, temos um microfone em pedestal, o qual foi "camuflado" com ramos de árvores, aparentemente naturais. Tal microfone será usado pela personagem Verônica, que, de acordo com a história, enxuga o rosto de Cristo flagelado e mostra as marcas de sangue no seu lenço, enquanto canta. À frente do palco, todos os figurantes que participam da encenação como "povo". Atrás deles, o público. Jesus entra pela frente do palco. Outros personagens também fazem o mesmo. A entrada pela coxia direita, entretanto, também é utilizada. A mesma coisa acontece com a saída de cena: pode acontecer pela frente ou pela coxia direita. Em cima do palco, trânsito livre de repórteres, fotógrafos e cinegrafistas. Destes últimos, alguns se sentam na frente do palco. Parece, aqui, não haver muita preocupação com a visibilidade da multidão que lota a Praça da Basílica para assistir ao espetáculo. A frente do palco é utilizada para representar diversos espaços, sobretudo as caminhadas de Jesus entre os diversos cenários de seu julgamento. Nas figuras 15 e 16, podemos observar um pouco da cenografia neste ano de 1993.

Já em 2003, teremos cinco palcos ao invés de somente um. Estes serão dispostos sobre toda a superfície do jardim da Igreja Basílica, em meio aos Passos da Paixão. O palco de número 1 será montado em frente à Igreja, no alto do monte. Mais abaixo e à direita, teremos o palco de número 2, aos quais se sucederão, lado a lado e unidos por rampa, os palcos de número 3 e 4. Abaixo e de frente para o palco de número 1, teremos o palco de número 5, o qual também será unido aos palcos 4, 3 e 2, formando um "L". O único palco que permanecerá isolado e não unido por rampa é o palco 1, mas será feito entre ele e o palco 2 um cordão de isolamento, formando uma passarela no meio do público, para que os atores possam passar de uma cena à outra.



FIGURA 15: Soldados ajustam a cruz de Jesus. Ano de 1993. Autor da Foto: Zanoló. Acervo da Diretoria de Cultura/PMC.

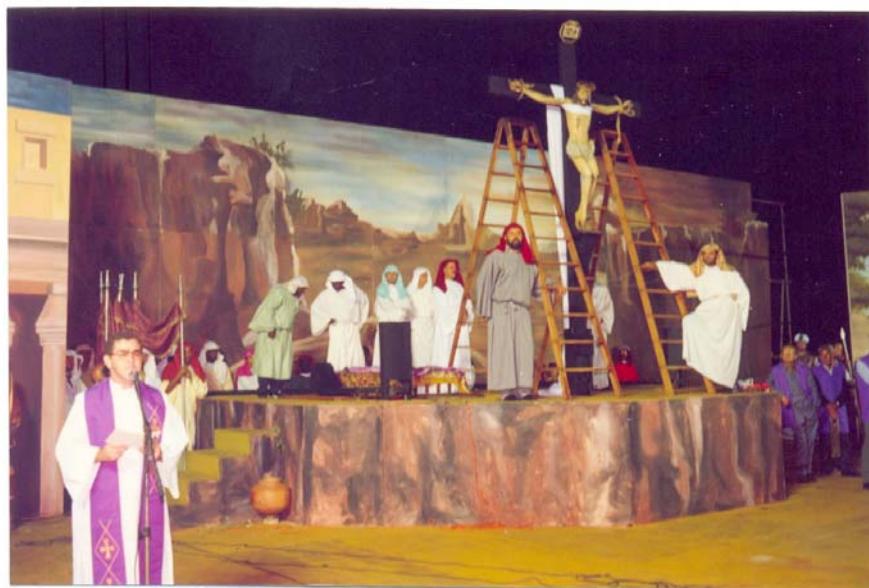


FIGURA 16: Diácono anuncia o Sermão do Descimento, já substituído o ator pela imagem articulada de Cristo. Ano de 1993. Autor da Foto: Zanoló. Acervo da Diretoria de Cultura/PMC.

De elementos cenográficos, temos, neste 2003, no palco 1, além do suporte para as três cruzes, uma pedra cenográfica feita em madeira, a qual abrigará, ao fim da peça, o corpo de Jesus, cuja cabeça apenas ficará no colo de Maria. O palco 1, apesar de servir a outras cenas, como a Tentação de Cristo e a Entrada Triunfal de Jerusalém, será principalmente o palco da crucificação e a Igreja Basílica ao fundo, juntamente com o adro dos Profetas é que será o grande cenário da mesma, ao invés do painel representando o Monte Calvário, característico

de 1993. A apropriação da fachada da igreja do Bom Jesus, juntamente com o adro dos Profetas é muito significativa, pois traz uma identificação entre a representação da Paixão de Cristo e o patrimônio histórico e artístico da cidade, agregando valores à encenação e reforçando o apelo turístico da mesma. O palco 1 se mantém até hoje com a mesma estrutura, podendo ser visto, em construção, na figura 17.

Já no palco 2, teremos a ambientação do Palácio de Herodes, embora haja a representação de outras cenas neste palco, como A Mulher Adúltera, e, ao final, o pedido do corpo de Jesus a Pilatos por José de Arimatéia e Nicodemos. A construção cenográfica do Palácio de Herodes se fará, principalmente, por três colunas em madeira que sustentam duas cortinas vermelhas, e outras duas cortinas em tom dourado sobrepostas. À frente, 2 tronos, bancos, divã e almofadas, tudo em tons de vermelho e dourado, conforme pode ser visto na figura 18.

No palco 3, mais uma vez a arquitetura local será utilizada como o fundo da cena: a frente da Capela que abriga o Passo da Flagelação/ Coroação de Espinhos servirá como fundo para o Palco 3, que abriga, principalmente, as cenas ocorridas no Templo. Comporão o cenário apenas duas cadeiras para os sacerdotes. Aqui novamente destacamos a associação entre a encenação e o conjunto artístico presente no jardim da Igreja Basílica nesta nova composição cenográfica, pois no interior da Capela que serve de fachada às *Cenas da Paixão*, temos cenas correspondentes talhadas em cedro por Aleijadinho.

Já o palco 4 não terá parede ou cortina ao fundo: apenas o tronco de uma árvore do jardim da Basílica servirá como fundo para este palco. O palco 4 será cenário das pregações de João Batista, do encontro de Jesus com a Samaritana, do Horto das Oliveiras, das Negações de Pedro e do Suicídio de Judas, e comportará um poço cenográfico de onde a Samaritana estaria tirando água e a árvore natural do Jardim da Basílica também será utilizada, quando do suicídio de Judas.



FIGURA 17: Palco 1 em construção - 18/03/2004. Ao fundo, a Igreja Basílica do Bom Jesus de Matosinhos. Autor da foto desconhecido. Acervo da Diretoria de Cultura/PMC.



FIGURA 18: Herodes e Herodiades conversando. Ano de 2003. Foto: Terezinha Cândida. Acervo da Diretoria de Cultura/PMC.



FIGURA 19: Palco 5 em construção - 18/03/2004. Ao fundo, visão da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Autor da foto desconhecido. Acervo da Diretoria de Cultura/PMC.

O palco 5, situado ao fundo do Jardim da Basílica, embora tenha a estrutura cenográfica do Palácio de Pilatos construída, compõe também com a vista da Igreja Matriz acima do morro da Matriz. O núcleo histórico da cidade se desenvolveu entre estes dois morros: o da Basílica e o da Matriz e, durante a Semana Santa, a Prefeitura ilumina as ruas que fazem o trajeto da Igreja Basílica à Igreja Matriz: é o caminho das procissões. Podemos ver pela figura 19, de 2004, a Igreja Matriz ao fundo e, no vídeo de 2003, como a encenação é noturna, vê-se o cordão de luzes em zigue-zague colocado pela Prefeitura para as procissões da Semana Santa.

No palco 5, em 2003, teremos ao fundo uma arcada sustentada por colunas, representando a entrada do Palácio de Pilatos. À frente, uma varanda externa e descoberta, acessada por escadas laterais. Abaixo da varanda, um pátio com um pelourinho ao centro, no qual Cristo será açoitado. Tudo em tons de branco, amarelo e dourado. Em cima da varanda, dois tronos para Pilatos e sua esposa Cláudia Prócula. Mas o elemento mais importante do palco 5, de acordo com nossa interpretação, é a visão da Igreja Matriz ao fundo, bem como do caminho iluminado da procissão, pois a encenação é integrada, assim, à cidade em seus aspectos histórico, artístico e cultural. Além disso, toda esta sucessão de palcos e cenários em Congonhas no ano de 2003 nos remetem à estrutura do "palco simultâneo", que foi, de acordo com Anatol Rosenfeld, a grande invenção do teatro medieval:

Consistia em "colocar antecipadamente, lado a lado, todos os cenários requeridos, numa série de "mansões" ou casas, ao longo de estrados separados do público por uma barreira. Esta cena podia ter até 50 metros de extensão. Todos os lugares da ação, todos os elementos da cenografia – o crucifixo, o túmulo, a cadeia, o trono de Pilatos, a Galiléia, o céu, o inferno, etc. – encontravam-se deste modo de antemão justapostos e os personagens iam se deslocando durante o espetáculo de um lugar a outro, de uma casa a outra, segundo as necessidades da seqüência cênica. Quanto ao público, acompanhava o espetáculo, deslocando-se com os atores em ação (os outros mantinham-se geralmente à vista do público, descansando, à semelhança do que foi recomendado por Brecht para a encenação de algumas de suas peças. (ROSENFELD, 1985:47-48).

O princípio do palco simultâneo é dispor em uma mesma área todos os locais da ação, que permanecem presentes e estáticos durante todo o período de representação. Os atores (e o público, em certa medida) é que os percorrem. De acordo com Berthold, esse princípio foi realizado pelo menos de duas formas diferentes: "seja em forma de uma disposição espacial sobre uma superfície inteira reservada à representação, seja de uma justaposição ao longo de uma passarela estreita". (BERTHOLD, 2000: 196) A segunda forma foi chamada por Berthold de palco-plataforma e é característica da representação dos Mistérios, na França e também na Inglaterra. O palco-plataforma caracterizava-se pela frontalidade e pela disposição linear. Geralmente começava, na extrema esquerda, com o Céu; e terminava na extrema direita, com o Inferno. Segundo Berthold: "O princípio do palco-plataforma com cenários simultâneos era relativamente fácil de ser transposto para uma sala de extensão e amplitude semelhantes, e no teatro ao ar livre já haviam sido construídas fileiras elevadas de assentos". (BERTHOLD, 2000: 227)

Já o palco simultâneo característico dos espetáculos da Paixão é um pouco diferente: ao invés de dispor os diversos cenários um ao lado do outro, a representação da Paixão distribuía-os pela área da praça pública. Berthold nos oferece uma descrição da cenografia da Paixão de Frankfurt, encenada em 1350 e reconstituída de acordo com o "pergaminho do diretor":

Num espaço oval de aproximadamente 36,5 m, o *loca* dos vários atores e cenas seguiam-se um ao outro: a casa de Maria, Marta e Lázaro, a casa de Simão, o *Carcer* e o *Castrum* de Herodes, o *Palatium* e o *Pretorium* de Pilatos; na extremidade oeste, inferior, da praça, ficava o portão do Inferno (tornando possível a entrada de Satã que emergia do *Wassergraben*, o velho fosso); aqui também ficava a fonte meio coberta usada para as cenas de batismo. A mesa para a última ceia (*mensa*), o templo e a coluna com o Galo, cujo canto proclamava a negação de Pedro – tudo isso ficava situado no meio do espaço aberto. O público assistia tanto da rua quanto das janelas das casas próximas. Como ocorre em todos os cenários simultâneos dispostos em espaço aberto, os diversos *loca* individuais eram plataformas baixas, se necessário cobertas por um baldaquino leve arrimado em pilares de madeira, o que não impedia a visibilidade de nenhum dos lados (BERTHOLD, 2000: 215)

Também a descrição do cenário da Grande Paixão de Lucerna de 1583 relata a disposição dos diversos cenários espalhados em diversos pontos da praça. Assim, temos para a Paixão um modelo de palco simultâneo que, ao contrário daquele característico dos mistérios, não pode ser facilmente transportado para um espaço fechado, pois não se limita à relação frontal com a platéia, mas inclui o espectador dentro da construção cenográfica, que ocupa toda a praça pública. Parece ser o que ocorre n'*As Cenas* em 2003 e também em 2007, em que teremos a mesma estrutura de cinco palcos, com o acréscimo apenas do que seria um Palco 6, situado em frente ao Palco 2 e abaixo da cabine de som e luz. O palco 6 será ocupado pelo Coral Cidade dos Profetas, que fará a sonoplastia da peça ao vivo.

Outras alterações feitas em 2007 em relação à 2003: o Palco II, embora conservando quase que a mesma estrutura cenográfica de cortinas vermelhas e douradas, servirá agora ao Templo, e não mais ao Palácio de Herodes, que será ambientado no Palco III. O Palco V manterá a mesma estrutura da varanda do Palácio de Pilatos, com poucas alterações: a varanda agora é coberta e fechada dos lados, ganhando uma cúpula parecida com a das Capelas que abrigam os Passos da Paixão, e tendo a arcada posterior suprimida.

O caráter épico se sobressai no palco simultâneo, pois permanecendo à vista do espectador os diversos locais da ação cênica, tal configuração caminha na direção oposta à unidade espacial, mantendo durante cada momento do espetáculo a dimensão visual do todo ao qual pertence. Além disso, como já foi ressaltado, no caso de Congonhas há a partir de 2003 uma maior integração à arquitetura histórica e ao patrimônio artístico e cultural.

4.3. Dramaturgia

As *Cenas* tem, desde o seu surgimento, traços épicos intrínsecos: a fábula representada faz parte da mitologia cristã, sendo, portanto, do conhecimento da maioria dos espectadores. Além disso, como visto no capítulo 1, as encenações nasceram da estrutura do ritual da Semana Santa, de forma que a sexta-feira faz parte de um conjunto de encenações que começam no domingo de Ramos – o espetáculo tem, assim, um caráter de “série” ou de “capítulos” do qual a encenação da Sexta-Feira é somente o capítulo principal.

Embora cada montagem apresente características próprias, o texto sofre poucas alterações de um ano para o outro. Em 1993, especificamente, como já abundantemente destacado, a presença predominante do Cronista (que funciona como narrador) será a principal característica épica da dramaturgia. Além de narrar os acontecimentos, dar indicações cênicas e até mesmo descrever os estados interiores dos personagens, o Cronista também irá fazer um prólogo no qual toda a equipe é apresentada ao público antes da representação:

Como é tradicional na nossa terra, a terra do Bom Jesus, nós traremos agora a todos vocês: *Cenas da Paixão de Cristo Segundo Congonhas*. Aqueles que se apresentarão na noite de hoje: Anás – Antônio Braga, Caifás – César Ferreira, Pilatos – Hamilton Souza, Herodes – José Antônio Dias Leite, Centurião – Gerson de Castro, Nicodemos – Moacir de Abreu, José de Arimatéia – Geraldo Gonzaga, [...] Jesus Ferreira, Fernando Rodrigo da Silva, Adriano Frederico, Maria do Socorro Carrera, Eunice Silveira da Silva, Jordana Paes Stefânio. Cronista – Arnaldo Osório, Direção Geral – José Patrocínio da Silva⁸⁷.

Curiosamente, porém, a presença do Cronista é acompanhada de uma maior concentração de ação e espaço (traços dramáticos). Em 1993, os acontecimentos praticamente se limitam à prisão, julgamento e crucifixão de Cristo. Exceção feita à primeira cena da Entrada Triunfal em Jerusalém, ocorrida uma semana antes da paixão e morte de Jesus, podemos dizer que as unidades de tempo e de ação foram preservadas, embora o transcorrer do tempo não tenha sido reproduzido, pois a encenação foi feita toda à noite, e na história mítica o julgamento de Cristo adentra a manhã da sexta-feira.

Já em 2003, teremos a supressão do Cronista, bem como de seu prólogo em que apresenta a equipe – tais supressões reforçam o caráter dramático da encenação – porém em contrapartida teremos o rompimento com a unidade de ação e de espaço, com a introdução de cenas sobre a vida pública de Jesus, além do bloco sobre João Batista e sua morte, com cenas cômicas no Palácio de Herodes e a dança de Salomé, de caráter erótico. De acordo com Rosenfeld, as principais características épicas da dramaturgia medieval são: a profusão de acontecimentos narrados e o desprezo pela unidade de tempo, a abundância de personagens, e a grande duração dos espetáculos. (ROSENFELD, 1985: 45-47) Tais características estão, pois, todas presentes em 2003. Neste ano, pode-se dizer que as encenações congonghenses não seguem o roteiro determinado pela igreja católica. Pouco ortodoxas para o olhar eclesiástico, elas ultrapassam o ritual estabelecido por Roma e os acontecimentos restritos da paixão, morte e

⁸⁷ De acordo com a observação do vídeo da encenação de 1993, pertencente ao arquivo da Diretoria de Cultura - Prefeitura Municipal de Congonhas.

ressurreição de Jesus. Entre as cenas presentes neste 2003 e ausentes na década anterior, destacamos: Fala dos Profetas, Pregação de João Batista/ Batismo de Jesus, Tentação de Cristo, Festa de Herodes/ Dança de Salomé, Jesus e a Samaritana, Milagres, Jesus e as criancinhas, Apedrejamento de Madalena, Negações de Pedro, Arrependimento de Judas/ suicídio de Judas e Disputa do Manto.

Bem, o próprio título desse conjunto: *Cenas da Paixão Segundo Congonhas* nos parece bastante sugestivo em 2003, pois principalmente os episódios inseridos pela direção de Zezeca mantêm até certo ponto uma independência entre si, possuindo inclusive, em sua maioria, cada um, um título. Veremos no quadro da próxima página como se deu a variação dramaturgica nos três anos selecionados para este trabalho (1993, 2003 e 2007).

As cenas novas não respeitam a liturgia da igreja católica, prova disso é que foram alvo de muitas críticas, como visto no capítulo 3; são histórica e teologicamente alteradas, não se repetem ano a ano, mas apresentam variações de acordo com as circunstâncias: por exemplo, na cena Informação a Herodes, dois personagens absolutamente secundários, Cleófas (suposto Conselheiro e amigo de Herodíades, esposa de Herodes) e uma Criada do Palácio; surgiram e cresceram muito, atingindo em 2003 um grau de importância muito alto na trama, chegando a influir diretamente na morte de João Batista.

Outros exemplos de cenas que foram acrescentadas em função da disponibilidade e do talento dos atores que as criaram em improvisações, foram: a entrada dos Anjinhos ao final da cena da Tentação de Cristo, e as cenas de Milagres: Milagre do cego, da possuída, etc. Além disso, o acréscimo ou a mudança na ordem de apresentação de uma ou outra cena é freqüente e se dá sem prejuízo para o entendimento e a fruição do espetáculo. Na sua famosa “tabela didática” constante no prefácio a *Mahagony* que diferencia a forma dramática da forma épica de teatro, Bertolt Brecht irá considerar essa como uma das características da forma épica: “cada cena em função de si mesma”.

Quadro de Variação da Estrutura das *Cenas* na Sexta Feira da Paixão, de acordo com o arquivo de imagens em VHS e DVD da Diretoria de Cultura da Prefeitura de Congonhas.

Cena	1993	2003	2007
Fala dos Profetas: Daniel, Jonas, Isaías, Habacuc e Jeremias		X	X
Pregação de João Batista/ Batismo de Jesus		X	
Informação a Herodes		X	
Tentação de Cristo		X	
Sermão das Bem-Aventuranças		X	
Prisão de João Batista		X	
Herodes interroga João Batista		X	
Festa de Herodes/ Dança de Salomé		X	
Jesus e a Samaritana.		X	
Jesus é avisado da morte de João Batista		X	
Jesus realiza milagres		X	
Jesus e as criancinhas		X	
Entrada Triunfal de Jesus em Jerusalém.	X	X	X
Apedrejamento de Madalena		X	
Santa Ceia			X
No Templo, Anás e Caifás tramam a morte de Jesus			X
Horto	X	X	X
Prisão de Jesus	X	X	X
Milagre da Orelha		X	X
Anás	X	X	X
Primeira Negação de Pedro		X	X
Caifás	X	X	X
Segunda Negação de Pedro		X	X
Terceira Negação de Pedro.		X	X
Pilatos	X	X	X
Herodes	X	X	X
Volta a Pilatos	X	X	X
Pilatos e Herodes se cumprimentam	X		
Condenação	X	X	X
Maria é avisada		X	X
Arrependimento de Judas		X	X
Jesus carrega a cruz – Primeira queda	X	X	X
Segunda queda – Simão Cirineu		X	X
Enforcamento de Judas		X	
Terceira queda – Encontro com Maria	X	X	X
Verônica	X	X	X
Enforcamento de Judas			X
Simão Cirineu	X		
Disputa do Manto		X	
Crucifixão	X	X	X
Morte de Jesus	X	X	X
Conversão do Centurião	X	X	X
Pedido do corpo a Pilatos	X	X	X
Certificação da Morte	X		X
Retirada do corpo	X	X	X
Texto final de Maria	X	X	X

Outras características que se destacam na dramaturgia de 2003 são: a inserção do Coro em sua primeira participação, cantando uma resposta ao canto de Verônica; a substituição das formas *tu* e *vós* por *você* e *vocês*, mais coloquiais; e, como já destacado anteriormente, o caráter

cômico e erótico das cenas ocorridas no Palácio de Herodes, com a ridicularização de Herodes, apresentado como efeminado e fútil, e a dança de Salomé, motivo de grande *frenesi* na cidade, por apresentar bailarinas de dança do ventre em trajes eróticos.

De acordo com Rosenfeld, é própria do espírito do cristianismo a fusão do elevado e do popular, do excelso e do rude, do sublime e do humilde: "Isto decorre do próprio fato de Jesus não ter escolhido os seus primeiros adeptos entre gente culta, de posição elevada, mas entre pescadores e gente pobre. Decorre ainda do fato de o drama medieval se dirigir sobretudo ao povo e sua finalidade ser popular, didática". (ROSENFELD, 1985: 46) Sob este ponto de vista, a introdução de uma cena profana e cômica no núcleo do drama religioso não se configura como uma subversão, mas antes combina perfeitamente com a dinâmica sagrado/oficial e profano/popular inerente ao espírito do cristianismo. De acordo com Berthold, na Idade Média:

Os contrastes não entravam em conflito, mas intensificavam-se um ao outro. Formas sofisticadas de expressão podiam ser seguidas das mais rudes vulgaridades, passagens de poética ternura, de seqüências completas de obscenidades. Lavradores, servos e demônios competiam entre si na invenção de tesouros de blasfêmias e invectivas. (BERTHOLD, 2000:212)

Um exemplo da mistura sagrado/profano no teatro medieval é a cena do Mercador, inserida por volta de 1100 no drama da Ressurreição de Cristo (BERTHOLD, 2000:191). As Três Marias teriam comprado fragrâncias a caminho do sepulcro, o que abriu as portas para a introdução de uma personagem do teatro popular, o Mercador, em uma cena cômica. Porém, apesar da íntima convivência entre o sagrado e o profano na representação religiosa, houve reação de autoridades clericais à cena do Mercador:

Mas o Mercator, juntamente com sua esposa e assistentes, não tem direito à salvação. Bertoldo de Regensburgo condenou-os categoricamente em seus sermões no século XIII; até mesmo os nomes de seus assistentes, Pusterbalk e Lasterbalk, eram traiçoeiros e repulsivos o suficiente, dois nomes de demônios que os bons cristãos costumavam atribuir aos atores. Essa aguda censura reside num fato da história do teatro. O vendedor de unguentos e sua parentela palradora e abusada foram os primeiros a falar novamente com a voz do mimo imortal.(BERTHOLD, 2000: 194)

Bem, como vimos no capítulo 3, também em Congonhas houve uma crítica da Igreja às inserções dramatúrgicas de Zezeca Junqueira, especialmente em relação às cenas do Palácio de Herodes. Tais críticas, acolhidas, repercutiram na dramaturgia do trabalho em 2007, na qual, conforme se pode ver na tabela anterior, há quase que um retorno à estrutura de 1993,

mantendo-se poucas cenas das que foram inseridas em 2003. Porém, embora se tenha retornado a uma estrutura mais próxima da idéia de unidade de ação e de tempo, a inserção do Coro com uma função dramaturgica muito protagônica irá configurar uma nova característica épica à dramaturgia de 2007: trata-se, em grande parte, de um roteiro musical erudito, apenas entremeado de pequenos diálogos.

Assim, temos para a dramaturgia das *Cenas*, nos anos selecionados para análise, um movimento dialético, pois em 2003 há uma negação ao modelo de 1993, mas em 2007 há, de certa forma, um retorno à estrutura anterior, embora sob um outro ponto de vista e com novas características. Tal movimento corresponde à relação do Grupo *Dez Pras Oito* com a comunidade congohense, na qual se combinam uma postura inovadora e experimental de negação dos costumes e valores tradicionais, com o respeito, a apropriação e a preservação destes mesmos costumes e valores; pois pensamos que neste caso a atitude inovadora seja também uma atitude de preservação, pois mantêm vivo o acontecimento. Além disso, é uma via de mão dupla, pois da mesma forma que o grupo modificou a encenação, a encenação também modificou o grupo, que transformou a sua visão de mundo, tornando-se mais religioso.



FIGURA 20: Maria recebe o Cristo morto nos braços. Ano de 2003. Foto: Terezinha Cândida. Acervo da Diretoria de Cultura/PMC.

Considerações Finais

Caetano Veloso é preocupadíssimo com assuntos dos mais variados, de Filosofia à História, e sua casa é um centro de discussões de onde emana uma luz de aurora renascentista. Cae acha graça no meu modo de escrever como uma fábrica. Nossos diálogos são muito estranhos porque ele é um poeta, um dos maiores poetas brasileiros, com agudíssima informação, um prestidigitador, um demiurgo cujas referências estarão sempre localizadas no Brasil, na Bahia. Na querida Bahia. Eu sou um desintegrado, um indivíduo dissolvendo-se em cacos internacionais. Um escritor pop. Vejo Cae como um rei oriental, com abanos, corte, dengosidade baiana, registrando o mundo e as incríveis contradições da nossa época através desta peculiar posição. Caetano não tem crise de identificação, suas referências são nítidas e seguras, a Bahia mítica, tribal e mágica. (MAUTNER, Jorge. *Caetano, Gil e Eu*. In: <http://www.jorgemautner.com.br/news/>).

Escolhi este trecho de um texto de Jorge Mautner para abrir as Considerações Finais deste trabalho para amenizar um pouco o caráter acadêmico desta dissertação, por meio do estilo coloquial e visionário de Mautner; mas também porque sinto uma identificação com a forma como ele descreve Caetano Veloso — não em relação a ser um dos maiores poetas, e prestidigitador, e demiurgo, e rei oriental etc., pois nada disso sou, evidentemente; mas exclusivamente sobre ter referências bem localizadas e nítidas: no caso de Caetano Veloso, a Bahia; no meu caso, Congonhas, Minas Gerais, Brasil. Sobre não me identificar tanto com como o próprio Mautner se descreve: "um desintegrado, um indivíduo dissolvendo-se em cacos internacionais. Um escritor pop". Eu não. Na verdade, sempre senti a necessidade, como pessoa e como artista, de construir minha identidade a partir de minha própria história cultural – que me leva à história da minha família, dos meus amigos, da minha cidade, da minha região, do meu país. Nunca me seduziram tanto as culturas exóticas e os saberes estrangeiros quanto o conhecimento e a apropriação de minhas próprias riquezas. Naturalmente, é preciso se abrir para a alteridade e não se fechar às influências externas, mas é preciso também, de acordo com os conselhos de Rainer Maria Rilke, aproximar-se de si mesmo para que se possa produzir qualquer coisa de autêntico: "Utilize, para se exprimir, as coisas do seu ambiente, as imagens dos seus sonhos e os objetos de sua lembrança⁸⁸" é o que aconselha Rilke a um jovem poeta. Instigada por este conselho é que busquei aprofundar-me na história cultural de Congonhas, cidade onde não nasci, mas vivi a maior parte do tempo, cidade cuja história é também a minha história e a história da região onde vivo. Construir um pouco deste conhecimento foi, para mim, o grande aprendizado e o grande prazer deste

⁸⁸ RILKE, Rainer Maria. *Cartas a Um Jovem Poeta*. Tradução de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1995.

trabalho. Foi essencial para a minha formação artística compreender um pouco como surgiram e como se articulam alguns elementos de uma encenação que fez parte da minha infância, adolescência e juventude em Congonhas e, no que diz respeito ao *Dez Pras Oito*, grupo ao qual ainda estou ligada, este estudo me fez aprender muito sobre o relacionamento do artista com a cultura do lugar ao qual pertence, pois na experiência do Grupo com a direção d'*As Cenas* houve um processo de apropriação dos saberes da comunidade local em uma dinâmica que combinou inovação e adaptação, o que fez, a meu ver, com que o trabalho artístico mantivesse o seu vigor e a sua popularidade durante todo este tempo.

Contudo, como todo trabalho, é preciso, ao final, reconhecer as limitações... Neste caso, foram muitas, porque muitas eram também as pretensões...

Escravos cardíacos das estrelas,
 Conquistamos todo o mundo antes de nos levantar da cama;
 Mas acordamos e ele é opaco,
 Levantamo-nos e ele é alheio,
 Saímos de casa e ele é a terra inteira,
 Mais o sistema solar e a Via Láctea e o Indefinido.
 (PESSOA, 1994:223)

Foi-me impossível, por exemplo, realizar todas as entrevistas que desejei, ler todos os livros que pré-selecionei... Na tentativa de uma abordagem interdisciplinar entre Artes Cênicas, História e Ciências Sociais, pouco se aprofundou em cada uma destas disciplinas, combinando-se assim diversas informações, quiçá sem a devida propriedade...

E na tentativa de associar um conhecimento prático advindo do teatro amador ao conhecimento acadêmico, posso ter produzido um trabalho pedante demais para os artistas congonghenses e bairrista e restrito demais para os estudiosos...

E, além disso tudo, há ainda a sensação de que minha capacidade de percepção, apreensão e interpretação é sempre limitada, e que, inevitavelmente, e por mais fundamentado e cuidadoso que tenha sido o meu trabalho, fatalmente faltou algo que eu não chego nem mesmo a saber o quê...

É um pouco assim: há linhas de ar em volta da sua cabeça, do seu olhar,
zonas de detenção dos seus olhos, do seu olfato, do seu paladar,
ou seja, você anda com o seu limite *por fora*

e você não poderá ultrapassar esse limite quando pensar que já apreendeu
plenamente qualquer coisa, a coisa que é igual a um *iceberg*, tem um pedacinho por
fora e o mostra, com todo o resto do seu volume bem para lá do seu limite e foi
assim que se afundou o *Titanic*.

(CORTAZAR, 1982:361)

Só me resta então desejar que esta dissertação seja lida e abundantemente criticada, pois nada
mais querido à construção (sempre precária) do conhecimento, que o debate público de idéias,
processo indissociável da mais solitária e privada construção de si mesmo.

Referências Bibliográficas:

ANDRADE, Mônica Viegas & COSCARELLI, Tânia Costa (orgs.) *Mito*. Caderno de Textos Número 02. Belo Horizonte: Núcleo de Filosofia Sônia Viegas, 1994.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Casa da moeda, 1992.

ÁVILA, Affonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas. Textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Segunda Edição, revista e atualizada. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais; Arquivo Público Mineiro, 2006.

AZZI, Riolando. *Catolicismo Popular no Brasil – Aspectos Históricos*. Petrópolis: Vozes, 1978.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BIÃO, Armindo & GREINER, Christine (organizadores.) *Etnocenologia – textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

CANCLINI, Nestor García. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo: UNESP, 1998.

CARRETER, D.F.L. *Teatro Medieval*. Madrid: Castália, 1970.

CARVALHO, Enio José Coimbra. *História e Formação do ator*. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHO, Pe. Márcio; CARVALHO, Mário Oliveira; JUNQUEIRA, José Félix; RIBEIRO, Edilson & VIDAL, Patrícia. *Cenas da Paixão Segundo Congonhas*. Congonhas, 2005.

CARVALHO, Pe. Márcio; CARVALHO, Mário Oliveira; JUNQUEIRA, José Félix; RIBEIRO, Edilson, VIDAL, Patrícia & PEREIRA, Júnia. *Cenas da Paixão Segundo Congonhas*. Congonhas, 2007.

CORTAZAR, Julio. *O Jogo da Amarelinha*. Tradução de Fernando de Castro Ferro. 4ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

CRUCIANI, Fabrizio e FALLETI, Clelia. *Teatro de Rua*. Tradução de Roberta Baarni; com o capítulo Teatro de Rua no Brasil de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 1999.

DUTRA NETO, Luciano. *Meia Vida*. Juiz de Fora: Informar Editora, 1991.

FARIAS, Edson. *Ócio e Negócio: Festas Populares e Entretenimento – Turismo no Brasil*. Tese de Doutorado, Unicamp, 2001.

FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: Senac:1998

FRANÇA, Fábio. *Manual do Romeiro do Bom Jesus de Congonhas*. Congonhas, Edição do Autor, 2001.

GUINSBURG, Jacó. *Semiologia do teatro*. Sao Paulo: 1978.

GUINSBURG, Jacó, FARIA, João Roberto & ALVES DE LIMA, Mariângela (orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 8ª edição. Rio de Janeiro: DP & A, 2003.

HESSEL, Lothar Francisco & RAEDERS, Georges. *O Teatro Jesuítico no Brasil*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.

HILDEBRANDO, Antônio; PADILHA, Laura Cavalcante; Universidade Federal Fluminense. *O épico no teatro : entre os escombros da quarta parede*. Tese de doutorado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2000.

JANCSÓ, István & KANTOR, Iris (orgs.). *FESTA - Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. Volume I. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial.

MEYER, Claus. *Passos da Paixão – O Aleijadinho*. Fotos de Claus Meyer; texto de Rodrigo José Ferreira Bretas; comentários de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Rio de Janeiro: Alumbramento – Livroarte, 1984.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MISSIONÁRIOS REDENTORISTAS. *Fé e Vida - Em Jesus, a Redenção é Copiosa!* 95ª edição. Aparecida: Editora Santuário, 2003. Páginas 85-86.

MORAIS FILHO, Mello. *Festas e Tradições Populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1979.

PAVIS, Patrice. *A análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva,2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando; BADER, Wolfgang. *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. 284 p.

PEREIRA, José Carlos. *O encantamento da sexta-feira santa: manifestações do catolicismo no folclore brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2005.

PESSOA, Fernando. *Antologia Poética*. RBA Editores, 1994.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral (1880-1980)*. Rio de Janeiro, 1982.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a Um Jovem Poeta*. Tradução de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1995.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1988.

SOCIEDADE BIBLICA DO BRASIL. *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Ed. rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969 (impressão 1987). 309p.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. Tradução: Liuz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: RAVETTI, Graciela e ARBEX, Márcia(organizadoras). *Performance, Exílio, Fronteiras: Errâncias Territoriais e Textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. E GUSMÃO, Rita (organizadores). *Performance, cultura e espetacularidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

WALSH, Robert. *Notícias do Brasil [1828-1829]*. Belo Horizonte/ São Paulo: Editora Itatiaia/ Editora da Universidade de São Paulo, 1985.

Artigos Consultados

SARAIVA, Antônio José. “Gil Vicente e Bertolt Brecht”. In: *Dionisos*. Número 12, 1965. Pág. 16-25

Periódicos Consultados

Suplemento Literário 26/set/1970.

Sites consultados:

<http://www.novajerusalem.com.br/2009/>

<http://www.jorgemautner.com.br/news/>

PESQUISAS DE CAMPO

- Vídeos da Encenação de 1985, 1987, 1993, 1995, 1998, 1999, 2001, 2003. DVD's de 2006 e 2007. Arquivo da Fundação Municipal de Cultura, Lazer e Turismo de Congonhas.
- Compilação de documentos referentes à Semana Santa de Congonhas. Arquivo Público Municipal – Biblioteca Pública Municipal Djalma Andrade. Congonhas/MG.
- Arquivo da Congregação Redentorista – Escritório Provincial em Juiz de Fora.
- Entrevista realizada com Edilson Ribeiro, um dos atuais diretores do espetáculo, em 22/08/2005.
- Entrevista realizada com Regina Bahia, ex-atriz e diretora do espetáculo, em 26/12/2007.
- Entrevista realizada com Padre Dalton, da Congregação Redentorista, em 27/12/2007.
- Entrevista realizada com Paulo Osório, ex-coolaborador das Cenas, em 02/01/2008.
- Entrevista realizada com Berenice Cordeiro, ex-coolaboradora das Cenas, em 27/12/2007.
- Entrevista realizada com José Herculano Amâncio (Ticula), regente do Coral Cidade dos Profetas, em 21/03/2008.
- Entrevista realizada com Zezeca Junqueira, atual diretor do espetáculo, em 23/03/2008.
- Entrevista realizada com Renan Senra Barbosa, ex-ator no papel de Cristo, em 24/06/2008.
- Entrevista realizada com Daniela Junqueira, atualmente atriz e assistente de direção no espetáculo, em 26/07/2008.
- Entrevista realizada com Patrícia Vidal, atualmente atriz e diretora do espetáculo, em 20/08/2008.
- Entrevista realizada com Jota D'Ângelo, diretor de Encenações da Paixão de Cristo em Belo Horizonte, em 23/09/2008.
- Entrevista realizada com Wenceslau Coimbra, diretor de teatro em Congonhas, em 10/10/2008.
- Entrevista realizada com Caio Nascimento, ex-ator das Cenas, em 29/09/2008.
- Registro Fotográfico da Semana Santa em Congonhas: aproximadamente 1966 até 2007. Arquivo da Diretoria de Cultura da Prefeitura Municipal de Congonhas.
- Folder da Semana Santa de 2005. Uma publicação da Prefeitura Municipal de Congonhas.

ANEXO 1
Cópia do Vídeo da Encenação de 1993.
Copiado e digitalizado do Acervo da Diretoria de Cultura/PMC.

ANEXO 2
Cópia do Vídeo da Encenação de 2003.
Copiado e digitalizado do Acervo da Diretoria de Cultura/PMC.

ANEXO 3
Cópia do DVD da Encenação de 2007.
Produzido por Rodrigo Gouvêa - Imagem e Telão SR.
Copiado do Acervo da Diretoria de Cultura/PMC.