

ESEQUIAS SOUZA DE FREITAS

TAPETE DE SERRAGEM DA SEMANA SANTA

ASPECTOS DESENHÍSTICOS DE UMA TRADIÇÃO NA CIDADE DE OURO PRETO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

ORIENTADOR: PROF. DR. FRANCISCO ANTONIO ZORZO

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA-BA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENHO, CULTURA E INTERATIVIDADE



FEIRA DE SANTANA-BA
2010



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA-BA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENHO, CULTURA E INTERATIVIDADE

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

TAPETE DE SERRAGEM DA SEMANA SANTA
ASPECTOS DESENHÍSTICOS DE UMA TRADIÇÃO NA CIDADE DE OURO PRETO

ESEQUIAS SOUZA DE FREITAS
ORIENTADOR: PROF. DR. FRANCISCO ANTONIO ZORZO

FEIRA DE SANTANA-BA
2010

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA-BA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENHO, CULTURA E INTERATIVIDADE

TAPETE DE SERRAGEM DA SEMANA SANTA

ASPECTOS DESENHÍSTICOS DE UMA TRADIÇÃO NA CIDADE DE OURO PRETO
ESEQUIAS SOUZA DE FREITAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana, como exigência parcial par a obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade sob a orientação do Prof. Dr. Francisco Antônio Zorzo.

Prof. Dr. Francisco Antônio Zorzo

PPG-DCI – UEFS – Orientador

Prof. Dr. Rinaldo César Nascimento Leite

Depto. de Ciências Humanas e Filosofia – UEFS

Profª. Dra. Maria Aruane Santos Garzedin

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – UFBA

Prof. Dr. Edson Dias Ferreira

Coordenador do PPG-DCI

FICHA CATALOGRÁFICA – BIBLIOTECA CENTRAL JULIETA CARTEADO

F936t Freitas, Esequias Souza de
Tapete de Serragem da Semana Santa: aspectos desenhísticos de uma tradição na cidade de Ouro Preto / Esequias Souza de Freitas. – Feira de Santana, 2010.
206f.: il.

Orientador: Francisco Antonio Zorzo

Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade. Universidade Estadual de Feira de Santana, 2010.

1.Desenho. 2. Semana Santa – Ouro Preto, MG. 3. Tapete de serragem. 4.Cultura popular. I.Zorzo, Francisco Antonio. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 74:291.37



TERMO DE AUTORIZAÇÃO

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO ELETRÔNICA NO
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UEFS

1) Tipo do documento: [x] Dissertação [] outro

2) Identificação do documento/autor:

Programa de pós-graduação: Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade

Título: TAPETE DE SERRAGEM DA SEMANA SANTA: Aspectos Desenhísticos de Uma tradição na Cidade de Ouro Preto

Autor: Esequias Souza de Freitas

Email: janelasertaneja@hotmail.com

RG: _____

CPF: _____

Orientador: Prof. Dr. Francisco Antônio Zorzo.

Número de páginas: 206.

Data de entrega do arquivo à Secretaria: ____/____/____ Data de defesa: ____/____/____

3) Autorizo a divulgação da dissertação supracitada no Portal de Domínio Público do Ministério da Educação¹.

4) Na qualidade de titular dos direitos de autor da publicação supracitada, autorizo, à Universidade Estadual de Feira de Santana, a disponibilizar gratuitamente, sem ressarcimento dos direitos autorais do documento, em meio eletrônico, no formato PDF, para fins de leitura, impressão e/ou download pela Internet, a título de divulgação científica gerada pela Universidade.

FEIRA DE SANTANA

_____ de _____ de _____

ESEQUIAS SOUZA DE FREITAS

11 Conforme Portaria nº.013/2006 do MEC - Art. 5º O financiamento de trabalho com verba pública, sob forma de bolsa de estudo ou auxílio de qualquer natureza concedido ao Programa, induz à obrigação do mestre ou doutor apresentá-lo à sociedade que custeou a realização, aplicando-se a ele as disposições desta Portaria.

Ao desenhista do firmamento,
pelo bom gosto no traço daquelas serras e morros
inspiradores.

A minha esposa, Tânia, de paciência oriental;
A meu pai, João, apoio silencioso mas incondicional.
Eu não teria onde pisar sem vocês.

AGRADECIMENTOS

A Francisco Antônio Zorzo, que acreditando no projeto, descobriu a grandeza do tapete nas próprias ruas de Ouro Preto.

À FAPESB, que amparou esta pesquisa durante parte de sua realização.

Ao Padre Simões (*in memoriam*), cónego da Paróquia do Pilar, pelo precioso estímulo. Só a paixão pela arte e o amor pastoral a gerações de ouropretanos poderiam alimentar essa fonte preciosa.

Ao Carlos de Oliveira, diretor do Museu de Arte Sacra de Ouro Preto, meu primeiro entrevistado, por dispensar seu profundo conhecimento da cultura religiosa ouropretana.

A Dr. Rui Mourão, diretor do Museu da Inconfidência. Erudição e arte a serviço da cultura ouropretana.

A Sandra Fosque e sua valiosa equipe da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de Ouro Peto, que me prestaram informações sem as quais esse trabalho não passaria com êxito da fase exploratória.

A Helenice Oliveira, do Arquivo Municipal de Ouro Preto, que me recebeu com atenção incomum e rara gentileza.

Ao Professor “Kelé” - Osmar Alves de Oliveira Jr.. Abriu-me as portas de sua casa, e mostrou como fez de Ouro Preto sua cidade adotiva. Sua atuação de décadas na UFOP e seu prazer na manutenção da tradição dos tapetes, ministrando oficinas técnicas à comunidade, demonstram como é íntegro o casamento entre ciência e paixão.

Ao Richard Lima, arquiteto de edifícios e tapetes, pelo convite para uma prosa em Ouro Preto e outra em Belo Horizonte.

A Simone Fernandes, da Inspeção do IPHAN em Ouro Preto. Obrigado pelo olhar científico sobre preservação.

A Solange Palazzi, da Casa do Professor: magistério e devoção numa mesma agenda.

A Gabriela Rangel e sua preciosa equipe, da FAOP, esclarecendo como iniciativas de mobilização dos artistas locais têm ajudado a manter a tradição do tapete.

A Sueli Perucci, cujos arquivos da memória oral foram mais preciosos que todos os outros de que cuida com tanta responsabilidade e competência.

Ao Nilton Batista, cujo sagaz olhar sobre a história ouropretana se encontra adiante apresentado em preciosas linhas.

A Dona Dó, que dá o tom dos trabalhos na comunidade de desenhadores do bairro das Cabeças, convocando a turma e animando a realização dos tapetes.

A Dona Efigênia Stela, líder quase centenária, artesã de rara habilidade, que organizou tantas vezes sua comunidade na construção dos tapetes da paróquia da Conceição no Antônio Dias.

Ao Eduardo Nilson, que conseguiu acesso à torre da Igreja do Senhor Bom Jesus de Matosinhos na manhã da procissão, de onde pude contemplar a incrível vista do tapete sob a linha das montanhas que emolduram Ouro Preto, a invadir o pátio do Colégio Arquidiocesano.

Aos estudantes das Repúblicas Arte & Manha, e Peripatus, da UFOP. Sem a receptiva acolhida minha estadia em Ouro Preto se tornaria inviável.

Aos amigos mineiros de Belo Horizonte e o apoio de suas famílias: Carlos Roberto, Célio Firmo, Renato Messias. Se não os tivesse, esse trabalho teria sido muito mais difícil.

Aos amigos em Feira de Santana, por terem me dedicado palavras e atos que alimentaram-me a chama ou impuseram limites. Meu sincero muito obrigado.

Obrigado a todos aqueles que, anonimamente, no meio da madrugada fria e chuvosa de um sábado especial, pararam alguns minutos o seu afazer sagrado e compartilharam suas opiniões e sentimentos, cheios de verdade e paixão.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	IX
LISTA DE PLANTAS	XIII
LISTA DE ANEXOS.....	XIV
LISTA DE ABREVIATURAS.....	XV
RESUMO	XVI
ABSTRACT	XVII
DA PROPOSTA GRÁFICA.....	XVIII
1 INTRODUÇÃO	24
1.1 Caracterização do Objeto	28
1.1.1 Desenhística	32
1.2 Problemática	34
1.3 Objetivos.....	36
1.3.1 Objetivo Geral	36
1.3.1 Objetivos Específicos.....	36
1.4 Justificativa	37
2 CONSTRUÇÃO TEÓRICA DO OBJETO	40
2.1 Espaço Urbano Sagrado	42
2.2 Espaço Urbano Laico.....	51
2.3 Paisagem Urbana Barroca	54
2.4 Sensorialidade barroca: o tapete como resgate	59
2.5 Festa barroca / Representação / Performance / Território	64
2.6 Cultura popular / Patrimônio cultural / Lugar de memória	74

3	METODOLOGIA.....	79
3.1	Pesquisa Qualitativa	80
3.2	Abordagem do Artefato	81
3.3	Delimitação Espaço-Temporal	82
3.4	Compreensão e Interpretação	83
3.5	Procedimentos de Pesquisa	85
3.5.1	Levantamento de campo por meio de entrevistas	85
3.5.2	Pesquisa com registros visuais	87
3.6	Sobre os usos possíveis da fotografia como veredito ou indício.....	91
3.7	A Interpretação das Soluções Dadas Pelo Tapete ao Percurso, por Meio da Fotografia e da Cartografia.....	94
4	ESPAÇO, TEMPO E POVO DO TAPETE.....	95
4.1	A Fase de Formação (1700–1730).....	96
4.2	Consolidação Urbana e Complexidade Social: o Início da História dos Tapetes em Ouro Preto (1730–1765).....	99
4.3	Estagnação e Interrupção da Tradição dos Tapetes (1765–1945).....	102
4.4	A Retomada do Crescimento e do Uso dos Tapetes Devocionais (1945–2009)	103
5	DESCRIÇÃO ETNOGRÁFICA.....	112
5.1	Situando o objeto: Ouro Preto e sua Semana Santa	113
5.2	Observação <i>in loco</i> e descrição etnográfica: as procissões da Semana Santa	117
5.2.1	O sentido local das cerimônias do Depósito e do Encontro, e seu diálogo com os tapetes de serragem	117
5.2.2	O barroco no teatro das cerimônias do Lava-pés, Descendimento da Cruz e Enterro.....	124
5.2.2	O silêncio do sábado: reflexões sobre os tapetes como percursos.....	127

5.3 A confecção do Tapete de Serragem	131
5.3.1 Desenhos no chão: dos gabaritos ao improvisado.....	131
5.3.2 O percurso na montagem dos tapetes.....	135
5.4 As escalas do tapete	143
5.5 A fachada transpassada.....	149
5.6 Soluções desenhísticas.....	153
5.6.1 De natureza plástico-expressional, na escala da fachada.....	153
5.6.2 De natureza econômica, na escala da rua.....	154
5.6.3 De natureza gráfico-conectiva, na escala da rua.....	155
Caso 1	155
Caso 2.....	156
Caso 2.....	157
5.7 Percorrendo o tapete: as procissões da Ressurreição em 2008 e 2009.....	158
5.8 Fim de Festa	167
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	173
7 REFERÊNCIAS	185
8 ANEXOS	192
8.1 Documentos reproduzidos.....	193
8.2 Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.....	201
8.3 Ficha de Entrevista.....	203

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – O tapete de serragem	24
Figura 02 – Praça Tiradentes	26
Figura 03 – Capa do programa do ciclo de celebrações da Semana Santa... ..	27
Figura 04 – Igrejas Matrizes	30
Figura 05 – Placa de informação turística	31
Figura 06 – Tapete de serragem da Paróquia da Conceição	33
Figura 07 – Auto do sacrifício de Jesus e Missa do Descendimento da Cruz	34
Figura 08 – Tapete de Corpus Christi de 2008	37
Figura 09 – Funcionários da FAOP confeccionando gabaritos de madeira	81
Figura 10 – Adro do Santuário de Nossa Senhora da Conceição	81
Figura 11 – Trecho da gravura Villa Ricca, de Johann Moritz Rugendas	96
Figura 12 – Percurso da Estrada Tronco entre o núcleo de Antônio dias e o de Cruz das Almas	97
Figura 13 – Capa da Revista Geográfica Universal, nº 45, de 1978	105
Figura 14 – Palácio dos Governadores	107
Figura 15 – Igreja do Carmo	107
Figura 16 – Ocupação de encosta do morro do Cruzeiro.....	110
Figura 17 – Ordem social no desenho dos cortejos públicos	114
Figura 18 – Crescimento desordenado e intervenções urbanizadoras.....	116
Figura 19 – Diagrama “Cerimônia do Encontro”.....	120
Figura 20 – Transladamento da imagem do Sr. Dos Passos.....	120
Figura 21 – Transladamento da imagem de Nossa Senhora das Dores	120
Figura 22 – Encontro das procissões.....	121

Todas as Imagens, salvo indicado, são de autoria do próprio pesquisador, e provêm de seu acervo pessoal.

Figura 23 – Imagem de Nossa Senhora das Dores segue a do Sr. Dos Passos.....	121
Figura 24 – Cerimônia do Encontro... ..	122
Figura 25 – Praça Tiradentes como lugar de encontro pela força simbólica.....	123
Figura 26 – A Igreja de São Francisco de Assis	124
Figura 27 – Sexta-feira da Paixão, Missa do Descendimento da Cruz	126
Figura 28 – Tapete da comunidade das Cabeças (I)	130
Figura 29 – Tapete da comunidade das Cabeças (II).....	130
Figura 30 – O Mesmo lugar, fotografado no ano de 2008.....	130
Figura 31 – Gabarito de madeira.....	131
Figura 32 – Gabarito sofisticado.....	131
Figura 33 – Gabaritos recombinaados.....	132
Figura 34 – Conversão intuitiva de escalas.....	132
Figura 35 – Estudos realizados para o tapete.....	133
Figura 35 – Desenho improvisado.....	133
Figura 37 – Dificuldades ao desenhar	134
Figura 38 – Imagens que duram mais. Desenho de um “Menorah”	134
Figura 39 – Um gabarito de barbantes	135
Figura 40 – Tapetes inspiram tapetes.....	135
Figura 41 – Betoneira e serragem tingida	136
Figura 42 – Distribuição de serragem (I).....	136
Figura 43 – Distribuição de serragem (II).	137
Figura 44 – Materiais alternativos.....	137
Figura 45 – Montagem do tapete da Paróquia da Conceição... ..	138
Figura 46 – Adro da Matriz da Conceição.....	136

Figura 47 – Disposição da serragem (I)	139
Figura 48 – Disposição da serragem (II)	139
Figura 49 – Alterações na cidade dos tapetes de serragem.....	144
Figura 50 – A distribuição de serragem procura ser lógica	147
Figura 51 – Gabaritos impõem a marca dos proprietários	148
Figura 52 – Preparo artesanal das serragens... ..	149
Figura 53 – Cada porta, um tapete... ..	149
Figura 54 – Janelas, lugares simbólicos... ..	150
Figura 55 – Professor Kelé e Dona Dó... ..	151
Figura 56 – Tapete e crianças	152
Figura 57 – Elaboração dos Desenhos – solução I... ..	152
Figura 58 – Elaboração dos Desenhos – solução II... ..	153
Figura 59 – solução de natureza econômica (vista I)	154
Figura 60 – solução de natureza econômica (vista II)	154
Figura 61 – solução de natureza econômica (vista III)	154
Figura 62 – Solução gráfico-conectiva, caso 1(vista I)	155
Figura 63 – Solução gráfico-conectiva, caso 1(vista II)	155
Figura 64 – Solução gráfico-conectiva, caso 2..... ..	156
Figura 65 – Solução gráfico-conectiva, caso 3 (vista I)... ..	157
Figura 66 – Solução gráfico-conectiva, caso 3 (vista II)... ..	157
Figura 67 – Enquadramentos do trecho final do tapete da Paróquia do Pilar... ..	158
Figura 68 – Trecho final do tapete.....	158
Figura 69 – Procissão do Domingo da Ressurreição do Pilar	159
Figura 70 – Procissão do Domingo da Ressurreição da Conceição	159

Figura 71 – Expectativa do grupo de meninas caracterizadas como anjinhos.....	160
Figura 72 – Vendedora de um armarinho exhibe um par de asas de anjo semi-novas... ..	160
Figura 73 – Sra. Ana Saraiva, última mestra do ofício das asas de anjo.....	160
Figura 74 – Desfile de uma irmandade constituída de cidadãos negros e pardos... ..	161
Figura 75 – Desfile da Irmandade dos Carmelitas... ..	161
Figura 76 – Personagens bíblicos se apresentam na procissão... ..	162
Figura 77 – O desfazer solene do tapete de serragem... ..	163
Figura 78 – Atores encenam quadros... ..	164
Figura 79 – Figurantes representando os anjos de prata da Matriz do Pilar.....	164
Figura 80 – Sacerdotes, sob Pálio dourado	165
Figura 81 – Figurantes preparando-se no salão paroquial	165
Figura 82 – Finda a procissão, o tráfego de veículos é liberado... ..	169
Figura 83 – Serragem recolhida em sacos por equipes de formiguinhas... ..	169
Figura 84 – O efeito aquarelado dos desenhos... ..	170
Figura 87 – “Vida e morte” de um tapete de serragem... ..	171
Figura 86 – Fim de Festa, tapete desmanchado... ..	172

LISTA DE PLANTAS

Planta 01 – FORMAÇÃO I – Ocupações pontuais (1698)	106
Planta 02 – FORMAÇÃO II – Crescimento centrípeto (1730).....	106
Planta 03 – CONSOLIDAÇÃO (1730 - 1765)	107
Planta 04 – Planta da cidade de Ouro Preto. Séc. XIX	108
Planta 05 – Planta da cidade de Ouro Preto, 1888	109
Planta 06 – RECUPERAÇÃO (1945)	110
Planta 07 – Conjuntos de valor arquitetônico e núcleos de povoamento.....	111
Planta 08 – Núcleos de povoamento, mancha urbana atual e principais eixos viários	140
Planta 09 – Antigo percurso único do tapete de serragem... ..	141
Planta 10 – Percursos contemporâneos dos tapetes de serragem... ..	142
Planta 11 – Soluções de natureza econômica na escala da rua	154
Planta 12 – Soluções de natureza gráfico-conectiva na escala da rua – caso 1	155
Planta 13 – Soluções de natureza gráfico-conectiva na escala da rua – caso 2.....	156
Planta 14 – Soluções de natureza gráfico-conectiva na escala da rua – caso 3.....	157

LISTA DE ANEXOS

Ouro Preto comemora Páscoa com Tapetes	193
FAOP comemora 35 anos com a mostra “Além da lição do Barroco”	194
Tapete de serragem de Ouro Preto é destaque em São Paulo	195
FAOP leva presépios e tradição de tapetes da Semana Santa para BH	196
Natal em exposição	197
FAOP faz tapete em homenagem a Guimarães Rosa em Ouro Preto	198
Boletim – Exposição de arte sacra reverencia fé e arte de santeiros mineiros	199
A Semana Santa está chegando e com ela a tradição dos tapetes	200
Termo de consentimento Livre e esclarecido.....	201
Ficha de entrevista	203

LISTA DE ABREVIATURAS

APM	Arquivo Público Mineiro
FAOP.....	Fundação de Artes de Ouro Preto
FAPESB.....	Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado da Bahia
FBN	Fundação Biblioteca Nacional
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPHEA	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado de Minas Gerais
MG	Minas Gerais
PPG-DCI	Programa de Pós Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade
SCIELO.....	Scientific Electronic Library Online
SEBRAE.....	Serviço Brasileiro de Apoio à Empresa
SIB-USP	Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo
UEFS	Universidade Estadual de Feira de Santana (BA)
UFOP	Universidade Federal de Ouro Preto (MG)

RESUMO

TAPETE DE SERRAGEM DA SEMANA SANTA

ASPECTOS DESENHÍSTICOS DE UMA TRADIÇÃO NA CIDADE DE OURO PRETO

Este estudo de caso apresenta uma pesquisa no Mestrado em Desenho da UEFS, e toma o tapete de serragem da Páscoa em Ouro Preto, Minas Gerais, como desenho signo de uma territorialidade ancorada a eventos da história dessa cidade. Por meio dessa tradição são representados elementos da memória de antigos conflitos em Ouro Preto, em que duas comunidades reafirmam suas identidades, confeccionando o tapete como obra de arte coletiva e desmanchando-o em ato celebrativo. A pesquisa também pretende caracterizar tecnicamente o tapete de serragem como registro de uma tradição que tem sofrido adaptações, já que seu modo de fazer tem sido sujeito a acomodações quanto ao uso de novos materiais, imposições de percursos urbanos e figuração de temáticas contemporâneas. Uma leitura de seu saber-fazer implica análise da competência desenhística empregada na composição dos segmentos do tapete pelos moradores de Ouro Preto. Sendo bem efêmero, o tapete integra o patrimônio cultural imaterial da comunidade, e a memória de seu saber constitui um legado às gerações seguintes.

Palavras-chave: Tapete de Serragem. Desenho. Ouro Preto.

ABSTRACT

THE SAWDUST RELIGIOUS FESTIVAL DURING THE HOLY WEEK

DESIGNING ASPECTS OF THIS TRADITION IN OURO PRETO

This study case represents a research for the master's degree in design of the UEFS, using the sawdust carpet at Holy Week in Ouro Preto, Minas Gerais, as symbolic design of the sense of belonging linked to historic events of this city. Through this tradition is represented elements of past conflicts in Ouro Preto, where two communities reaffirm their identities, ceating a colective art work –the carpet– and undoing it in a celebration. The research also intends to characterize technically the sawdust carpet as a picture of a tradition which shows changes, such as the introduction of new materials, the rout and the use of contemporary themes. The understanding of the creation implies analyses of the designing competence used in the composition of the pieces of the carpet by the residents of Ouro Preto. By it been ephemeral, it integrates the imaterial cultural heritage of the community, and the memory of what the carpet represents constitutes a legacy to next generations.

Key words: Sawdust Carpet. Design. Ouro Preto.

DA PROPOSTA GRÁFICA

OU, SOBRE COMO SE SUSTENTAM AS RAZÕES PARA O PROGRAMA DESENHÍSTICO ADOTADO NO PRESENTE TRABALHO

Por respeito aos que esperavam que a leitura destas páginas se desse conforme o visual que lhes era habitual, passo a apresentar as razões para a presente proposta.

Primeiro, porque embora um leitor inteligente e criativo possa fazer facilmente saltar do texto as imagens que a escrita lhe suscita, só poderá, em via contrária, inibir a interferência de aspectos visuais no texto mediante esforço de abstração, deficiência de sensibilidade ou por desinteresse. Isso já apresenta razões para a maneira como os textos científicos publicados encontram previamente os modos de sua escrita -logo, de sua leitura- traçados pelas normas. Interessa fazer-se entendido objetivamente, dando menor margem possível a interpretações pouco proveitosas.

Embora eu por definição não seja um cético (em que pese o melhor reconhecimento que disso pudesse auferir como pesquisador no meio acadêmico), creio ser credice das mais inocentes a suposição de que se possa ler o texto sem se ler a página, como se o campo que circunscreve a escrita não dispusesse sobre ela condições capazes de interferir no entendimento daquilo que se lê. Isso é tanto verdade que uma série de orientações são disponibilizadas ao escritor por puro interesse no proveito do leitor, como a respeito de fontes tipográficas, entrelinhamentos, margens, tamanhos de páginas, disposição de ilustrações etc. Logo, não é de todo verdade o que se pode supor sobre a página como um suporte neutro, visto que, mesmo antes de se ter escrito qualquer coisa, já se encontra à espera de quem escreve uma composição gráfica, de linhas duras e intransigentes, campos e espaços – modernos, brancos sobre fundo branco, mas empobrecidos da sagaz percepção que motivou Malevitch– para receber a docilidade, ou insipidez imagética, do que será vertido sobre eles.

Então começa uma brincadeira pirracenta, a da diagramação contra o dissertante, que tem como jogada mais aborrecida a sobra de frases órfãs para a próxima página, ou a falta de espaço à página que deveria conter uma figura a ser vista num só lance junto ao texto que lhe corresponde. E, num gesto ilógico, o infeliz, feito açougueiro de um filme de terror, põe-se a mutilar o texto ou acrescentar-lhe grammas para completar o prato, agindo em desconformidade com o verbo para pôr-se em

conformidade com um desenho prévio, alheio e insensível. Dessa maneira são dispostos previamente como inimigos a letra e o traço, palavra *versus* desenho.

Ressonâncias dessa preocupação provêm de meados do século passado, quando Marshall McLuhan, refletindo sobre os processos de comunicação, propôs o célebre axioma “o meio é a mensagem”¹. É certo que McLuhan tinha por objeto os *mass media*, e seria aparentemente inaceitável colocar no mesmo prisma a comunicação científica, que tem público muito menor e específico. Contudo, ambas têm algumas características semelhantes segundo sua teoria, pois diante delas um leitor tem muito pouca opção na construção do entendimento, pretendido por técnicas persuasivas próprias a cada uma. Uma mensagem de rádio requer pouca atenção para alcançar nossa compreensão, uma tese requer muita; porém, a tese possui altíssimo grau de determinação, pelo qual se pretende que o discernimento da mensagem científica permita ao mínimo as variações de interpretação; seu risco é reduzido pela objetividade, cuja ausência abriria possibilidades de subjetivação do entendimento. Obviamente não se pode dizer que uma tese acadêmica seja um tipo de ação publicitária; mas, se inegavelmente intenciona a proclamação de conteúdos determinativos sobre qualquer assunto, acaba se aproximando de uma propaganda pela intenção: ambas “vendem seu peixe”, e por técnicas que agem sobre seus públicos.

Cada um desses meios – a propaganda e a tese – à sua maneira, seduzem: uma, encantando os sentidos, outra, o raciocínio. Há de se admitir, entretanto, que a miséria sinestésica do escrito científico não pode ser a razão de sua aceitação, embora se dispenda tanto cuidado com depuração da sua aparência, no sentido de que constitua uma espécie de “falta de aparência”. Ora, o valor do escrito acaba dependendo tanto de seu meio de comunicação quanto da verdade que cuide conter. Esse ascetismo monástico para com a aparência da mensagem, normalizada, sacraliza a idéia de pureza da informação, expurgando os diferentes, por constituírem riscos de contágio, pela ignorância ou pela criatividade, de antemão desmerecidas sem chance de discussão, amém.

Na década de 1970, quando eram impensáveis as conveniências em breve trazidas ao escritor pelo computador pessoal, Umberto Eco resgatou a reflexão sobre a relação meio/mensagem, tendo por objeto a tese acadêmica e sua expressão corpórea-o: o volume escrito. As possibilidades do trato com a

1 É certo que McLuhan tinha por objeto os meios de comunicação de massa. Aceitar a fusão de meio e mensagem parece muito adequado quanto imaginamos uma imagem publicitária, como uma informação que sentença uma verdade sobre algo. São ambas mídias quentes, segundo o teórico, com alto grau de determinação, diante das quais um leitor tem muito pouca participação. A interpretação da mensagem tem sua necessidade reduzida pela objetividade, cuja ausência abriria possibilidades de subjetivação do entendimento. Uma tese acadêmica habitual é, portanto, à sua maneira, uma propaganda de grande pobreza sinestésica.

página eram muito mais limitadas pela dureza de uma ferramenta da “idade do ferro” -a máquina datilográfica. Nem por isso eram ignoradas as escolhas que caberiam ser feitas, ainda que reduzidas, quanto à grafia na página, e a interferência resultante sobre o texto, tanto mais se o trabalho, supostamente apenas mecânico, fosse confiado a um terceiro.

“Aparentemente, a redação final cabe a você, é um problema conceptual, enquanto a cópia pode ser confiada a um profissional, é um problema manual. Mas as coisas não são bem assim. Dar forma datilografada a uma tese significa também fazer algumas escolhas de método. Se a datilógrafa o faz por você, conforme seus próprios critérios isso não impede que a tese apresente um método gráfico-expositivo com repercussões sobre o conteúdo. [...].

Eis por que, neste capítulo, se encontrará recomendações gráficas que implicam tanto a uma ordem conceptual quanto a uma “fachada comunicativa” da tese.

Até que não afirmamos que se deva necessariamente entregar a tese a uma datilógrafa. Poderá fazer o trabalho pessoalmente, em especial quando se tratar de uma obra que exija convenções gráficas especiais.”²

Se na atualidade os softwares de edição de texto e outros recursos computacionais criam meios de dissociar a escritura da grafia, fraturando o tempo entre o digitar e o imprimir, as possibilidades de editoração que se instalam nessa rotura são infinitas, e trazem de volta ao autor do texto a autonomia de escolhas que lhe seriam subtraídas pela terceirização do trabalho de digitação. Depois da superação desse problema, encontra-se o escritor reinvestido de inúmeros meios desenhísticos, sabor e recurso expressivo de que estava privado desde que a conveniência dos meios mecânicos substituíram a arte da caligrafia (na luta por essa reconquista, podemos lembrar das velhas máquinas IBM de esfera, de cuja substituição se obtinha as variações tipográficas).

Baseado em Umberto Eco, a idéia aparentemente consensual sobre a interferência da apresentação sobre o entendimento do conteúdo reclama para a pesquisa acadêmica nos campos das artes a reflexão no sobre a função da página escrita enquanto imagem. São múltiplas as leituras que poderão ser feitas sobre o volume encadernado, não obstante o pressuposto da neutralidade, que é perseguido como axioma pelo modelo normalizado (no nosso caso, a norma técnica da ABNT, tornada ainda mais severa por seus proponente “escribas e doutores da lei” (e pelos discípulos que multiplicam nas estantes as atualizações de livros onde se define confusamente metodologia científica, igualando-a

2 ECO, Umberto. Como se faz uma tese. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988 (p.143)

conceitualmente a procedimentos do trabalho acadêmico). É sabido que nem todos os acadêmicos detêm habilidade necessária ao trabalho de artista gráfico, ainda que, no caso deste Mestrado em Desenho, sejam estudantes com suposto interesse concentrado em manifestações desenhísticas da cultura. Não haveria cabimento exigir tal competência, ainda que devesse ser das suas alçadas, ou no mínimo sensibilidade, a apreciação da aparência enquanto conteúdo, se é que a discussão da imagem interessa a uma formação que tenha por objeto o desenho. Por tudo isso, é no mínimo estranho que, num programa de pós-graduação em desenho, a interface escrita do conteúdo discursivo seja desconsiderada como parte constitutiva, que no mínimo auxilie ou às vezes até concorra contra o texto verbal.

Da mancha gráfica e sua relação com a disposição das ilustrações, da forma e posição da página, da tipografia, da escolha do papel que fará da página uma folha (com todas as suas qualidades cromáticas, reflexivas, táteis...), da técnica de impressão, da encadernação e da capa (na sua função de apresentadora e guardião do conteúdo), todas as tarefas constituem oportunidade de experimentações que vão dando corpo a uma atividade tão legitimamente racional quanto o texto verbal de que encerram e apresentam (ou tão vazia quanto os conteúdos que apresentem)³.

Se a redação científica visa deixar pouco espaço para a expressão subjetiva, deve se admitir que mesmo sua dureza característica constitua uma forma de retórica, e como qualquer outra, seu bom falar distingue os aptos ao apreço de sua comunidade. Assim, quanto às letras é habitualmente imposto ao escritor acomodar-se aos constrangimentos que disciplinam sua individualidade para a conformidade social. O texto que aspira ao acolhimento no meio acadêmico constitui expressão notável disso.

Mas depois de tudo isso, se a expressividade do trabalho subsistir a tal des-graça (ou, se ainda lhe houver sobrado alguma poesia, perigo destinado ao expurgo), que o olhar normativo de uma comunidade científica –supostamente sensível e apta à discussão do desenho– confira ao autor da comunicação científica o último desejo de editar suas idéias sobre desenhos e imagens na forma de desenhos e imagens; até quanto à escolha daquilo que confere sentido à leitura da página pela própria ausência, como as entrelinhas num parágrafo. Doutra forma, também serão tratados os fundos que excedem às figuras, ou as canaletas que sobram aos quadros de uma narrativa visual –quer estejam as imagens pintadas no papel ou na mente, ao desenrolar da leitura. Para propor, mais que páginas sujeitas

3 Não se há de pensar que uma bela capa seja garantia prévia da qualidade do que contém as páginas!

a um desígnio, uma leitura das mesmas que incorpore noções universais aos sentidos e comuns às artes⁴, como proporção, harmonia e ritmo.

Estranho seria, a essa altura da caminhada, aceitar que de tantas horas de discussões sobre desenhos e significações, nada fosse possível dizer por meio de uma página que, ao ser subjugada a uma ou outra norma, confirma-se ainda mais enquanto desenho. Desenhar liberta.

Esequias

4 Aqui se mostra notável a relação entre o desenho e a música, fértil campo de investigação.

1 INTRODUÇÃO



IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS
Iniciada em 1764 , é considerada a obra prima do barroco mineiro.
Risco de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, que ainda executou o coro,
púlpitos, arco-cruzeiro, altar-mor, retábulo e outros elementos.
(SALES, 1999, p..223)

1 INTRODUÇÃO

Este texto apresenta o resultado de uma investigação sobre os Tapetes de Serragem da Semana Santa de Ouro Preto-MG, discutindo aspectos desenhísticos eleitos, sobre aporte focado em estudos da cultura.

A ordem sob a qual este trabalho se apresenta propõe uma *Introdução* (caracterização do objeto, problemática, objetivos e justificativa); *Literatura Revisada*; *Metodologia* (pesquisa qualitativa, abordagem do artefato, delimitação espaço-temporal, compreensão e interpretação, procedimentos de pesquisa, reflexões sobre o uso da fotografia, Interpretação das soluções dadas pelo tapete ao percurso, por meio da cartografia e da fotografia); *Espaço, Tempo e Povo do Tapete* (apanhado histórico da formação urbana e social, apresentando o tapete em Ouro Preto e sua evolução urbana); *Descrição Etnográfica* (o tapete de serragem presenciado, da sua feitura ao desmanchamento, nos anos de 2008 e 2009) e *Considerações Finais*. Em anexo, as reproduções de documentos, modelo de questionário e modelo de termo de consentimento livre e esclarecido utilizado nas entrevistas.

O tapete de serragem (fig. 01) desperta interesse aqui pelo fato indiscutível de constituir-se um objeto de estudo do campo do desenho e do urbano. Além disso, chama a atenção pelas relações que são observadas entre o objeto, a cultura na qual se origina, o espaço e o tempo em que se encontra, como artefato e repositório de significados para a sociedade que o produz.

Como manifestação desenhística, muitos são os aspectos que, por si, já valeriam o empreendimento da pesquisa. O apelo visual do tapete de serragem decorre da riqueza de composição e do cromatismo, bem como de sua singular inserção paisagística em privilegiado emolduramento urbano e natural. Quando tomado na diversidade dos segmentos que o compõem, e observado sob as variações de luz, da madrugada ao amanhecer e até o meio dia, o tapete proporciona muitos aspectos de visão espetacular. A cada vez que é executado torna-se único; nunca se podem fazer dois tapetes iguais, ainda que seu propósito aparente seja sempre ajudar a contar a mesma história, repleta de conteúdos simbólicos, que encontram vazão na criatividade dos artistas populares que o compõem coletivamente.

Descrevendo um percurso pelas ruas da cidade, o tapete como intervenção linear constitui um desenho por si só. Como traçado, ele tem um ponto de partida, aponta para, delineia, desvia, contorna, atravessa, segue e chega a algum ponto. Sobe e desce pela topografia da cidade, que faz as vezes de folha para seu riscado. Mas a cidade não é uma folha em branco; antes, disponibiliza seu espaço pré-desenhado para que o tapete, como num palimpsesto, seja o redesenho do que interessa sobre o desenho que lhe



Figura 01 – O tapete de serragem. No seu enquadramento arquitetônico típico, o tapete recém concluído está a poucos minutos de seu desmanchamento pela procissão da Ressurreição. (2009).



preexiste. Assim o tapete, se visto numa escala temporal mais curta, pode representar um redesenho, pela reproposição de trajetos, superpostos, mediante interesses, a trajetos pré-estabelecidos pela malha urbana.

Mas, se visto sob um distanciamento que lhe abra a janela do passado para as longas durações, o tapete pode mostrar-se de modo diferente: não como uma expressão do novo sobre o antigo, mas como um desenho antigo que reaparece sobre o novo. A repetição do acontecimento, estabelecida pela condição cíclica da festa religiosa, indica que elementos reminiscentes alimentam de sentido essa recorrência.

De um modo ou de outro, o tapete, a cidade e a festa têm sofrido transformações. A teatralização no espaço público, da qual o tapete é componente cenográfico, requer uma leitura que considere o objeto-evento como prática espetacular proveniente, num passado mais próximo, de formas cerimoniais barrocas, espetaculares, e que encontraram conveniente espaço para reaparição em nossos dias.

Por integrar uma manifestação religiosa, o tapete de serragem da Semana Santa pode, à primeira vista, ser tratado como representação visual de um discurso. Mas, como obra comunitária de religiosos leigos em espaço público, dificilmente o tapete teria preservado características discursivas melhor salvaguardadas na esfera dos cuidados eclesiásticos, como se dá com os textos litúrgicos, por exemplo. Antes que prática discursiva visual, como no caso da tradição iconográfica dos vitrais góticos, ou da azulejaria barroca, interessa tratar o tapete como expressão “polifônica” da cultura material. Assim, ao invés de representar um discurso, numa função meta-lingüística, o tapete nos oferece a oportunidade de ser visto como *o próprio discurso*, como prática social de um desenho, na qual têm participação múltiplos atores, desde a sua preparação até seu desmanchamento.

Dadas as exigências impostas pelas particularidades do objeto, a pesquisa foi articulada em duas frentes de trabalho: uma de investigação documental, de cunho historiográfico e trato epistemológico; e outra resultante da observação presencial, de caráter etnográfico e descritivo, cuja construção da informação se deu essencialmente através do registro fotográfico e relato da festa, da qual a realização do tapete de serragem constitui momento fundamental.

O estudo das origens do tapete de serragem em Ouro Preto impõe investigar a formação da própria cidade, desde quando se configurou como um desenho nascido pela ocupação de povoados e depois como vila, nos tempos de qual se dá o primeiro registro conhecido da realização de um tapete



devocional. Eram tempos nos quais a cobiça pelo ouro recém descoberto das Minas Gerais atraiu a exploradores que fizeram irromper povoamentos na topografia serrana, aproveitando os cursos d'água para batear e as encostas para edificar. Tais práticas, durante o sec. XVIII, resultaram em uma paisagem de grande interesse pela característica de sua inserção, integrando natureza e artifício de modo peculiar e ritmo muito acelerado, tipificando um momento único da história das cidades brasileiras.

A cidade que disto resultou se destaca hoje pela preservação de um legado arquitetônico e artístico que lhe fez merecer o reconhecimento de patrimônio cultural da humanidade, e a cultura local se mostra bastante conexas com esse patrimônio, animado pelo uso cotidiano e promoção do turismo¹.

Esse ambiente cultural se mostra denso, não apenas pelo valioso cenário arquitetônico, mas pela vitalidade de práticas centenárias contemporaneizadas, de celebrações memoriais cujo sentido remete à constituição territorial (recente) e aos significados religiosos (antigos) (fig. 02). Ato histórico são alçados ao estatuto de mitos fundacionais, relevantes até para a identidade nacional, e que alimentam de sentido o pertencimento de um povo a seu lugar. São palavras do prefeito de Ouro Preto, no programa impresso para os festejos da Semana Santa do ano de 2008 (fig. 03): “Ainda são numerosas as celebrações que, em Minas, neste período máximo do calendário religioso, mantêm características litúrgicas da tradição barroca” (SANTOS, 2008, s.n.)².

É de interesse conhecer, como pano de fundo e contexto das características materiais e imateriais do tapete (em suas transformações e permanências culturais), o modo como o povoamento gerou os



Figura 02 - Praça Tiradentes, principal lugar cívico da cidade, rodeada de importantes monumentos arquitetônicos de grande valor patrimonial cultural. (2008).

- 1 O conjunto arquitetônico e urbanístico de Ouro Preto-MG consta na lista do patrimônio mundial por encontra-se de acordo com as diretrizes da Convenção relativa à proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, de 1972 (produto da 17ª Conferência Geral da UNESCO). Baseado nessa, o Comitê do Patrimônio Mundial, órgão da UNESCO, estabelece critérios em torno dos valores de excepcionalidade universal, representatividade e seletividade, segundo os quais são elaborados os critérios de inclusão de um bem cultural na lista. Ouro Preto encontrou-se distinguida por esse reconhecimento mundial por ser considerada realização artística única, obra prima do gênio criativo humano; e por representar testemunho especial ou no mínimo excepcional de uma civilização ou tradição cultural desaparecida. (SILVA, 2003, p.87-111). Certamente que as condições históricas responsáveis pela geração da Vila Rica do séc. XVIII foram únicas, a exemplo da exploração massiva do ouro que abundava na região por aqueles idos, e a rápida edificação de muitas igrejas em estilo barroco em um curto período. Mas a estrita concordância com os termos do Comitê imporia a incoerência de considerar que em Ouro Preto existiu uma solução de continuidade social que estabeleceu um desaparecimento de sua tradição cultural. Como exceção a essa condição, a Convenção reconheceu a categoria de Cidades Históricas Vivas. Isso permite admitir que, inserida numa moldura material e natural que mantém, ao longo dos anos, muito de suas condições originais, a sociedade de Ouro Preto encontrou condições adequadas para manter, igualmente contínuos, muitos de seus traços culturais, ainda que seu ethos esteja contido num mundo que lhe abrange de modo cada vez mais presente, e que sofre grandes transformações de modo acelerado. Portanto, é tanto certo considerar que o tapete de serragem constitui, em contexto com os festejos da Semana Santa, uma poderosa manifestação de permanências de traços culturais substanciais na forma de atividades de longa duração, quanto que muito do interesse que provoquem hoje pelo pitoresco (e que alimenta a atividade turística, por exemplo) advém da adequação dessas manifestações culturais idealizadamente “intactas” a uma lógica midiática, diante da qual o jogo “ver X ser visto”, condição característica da festa pública, encontra-se multiplicado pelo poder das câmeras fotográficas e da cobertura televisiva ao vivo que conecta Ouro Preto a uma infinidade de outros lugares.
- 2 SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo. In: SEMANA SANTA 2008, Ouro Preto, MG. [Programa]. Ouro Preto, MG: Arquidiocese de Mariana, Paróquia de Nossa Senhora do Pilar [s.n.].



arraiais, daí a vila e até a cidade contemporânea onde são realizados. Cuidamos de relacionar o tapete enquanto forma e desenho a uma tradição, inscrita numa ordem social e espacial.

O tapete de serragem da Semana Santa de Ouro Preto é, fundamentalmente, um objeto visual efêmero, produto de uma prática espetacular coletiva organizada que, por meio da apropriação de ruas específicas da cidade, reportam-se ritualisticamente à sua fundação. Para isso, a população ouropretana utiliza a ocasião festiva da Semana Santa como instante oportuno, e a procissão do Domingo de Ressurreição como meta-ritual onde se demarcam –ou remarcam– territórios subjacentes à cidade contemporânea.

O tapete de serragem da Semana Santa é multissignificativo. É indicativo de uma territorialização, evocador de memórias coletivas, manifestador de tendências artísticas contemporâneas marcadas pela força do patrimônio visual barroco mineiro. Constitui um refazer da cidade por seu desenho, pois a despeito da lógica imposta pelo trânsito, ou da importância de logradouros valorizados pela atividade comercial, o traçado do tapete elege ruas diversas ante as necessidades da cidade de hoje.

Esta pesquisa buscou amparo em contribuições de diversos campos de conhecimento, como a teoria da arquitetura, a antropologia, a geografia, a história da arte e até a história da religião, visto que a situação do objeto *tapete* é observada na sua relação com um objeto maior e mais complexo em que se insere: numa cidade barroca, uma sociedade de tradição católica. Olhares múltiplos assumiram papéis relevantes no curso da pesquisa, e isto está alinhado com o proveito cognitivo da construção do conhecimento sobre um objeto de aspectos tão diversificados.

O tapete de serragem pertence a Ouro Preto, mas está relacionado a muitos outros semelhantes, em tantas cidades coloniais brasileiras, de suas formações até nossos dias. Como objeto efêmero, é no registro e discussão da prática da construção dos tapetes que essas luzes encontrarão os planos de sua reflexão.

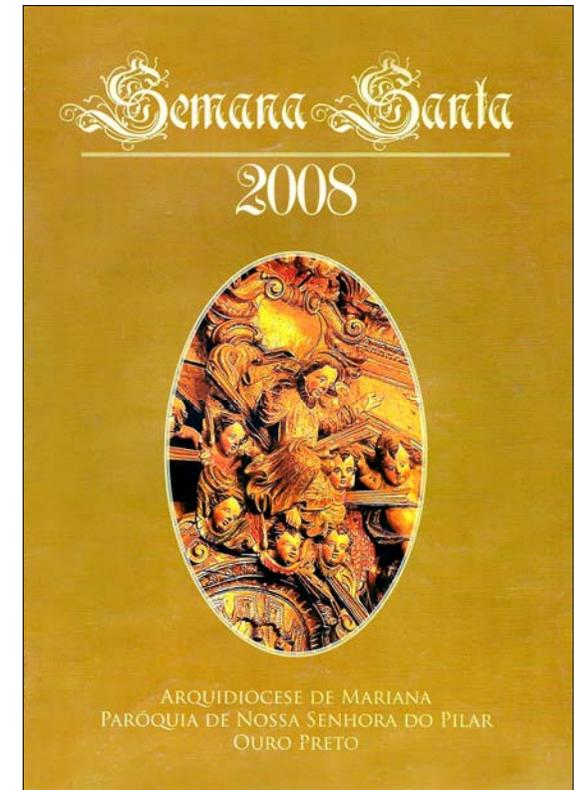


Figura 03 – Capa do programa do ciclo de celebrações da Semana Santa organizado pela Paróquia do Pilar (2008).



Nessa investigação o desenho aparece não apenas como objeto de estudo, elemento ligado a um percurso sacralizado que se desenvolve sobre a cidade, acomodando-se à topografia de ruas; ou como o aspecto figurativo que confere sentido aos segmentos do tapete. O desenho comparece no procedimento metodológico (pelo uso interativo de diagramas e cartografia), no meio de registro (através da composição fotográfica). O desenho procurou tornar-se meio de compreensão e demonstração, quando se mapeou os percursos do tapete, acompanhando-o das fotografias que indicam cada trecho, e designando inclusive intenções estético-ideológicas da mensagem expressada, de modo semelhantemente gráfico, pelo objeto *tapete*, que constitui-se linha desenhada sobre determinadas ruas. O desenho, neste trabalho, será constantemente tomado segundo seu significado de DESIGNIO, de intenção manifesta graficamente, como esclarece com fatura de motivos Luís Vidal Negreiros Gomes, na obra *Desenhando*: um panorama dos sistemas gráficos.

Também foi a partir do latim *designare* que os italianos introduziram em seu léxico as palavras *designare*, que significa: designar, apontar, indicar alguém para alguma tarefa; *designato*, que pode ser usado no sentido de alguém que foi indicado, designado para um cargo; e *deaignazione*, no sentido de designação.

Também derivam do latim *designare* e *disignium* o verbo transitivo *disegnare*, cuja forma antiga era "deseignare" e que significa representar com lápis, penas, giz, carvão, debuxar, esboçar, delinear, contornar, descrever, indicar, desenhar, intencionar etc.; e as formas *disegnatrice* e *disegnatore* (do italiano antigo "deseignatóre") que correspondem aos nossos termos ingleses *designere* *drawghtsman* ou aos nossos *desenhador(a)* e *debuxante*. (GOMES, 1998, p.90-91).

1.1 CARACTERIZAÇÃO DO OBJETO

Tapetes de serragem, especial atração no ciclo festivo da Semana Santa, são objetos de grande interesse do público que acorre a Ouro Preto, agitando, na "baixa estação", o mercado sazonal de serviços turísticos. Mas muitas outras cidades executam tapetes, em festas de seu calendário litúrgico católico, como o Corpus Christi (qual tapetes devocionais são até mais característicos), ocorrendo nessa ocasião também em outros países com tradição religiosa católica.

Os tapetes podem ocupar maior ou menor proporção em relação ao porte das cidades. Seus materiais sofrem variações, despertam maior ou menor interesse do público que comparece para apreciá-lo, e são utilizados de modos diferentes, do que decorre sua significação para as cidades: em alguns casos, sequer chegam a ser desmanchados pela procissão (que pasa ao largo), permanecendo mais tempo do



que dura o rito religioso, talvez como indicativo de que a obra pertença já a outra ordem de valores – seculares– que o incorporam como objeto mais interessante à apreciação de olhares menos sensíveis à importância devocional que à estética. Essas características são indicadoras de uma série de transformações a que são sujeitos os tapetes de serragem, onde a tradição ainda é mantida.

A razão da escolha do nosso objeto de estudo ser a sua manifestação em Ouro Preto não é casual, visto que há sítios úteis a uma investigação muito mais próximos a nosso ponto de origem (Bahia), onde o tapete continua sendo praticado (ou até mesmo, em que o tapete passara a ser praticado, sendo portanto uma tradição introduzida). Porém em Ouro Preto, o conjunto de características de contorno do tapete, que permitem uma observação sistêmica e não isolada do objeto, privilegiando suas relações de interatividade, é muito rico. Não só pela relevância histórica da cidade, e pelo aspecto do valor tradicional que tudo passa a aparentar quando inscrito nela; mas pelas condições de formação histórica da cidade, muito peculiares, e de como isso tem imediato reflexo no modo como se realizam os tapetes hoje, expondo a capacidade que tem uma prática aparentemente inocente –um fazer tapetes de pó de madeira– de comunicar significados que tratam da ordem estrutural de um desenho urbano e da sociedade.

Tal como sugere a expressão, um o tapete de serragem é uma cobertura não tecida aplicada sobre o chão, resultado da deposição de serragem de madeira. Sua finalidade não decorre de qualquer necessidade prática –como revestir uma entrada para limpar os pés de quem passe– contudo, não é difícil perceber que o tapete afirma simbolicamente o privilégio das pessoas que podem passar pelo tapete. Assim, serve para distinguir o status ou homenagear aqueles a quem é autorizada a travessia como parte de um rito. Na hipótese do presente estudo, mais do que o prestígio de alguns cidadãos, se investigará como a própria identidade da comunidade que se contagia-se afetivamente por meio da realização dos tapetes, através de evocações da memória coletiva, do pertencimento da comunidade a seus territórios imaginados e da organização simbólica do espaço urbano. Intenciona-se tratar, portanto, do tapete como construção social de um percurso simbólico articulado por elementos culturais previamente dados, que são manipulados num conjunto de ações.

O tapete se destaca por suas características de objeto plástico composto de múltiplas partes justapostas, com materiais e padrões independentes entre si, ainda que motivados pela temática maior da Páscoa. Sua conformação decorre da prática tradicional de cobrir o chão de ruas sinuosas e desniveladas, típicas de Ouro Preto. Essa característica topográfica é, por conseqüência, transferida ao tapete, em cuja passagem o transeunte vê-se envolvido pela riqueza de informações do conjunto arquitetônico. Esse aspecto de diversidade do desenho do tapete, interagindo com a paisagem urbana,



quase enlaça o pedestre, proporcionado um contexto que o situa em meio à arquitetura colonial e barroca –ora acima, ora aos lados ou à cavaleira de sua visada, tamanha variação do terreno.

Fazer tapetes em ocasiões festivas chegou a nós por uma tradição européia, desde os cortejos triunfais romanos. Mas a relação de festivais religiosos com decoração urbana e práticas espetaculares está presente também no hinduísmo e em outras crenças. No barroco brasileiro esse caráter teve enorme expressividade. Os tapetes de Ouro Preto se particularizam na medida em que elementos de seu contexto criam uma moldura histórico–espacial de grande peculiaridade, a da condição incomum da presença de duas Igrejas Matrizes em uma cidade de origem paroquial –Vila Rica, fundada pela união legal dos povoados de Ouro Preto e de Antônio Dias–, e da origem de uma cidadania repousada num conflito por territórios sacramentados pela religiosidade. Uma cidade de população majoritariamente católica, com duas igrejas matrizes, a prevalência oficial de uma delas como local de culto da padroeira oficial da cidade –Nossa Senhora do Pilar–, mas uma tensão entre as paróquias sobre a precedência de direito na celebração da Semana Santa que, aqui investigamos, pode encontrar representações no desenho descrito pelos tapetes na cidade.

O tapete exibe-se como um elemento de orgulho que contribui para a afirmação de identidade do ouropretano. Se isso é verdadeiro, cada tapete, ao realizar a mediação do transeunte com o seu chão, cria uma situação de significação especial para esse pertencimento. Entretanto, se por um lado se identifica uma unidade identitária ouropretana que permeia seu tecido social através da fé³, existe outro elemento que afirma a unidade através de uma operação de um caráter inverso.

Em Ouro Preto, um desenho sócio-espacial urbano se deu pela união de povoados, estabelecendo seções desse tecido que, durante algum tempo da sua história, se autenticam ouropretanas por oposição, como herdeiras dos conflitos históricos dos antigos moradores dos povoados de Ouro Preto e de Antônio Dias. Sabe-se que a criação da vila foi um artifício determinado por uma medida legal chamada “Auto de Ereção da Vila Rica”, que resultou na junção administrativa dos dois povoados já existentes. Ora, cada povoado tinha a sua Igreja, e quando foram unificados, constituindo uma vila, criaram a condição para o que temos hoje: uma cidade de origem paroquial, colonial, com duas Igrejas Matrizes (fig. 04).



Figura 04 – Igrejas matrizes de N. S. do Pilar, de Ouro Preto, e de N. S. da Conceição, de Antônio Dias. (2008).

3 E não apenas o tecido social, mas sua localização espacial; se a cidade -a área urbanizada do município- a voz católica é indiscutível, nos distritos o soar dos congados pode ser ouvido em várias localidades com seus próprios grupos, misturados a missas e novenas, bem como nas festas do Divino.



Esse dado é muito relevante; pois as identidades dos Jacubas (os moradores do antigo povoado de Antônio Dias) e Mocotós (os moradores do antigo povoado de Ouro Preto) eram definidas por oposição mútua, e eles puseram na agenda de suas divergências a necessidade manifestar a suposta superioridade que bravateavam entre si (fig. 05). E dessa divergência o tapete será testemunho.

O revezamento bienal da organização das procissões da Ressurreição pelas duas Igrejas Matrizes, e por consequência a construção dos tapetes de serragem por suas paróquias aparenta ser, sem dúvida, o signo público de um acordo social que resolve, simbolicamente, o conflito de duas comunidades relacionadas a territórios imaginados polarizados. A dimensão dos conflitos até meados do séc. XX chegava a consequências concretas, como agressões físicas entre os jovens, hoje relatadas pelos idosos. A necessidade de manter viva a memória da oposição, que o tempo fez perder a expressão aguerrida, parece ter se mantido pela construção alternada dos tapetes. Disso são testemunhas as memórias dos mais velhos:

No bairro dos Jacuba, estavam as grandes minas de ouro, mas quem negociava eram os Mocotós que acabaram se enriquecendo mais. Havia uma grande rivalidade entre os dois bairros e uma enorme disputa na realização das festas religiosas ou profanas, bem como nas questões políticas. Cada qual se esmerava para superar o outro. Muitas vezes essas disputas terminavam em brigas de fato.

A praça Tiradentes, que já foi Morro de Santa Quitéria e Praça da Independência, é ponto de divisa entre os dois bairros. Ultrapassar aquele ponto era se expor a muita confusão tanto para uns quanto para outros. A briga começava entre meninos, estendia-se aos adultos, e acabava sempre em pedradas, pauladas cabeças machucadas, narizes sangrando. Muitas vezes a polícia era chamada a intervir. (XAVIER, 2007, p.146).

Nisso os tapetes de serragem da Semana Santa comparecem como objeto de maior interesse diante dos tapetes de Corpus Christi: pois a festa de Corpus Christi foi, na colônia, provida por recursos da Câmara. Sendo, portanto, uma festa de cunho oficial, cujo sentido místico era o de união da Igreja, os seus tapetes adotavam um percurso ritual que espetacularizava o ato de união legal dos dois povoados, visto que o cortejo parte da Matriz do Pilar e se encerra na Matriz da Conceição. Porém, a celebração da Semana Santa parece ter sido sempre uma festa da comunidade, uma festa paroquial, e esse pode ser o



Figura 05 – Placa de informação turística à frente da Igreja Nossa Senhora das Mercês e Perdões, a “Mercês de Baixo”. A placa descreve o problema histórico entre Pilar e Antônio Dias. (2008).



motivo pelo qual suas procissões dêem vazão às motivações populares, como por exemplo, o imaginário da desavença⁴ e sua territorialização pelo desenho descrito pelos tapetes de cada paróquia.

Ora, este nosso tapete de serragem, feito para glorificar a Procissão da Ressurreição no Domingo de Páscoa, que encerra a Semana Santa, também parte da Igreja Matriz responsável pelas celebrações do ano, e parece atuar como forte identificador de territórios simbólicos de cada uma dessas populações paroquianas.

1.1.1 DESENHÍSTICA

A feitura do tapete de serragem conjuga diversas expressões desenhísticas sobre o suporte da rua. Seu valor como obra de arte se incrementa pelo fato de ser ele uma construção coletiva. A sua perecibilidade e condição efêmera em Ouro Preto garantem a renovada vitalidade da expressão plástica obtida a cada vez que é realizado⁵.

Os tapetes em Ouro Preto não são obra previsível, embora sempre compareçam nele imagens caras ao fiel católico, especialmente as relacionadas à Semana Santa e ao tema anual da Campanha da Fraternidade da CNBB. Portanto, pode haver uma “cultura dos tapetes”, mas certamente não há um planejamento central do conteúdo informativo dos tapetes, ainda que seu percurso seja pré-determinado.

Os desenhos às vezes são decididos com antecedência mínima. Não raro, ao contrário, há temas permanentes, devido à repetição de gabaritos (modelos) que acabam identificando alguma família a que pertencem, e se prestando a uma demarcação territorial em pequena escala, tal como ocorre quanto ao percurso do tapete na cidade, com relação à sua paróquia de origem. Entretanto há alguns casos pontuais de planejamento bem identificado, onde os desenhos são estudados e decididos

4 A festa de Corpus Christi tem sido apontada como a de maior importância na colônia e sobre ela há diversos estudos disponíveis. Uma das razões é que as conquistas dos reinos, desde a Idade Média, eram festejadas em associação a este rito religioso católico, pois o corpo Estatal impunha um sentido de totalidade Coroa-colônias paralelamente vinculado ao sentido do Corpo Místico de Cristo (sua igreja), celebrado na festa de Corpus Christi. O modo como essas noções de corpo dependem da espacialidade, composta por unidades dispersas no mundo, mas unidas a uma ordem central (imperial ou episcopal) é providencial. Esse dado que chegou à Ouro Preto barroca, pois para essas celebrações de triunfo havia verba designada pela Câmara para decoração urbana com pompa, contratação de músicos, realização de autos teatrais etc. A respeito disso, ver o tópico 2.5: Festa barroca, no capítulo Construção Teórica do Objeto.

5 Em outras cidades, como Rio de Contas, na Bahia, o tapete (praticado em Corpus Christi) tem orientação prévia da Igreja local sobre os desenhos, que podem ou não serem realizados pela população paroquiana.



antecipadamente. Um se deve à organização comunitária dos moradores do bairro das Cabeças, na Paróquia do Pilar. Outro, à organização institucional promovida pela Fundação de Artes de Ouro Preto.

A existência do tapete envolve um conjunto de realizações que caracterizam sua ocorrência como obra quase tão performática quanto produto de inquestionável substância plástica, resultado de um comportamento coletivo espetacular organizado, etnocenológico⁶, da comunidade. Muitos são os artistas populares que o compõem, e muitos são os figurantes que participarão do ato de fé teatralizado e popular, tipicamente barroco. O tapete é parte fundamental como decoração urbana na procissão de encerramento do ciclo de celebrações da Semana Santa, da qual os adereços e aparatos estéticos para-litúrgicos também constituem objeto do maior interesse para estudo de aspectos desenhísticos, expandindo as fronteiras futuras desta pesquisa .

O tapete tem dimensões quilométricas, surpreendentes. A área dessa obra gráfica de autoria coletiva constituída pelo tapete ultrapassa dois quilômetros contínuos com largura em torno de três metros, 6000m². Tomado de motivos decorativos (fig. 06), onde cada palmo é pensado sob uma intencionalidade, o tapete não parece ser, em sua micro escala, resultado de acaso (ainda que seu aspecto plástico final seja intencionado, parece nunca ser previsível). Seus percursos não são obrigatoriamente os mesmos a cada vez que é realizado, não só pela alternância da organização da festa (anos pares pela Paróquia do Pilar, anos ímpares pela Paróquia da Conceição), mas porque cada paróquia pode rever a conveniência de manutenção ou modificação do desenho próprio que o tapete descreverá sobre a cidade.

Assim, o estudo dos tapetes focalizará os percursos descritos como uma possível intenção propositada de determinar um desenho na cidade, e os fatores intervenientes nessa definição, como interesses, valores, memórias, tradições.

Sobre esse rico objeto é que se desenvolveram as questões de trabalho.

6 A Etnocenologia é disciplina nova; seu termo foi cunhado por Jean Marie PRADIER, que lançou seu manifesto em 1995, e tem trabalhado em parceria com o teatrólogo baiano Armindo BIAO. Desde então têm surgido importantes contribuições nos estudos de cenologia das manifestações populares brasileiras, como os trabalhos de Makarios Maia BARBOSA, Célia Conceição C. SACRAMENTO, Vivaldo da Costa LIMA e Leda Maria MARTINS, por exemplo. A Etnocenologia estabelece interatividade com importantes temas, como memória coletiva (HAWBACHS; POLLACK), trazendo o corpo como lugar de memória (NORA), e fazendo teóricos das artes cênicas pensarem na ideia de uma epistemologia ontológica, em que corpo, em performance, constitui ele mesmo memória social (Diana TAYLOR). Esse último aspecto cria janelas metodológicas da maior importância, visto que o pesquisador não só deve abrir-se à possibilidade do contágio –de longo já aceita nas ciências sociais pela observação participante– mas até o implica na responsabilidade de perceber o seu objeto de pesquisa na sua própria experiência corpóreo-afetiva.

Este pesquisador, particularmente, desejou muito participar da construção do tapete de serragem, processo que atrai e conquista a outros tantos visitantes. Mas a velocidade de sua realização e a necessidade de documentar o processo impediram dividir a dedicação aos dois interesses, adiando para anos seguintes essa oportunidade.



Figura 06 - Tapete de serragem da Paróquia da Conceição. Trecho final, à chegada na Igreja do Pilar. Muitas variações de forma e tema podem ser observadas. (2009).



1.2 PROBLEMÁTICA

Muitas são as perguntas que emergiram na formulação e desenvolvimento de pesquisa.

- Por quais agentes religiosos e civis a Páscoa era tradicionalmente organizada em Ouro Preto? Sua vitalidade provém de um apoio institucional, visto que é festa sacra do calendário eclesialístico, ou de uma motivação originalmente popular e comunitária, ou de uma interação desses fatores? (fig. 07). Como se situam as associações religiosas populares, irmandades e confrarias, ante eventos como esse? Seus papéis apontam para permanências e variações ao longo dos séculos? Esses dados interferem na realização dos tapetes de serragem?
- A cada ano os percursos da procissão –e portanto, o desenho do tapete– se orientam a partir dos lados opostos da cidade, separados pela colina em que hoje se situa a Praça Tiradentes. No cortejo de 2008, a Paróquia do Pilar realizou um percurso já tradicional a alguns anos, declinando porém, de uma tradição ainda mais antiga: ao invés de realizar seus tapetes e procissão da Ressurreição num caminho que ligasse as matrizes, passando pelas ruas do centro, elegeu um trajeto que indica a intenção permanecer na circunscrição do antigo povoado do Ouro Preto e freguesia do Pilar. Essa escolha está amparada apenas em razões objetivas ou de ordem memorial e simbólica? De modo geral, quais motivos justificam, caso a caso, as permanências prolongadas dos percursos?
- Poderia o desenho dos tapetes da Semana Santa, enquanto trajetória, remeter à antiga estrada tronco⁷, hoje incorporada à malha urbana de Ouro Preto pelo crescimento dos povoados que lhe deram origem? Por quais formas sintáticas e semânticas os tapetes remetem à memória de um mito de formação, quiçá evocado silenciosamente a cada vez que são realizados? A alternância dos trajetos constitui indicativo de um modo de preservar o sentimento de ligação com as origens de cada comunidade?
- A construção do tapete por cada paróquia não vem representar uma forma de produção do espaço de Ouro Preto? Seria essa alternância bienal seria importante tanto à comunidade que realiza o tapete quanto à que espera pelo ano seguinte, visto que é nessa dinâmica que



Figura 07 - Auto do sacrifício de Jesus e Missa do Descendimento da Cruz, na Sexta Feira da Paixão. O espetáculo público conta com investimentos da Prefeitura Municipal em iluminação cênica, filmagem e telão com transmissão simultânea para o público que lotou o largo e as ruas vizinhas à Igreja do Rosário, na Semana Santa organizada pela Paróquia do Pilar. (2008).

⁷ A estrada tronco, segundo descrita por Sylvio de Vasconcellos em seu livro *Vila Rica*, era usada pelos viajantes como via de ligação entre o litoral e as rotas exploratórias do interior, e se constituiu pela própria descoberta do ouro.



possivelmente permite configurar com clareza o lugar de cada grupo, como os “de dentro” e os “de fora”, asseverando a separação por meio da noção de um tapete/espço “nosso” e um “dos outros”?

- Os participantes da construção dos tapetes contemporâneos são basicamente integrantes das paróquias ou eventuais moradores que ocupam os imóveis no percurso de cada procissão. Que tipo de vínculo eles mantêm com o lugar? A incorporação de pessoas de fora da cidade de Ouro Preto na construção dos tapetes favorece ou dilui a persistência dessa forma de expressão ouropretana pela interferência na transmissão dos valores?
- Desde a Colônia as festas religiosas eram manifestações de grande comparecimento e razão de ser da sociedade. Nas *Constituições Philipinas* estava apontado que a sociedade deveria comparecer obrigatoriamente a festas públicas específicas, a cuja ausência corresponderiam penalidades. Como o tapete de serragem e as celebrações da Semana Santa ouropretana atuais demonstram continuidades e rupturas de uma ideologia proveniente de tempos coloniais?
- Haverá interferência de fatores externos ao sentido local da festa? Como a cidade promove a operação turística em torno do feriado prolongado da Semana Santa, influenciado por um forte trabalho de promoção de mercadológica de serviços e produtos em torno da Páscoa?
- Os desenhos presentes nos tapetes da Semana Santa constituem padrões culturais? Não obstante a demonstração de liberdade expressiva e temática, haverá permanência de padrões na arte dos tapetes atuais? Essa liberdade compromete o sentido de sacralidade, do tapete como expressão de devoção?

Assim, estudou-se estudar os tapetes da Semana Santa em Ouro Preto caracterizando-os enquanto representantes de uma tradição do fazer tapetes; mas também observar as particulares, pois são feitos para a Semana Santa, e na cidade de Ouro Preto, com marcas decorrentes de sua história única e formação social própria. Discutir-se-á suas origens e sentidos, as transformações formais e de significado geral e local. Certamente este estudo não esgota a problemática acima exposta –o propósito seria demais pretencioso para o formato e prazos da presente pesquisa; mas pretende-se aqui orientar o olhar pelo prisma dessa problemática, norteando a investigação a resultar num texto dissertativo que, a nosso ver, apenas abre a porta para estudos subsequentes.



1.3 OBJETIVOS

1.3.1 OBJETIVO GERAL

Descrever a realização do tapete de serragem da Semana Santa em Ouro Preto, privilegiando aspectos desenhísticos do objeto e de sua integração no contexto em que se insere, bem como suas significações e usos simbólicos pelos diferentes sujeitos que participam dos ritos de preparação e desmanchamento. A partir da caracterização dos sujeitos que o constroem e o desmancham na celebração da Semana Santa, entender o tapete como expressão contemporânea de uma tradição que se renova e amplia sua significação, motivada pela subjetividade e pelas influências de seu tempo.

1.3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Mapear os percursos de realização do tapete em 2008 e 2009. Isso se fará sobre a base cartográfica digital de Ouro Preto, a partir de informações da Secretaria de Turismo e Secretaria de Planejamento da Cidade de Ouro Preto, o que permitirá indicar os percursos dos tapetes em anos anteriores e investigar razões para as permanências e variações de percurso.
- Acompanhar e construir acervo fotográfico do tapete de serragem nos anos de 2008 e 2009, realizando uma descrição etnográfica que abranja do processo de confecção ao seu desmanchamento, cuja realização foi respectivamente conduzida pelas paróquias de Nossa Senhora do Pilar e pela de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias.
- Discutir por que modos o tapete funciona como indicador de memórias coletivas, que podem atuar como vínculo de pertencimento dos sujeitos com seus lugares.
- Investigar estratégias desenhísticas empregadas nas soluções que o tapete, em diferentes escalas, dá às dificuldades de sua inserção no traçado urbano.



1.4 JUSTIFICATIVA

O tapete de serragem é um objeto desenhístico que conecta diversos aspectos da cultura e história de Ouro Preto. A leitura proposta deve avançar além da percepção do pitoresco, reconhecendo como o tapete articula registros memoriais ao lugar, por meio de sua construção e desconstrução, traduzindo as concepções daqueles que participam de sua elaboração.

Os aspectos de significação interna do tapete em seu micro-contexto já constituiriam rico objeto de investigação, mas suas ligações com conteúdos exógenos convidam a uma visão que relacione esse núcleo de sentidos a camadas que lhe conferem outros valores. O estudo tem interesse como meio de alcançar uma maior compreensão sobre a comunidade local a partir de um movimento criativo de responsabilidade coletiva, podendo vir a ser referência para estudos subsequentes, vista a exigüidade de fontes sobre o tema do tapete de serragem.

O tapete que se realiza em Ouro Preto-MG já é importante dado para estudos da cultura por estar em cidade especialmente situada na história do Brasil e pelo que representa como bem cultural da humanidade. Depois, o tapete está relacionado à Páscoa, festa que une motivações de celebração contemporâneas às da antiguidade, por um fio histórico de milênios de ressignificações.

Começando pelas motivações locais, pela maneira como é composto, importa estudar o tapete porque é possível que o mesmo possa fazer ressurgirem no desenho do urbano antigas relações de apropriação do espaço, mediante resgate de memórias coletivas na ocasião da festa, por meio dos comportamentos espetaculares organizados. Antigas configurações do tecido social que parecem estar silenciadas, como as associações religiosas de leigos, repentinamente dão mostra pública de suas permanências desde os tempos da origem da cidade de Vila Rica, indicando acordos e conflitos que atravessaram a história da produção do seu espaço urbano.

A construção do tapete de serragem da Semana Santa pode funcionar como um espaço de expressão consentida para manifestação de personagens desempoderados ao longo da história do Brasil colonial, mas que permanecem na sociedade local contemporânea, e que têm ação subjacente às instituições do Estado contemporâneo, supostas amplas reguladoras da ordem social mediante parâmetros distintos daqueles sob quais se originou a sociedade local, aparentemente envolta numa atmosfera de respeito geral pelo passado –de que cuida como bem simbólico de valor mercável.



Figura 08 – Tapete de *Corpus Christi* de 2008 em Ouro Preto: a faixa contínua se decompõe em formas geométricas abstratas ou elementos figurativos da iconografia religiosa, assumindo percursos sinuosos, dilatando-se e contraindo-se, “brincando” com o eixo da rua de diversas maneiras. (2008).



A Semana Santa motiva e dá ocasião a que se promova a emersão dos signos das velhas ordens, papéis e atores, por meio da festa, situação exemplarmente ilustrada no tapete de serragem e “sua” procissão. Elementos pouco visíveis no cotidiano, ou de expressão menos eloqüente, as irmandades têm sua importância obscurecidas no dia a dia, mas permanecem com vigor subterrâneo. Elas são capazes de se apresentarem solenemente em cortejo, de terem influência na política local, evocando relações históricas da maior importância, negociações que evidenciam, por meio da procissão, uma organização simbólica do espaço físico através de marcos territoriais, dos quais os mais importantes parecem ser o próprio percurso do tapete e a ordem de apresentação a que comparecem essas associações na seqüência do cortejo.

Na construção do tapete ainda se percebem diferentes modalidades de apropriação do espaço público, que podem traduzir a relação que atores diferentes têm com o espaço com o qual nutrem os seus laços de pertencimento (ouropretanos nativos -proprietários dos imóveis que habitam ou algum dos moradores provenientes de outras localidades, ex-residentes ou visitantes que participam da construção do tapete pelo sabor da celebração etc.). Está por ser identificado, portanto, o surgimento de diferentes populações articuladas pela ocorrência desse tapete; idiosincrasias despertadas, conflitos e potenciais associações inusitadas; diferentes memórias e processos de afirmação de identidades.⁸

Dois aspectos de natureza prática reforçam a importância da pesquisa sobre esse tema, e a urgência da atenção devida. Primeiro, a recente e intensa preocupação do pensamento preservacionista sobre o chamado patrimônio imaterial que tem levado a uma situação inusitadamente aberrante: as ações de reconhecimento de valor a manifestações que constituem legados característicos de culturas locais têm despertado a atenção do público para uma apropriação dessas manifestações como mercadorias simbólicas. Reagindo à visibilidade, os participantes da atividade, vista como bem cultural imaterial, começam a realizá-la sob a expectativa de uma aceitação pela demanda externa⁹. Ser visto pela televisão ou ter seu trabalho mostrado em algum jornal é algo já esperado e, talvez, intencionado, se não individualmente, certamente como participante da obra coletiva do tapete “do Pilar” ou “do Antônio Dias”. O risco de descaracterização do tapete de serragem é real, embora ainda aparentemente não anunciado por qualquer situação anômala. Mas é evidente o enorme número de turistas que acorre a

8 É possível que, de algum modo, esses desenhos sociais possam se mostrar através da execução do tapete, pelo que importa também identificá-las, registrá-las e descrevê-las tecnicamente, categorizando-as, traçando ou negando essas possibilidades relacionais.

9 Foi causa de recente frisson a instituição do queijo de minas, da capoeira, do frevo, do samba de roda e do acarajé como patrimônios culturais, reforçando a aceleração dos processos de reconhecimento de bens perecíveis ou intangíveis como bens que devem ser registrados e preservados mediante manutenção das suas práticas.



Ouro Preto e a outras cidades onde a tradição se mantém com características relativamente conservadas, ao menos dentro do que se tem visto em duas décadas.

Certamente a festa já foi realizada e presenciada por centenas de milhares, talvez milhões de pessoas, indicando grande interesse sobre a mesma. É característico que várias maneiras diferentes são empregadas na criação do tapete, o que em si constitui espetáculo admirável, em razão da constante introdução de novos materiais e adaptação dos seus procedimentos de trabalho (como borrachas coloridas, tecidos pintados etc.), o que significa que a tradição está se atualizando, e motiva uma urgente descrição e classificação das técnicas¹⁰.

Portanto, o estudo se justifica também por destacar as razões históricas de uma comunidade, intimamente relacionadas a condições ambientais, que compõem quadro complexo e motiva uma aproximação panorâmica focada no Tapete de Serragem da Semana Santa. A pesquisa resgata o tapete como polarizador de atenção e anunciador de fenômenos imbricados e legíveis por meio de manifestações desenhísticas indicadoras de uma cultura material.

Existe a possibilidade de ineditismo dessa investigação, que recorta um tema de abrangência internacional –o pensamento barroco–, em contornos típicos uma expressão nacional, a cultura colonial do Brasil como América Portuguesa. Dentro dessa vastidão, particulariza-se em Ouro Preto com um forte sotaque regional –o barroco mineiro–, proveniente das origens de Vila Rica e de outras localidades que lhe foram contemporâneas, e de como esse traço original se reflete na atualidade. Esses contornos elevam a importância da contribuição do Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade na cena da pesquisa brasileira, apresentando um objeto que articula tradição desenhística, memória, identidade e territorialidade urbana.

10 De fato, o próprio uso da serragem já representou uma introdução, já que há apenas 40 anos o uso conhecido era de folhagens e flores, tradição secular que ainda se mantém em outros locais. O vibrante colorido da serragem se deve à presença de anilinas sintéticas, outro avanço rapidamente incorporado em substituição à parca paleta obtida antes pela pigmentação proporcionada pelo pó Xadrez. Outro caso de mudança exemplar decorre, por sua vez, da escassez de madeiras de fibra clara na região, mais dóceis ao corte e muito exploradas pela indústria moveleira, o que indica que os matizes de vermelho ganharão cada vez mais espaço diante dos amarelos. Em compensação, o azul tem ótima representação na adequação da raspa de couro à fixação desse matiz, mas o couro comparece em quantidades menos expressivas que o subproduto das serrarias.



2 CONSTRUÇÃO TEÓRICA DO OBJETO



TORRE SINEIRA DA IGREJA DAS MERCÊS E PERDÕES
(a *Mercês de baixo*, do bairro de Antônio Dias).
Concluída em 1772, mas reconstruída, apresentando elementos do séc. XIX.
Na sacristia, imagens de roca de autoria atribuída ao Aleijadinho.
(SALES, 1999, p..222)

2 CONSTRUÇÃO TEÓRICA DO OBJETO

O processo envolvente do desenvolver da pesquisa que toma o desenho como expressão cultural abre um grande número de possibilidades de entendimento inter-associadas. A orientação do estudo pode articular e distribuir seu conteúdo de diversas formas. Para compor o quadro de referências, foram propostos alguns eixos de discussão assim nominados: Espaço Urbano Sagrado; Espaço Urbano Laico; Paisagem Urbana Barroca; Sensorialidade Barroca; Festa barroca / Representação / Performance / Território; Cultura Popular / Patrimônio Cultural / Lugar de Memória.

A significância de Ouro Preto como patrimônio cultural da humanidade faz com que as pretensões iniciais de qualquer pesquisa estejam reféns da importância de seu legado arquitetônico, fazendo o olhar dirigir-se para a excepcionalidade das obras monumentais. O Tapete de Serragem da Semana Santa, apesar de ser objeto urbano efêmero, é um dado significativo para a leitura do patrimônio urbano barroco ouropretano, constituído de seu suporte material –como os edifícios excepcionais– tanto quanto das manifestações de uma cultura urbana local. Por trás da condição de pouca serventia material e de sua curta duração, o tapete de serragem é a expressão de uma cultura enquanto acontecimento, na qual subjazem valores centenários, tradições materiais, *constructos* ideológicos e processos sociais que lhe conferem significado dentro da cidade, e o tornam apto conferir significado à cidade.

Este estudo não é comportado inteiramente na ênfase dada por muitas pesquisas da antropologia à cultura popular como repertório memorial, enquanto quase sinônima de manifestações periféricas aos centros urbanos. Antropólogos têm demonstrado grande interesse pela compreensão das contribuições sincréticas da cultura popular nas folias religiosas que se imiscuem nas tradições católicas das zonas rurais, sem chegarem a se constituir fenômenos de penetração no meio urbano, como estariam ara Ouro Preto, por exemplo, os congados para com as Festas de Nossa Senhora do Rosário (evocação típica dos negros), a Cavallhada para com a festa de São Gonçalo, ou o Boi de Manta, que comparece a várias ocasiões festivas durante o ano na região de Ouro Preto.

Normalmente essa polaridade de pretensões pelo estudo do urbano como erudito/excepcional e do rural ou periférico como popular/comum tem pesado em grande parte dos estudos sobre centros culturais interioranos no Brasil. Este trabalho pretende se instalar nessa brecha, abrindo a possibilidade de estabelecer um olhar transversal sobre o espaço urbano a partir da observação, registro e



interpretação do tapete de serragem da Semana Santa em Ouro Preto como tradição popular de natureza tipicamente urbana e multissignificativa.

2.1. ESPAÇO URBANO SAGRADO

Aperceber-se das noções de sacralidade e secularismo parece obviedade numa situação de festa popular religiosa em nossa sociedade ocidental contemporânea, visto que o senso do sagrado parece emergir repentinamente de um modo de vida dominado pela homogeneidade do comum –ou profano. A resiliência de festas religiosas, numa sociedade bombardeada por secularismo, como a celebração da Semana Santa em Ouro Preto (MG), desde os tempos coloniais do Brasil (já proveniente da Europa medieval e, mesmo antes, dos primórdios da era cristã no oriente médio), obriga-nos a considerar como essa manifestação da fé popular pôde resistir e adaptar-se a tão diversos contextos, tanto permanecendo e se amoldando, como cedendo seus préstimos como abastecedora de sentidos simbólicos a contextos sócio-culturais diversos, como o que se nos apresenta para interesse imediato de pesquisa, –o tapete de serragem–, em pelo menos dois momentos históricos de destaque: o da formação do tecido urbano dos povoados fundacionais que originaram Ouro Preto, e o da permanência desses sentidos na cidade que se expõe à investigação hoje.

São duas, portanto, as configurações sociais, com as suas complexidades, que nos importa considerar como panoramas, e dois os contextos culturais em que se inserem. Uma, a sociedade mineira dos tempos literalmente áureos; da efervescência mineradora do séc. XVIII em busca do ouro, que tanto empresta nome à cidade (Ouro Preto) como ao Estado (Minas Gerais), muito bem estudada e descrita nos escritos de Fritz Teixeira de Sales. Outra, a sociedade ouropretana contemporânea, com todas as influências do mundo dito globalizado, e tão fortemente marcada pela população de estudantes da Universidade Federal de Ouro Preto pela economia industrial da produção do alumínio e o desenvolvimento de uma sociedade operária que desenhou as periferias da cidade a partir dos anos 1950.

Nos dois momentos dessa cidade, e em suas sociedades correspondentes, percebem-se características importantes, heranças de passados mais ou menos remotos, ora mantidas por superposição, ora substituindo-se umas às outras, como palimpsestos que ainda se permitem à leitura. Suas estruturas urbanas, ruas, monumentos, espaços públicos e casas, hoje mantidos à força da patrimonialização como



bens culturais de interesse para a humanidade¹; e os comportamentos coletivos, correspondente patrimônio imaterial de quem habita essas estruturas. Testemunham-no expressões artístico-arquitetônicas de estirpe portuguesa, e maneiras de lidar com o espaço (há que se relacionar a competência da ocupação do sítio enladeirado como herança lisboeta); negociações de matrizes culturais européias com matrizes culturais africanas, resultantes num catolicismo de sotaque brasileiro; como uma territorialização do direito de expressão de credo que traduz uma ordem social, cabendo aos domínios urbanos a concessão a essa ritualística formal católica topicalizada, e aos espaços rurais, hoje distritos, a numerosa expressão os congos e moçambiques (amálgama afro-cristão). Na cidade, essas presenças superpostas manifestam-se tanto na forma física dos espaços que se configuraram pelo que neles se edificou, quanto na permanência de padrões comportamentais no uso desses espaços exemplificados pelas festas religiosas, em que comparecem os tapetes. Ora, se são esses espaços (mantidos pelo artifício da preservação) os responsáveis pelo favorecimento dos comportamentos que nesses se manifestam, ou são os comportamentos que emprestam vitalidade e motivação à preservação desses espaços, essa é uma questão que se insinua sem resposta conclusiva. Apenas tomar-se-á aqui, por interesse da discussão nesse momento, que a segunda constatação² é de maior interesse. Pois falar do tapete de serragem é falar de uma prática que realiza um desenho na cidade, num tempo específico.

O tapete, como visto, feito em espaços específicos, também existe em tempos específicos. Esses tempos, enquanto pertencentes à história, dizem respeito à cronologia, à provisoriamente que impõe modificação à matéria, aos objetos dela constituídos, como a arquitetura, a própria cidade de Ouro Preto e a paisagem em que se insere. Mas uma outra dimensão de tempo, não o percebido como extensão – embora dado na extensão de uma festa – desloca a sensação do participante da festa para a percepção de uma realidade supra quantitativa. O tapete de serragem estará assentado na Ouro Preto do presente mas não detido nela. Ele poderá, pela ocasião da festa, evocar, por operações da memória, a convicção do pertencimento do lugar a outros tempos. Enquanto realização transitória de um lugar no espaço

1 “O conjunto arquitetônico e urbanístico de Ouro Preto, antiga cidade de Vila Rica, foi inscrito na lista do Patrimônio Mundial por representar um dos mais importantes centros históricos do estilo barroco do século XVIII, cujo período foi denominado “Idade do Ouro”. [...] O comitê do Patrimônio Mundial deferiu a inscrição do patrimônio cultural daquela cidade com base nos critérios (i) e (iii): a cidade contém importante acervo das obras do Aleijadinho, características do estilo barroco e representa importante período de colonização das Américas.” (SILVA, 2003, p.100). (*Et seq.*)

“Os critérios para a inscrição de um bem cultural na lista do Patrimônio Mundial [...] Valor universal excepcional e representatividade e seletividade. (i)-representa uma realização artística única, obra-prima do gênio criativo humano ou; [...] (iii)-representa um testemunho especial ou no mínimo excepcional de uma civilização ou tradição cultural desaparecida [...]” (*Op. cit.*, p.93).

Assim, é pelo tombamento como patrimônio cultural da humanidade pela UNESCO que a parte representativa do conjunto arquitetônico se encontra salvaguardada de alterações que a descaracterizariam.

2 O que de modo algum deixa de valorizar a função dos órgãos de preservação oficiais e seu precioso trabalho de conservação e restauro.



urbano, a construção do tapete confere ao festejador instrumentos de vivência de um mito, pelo qual o sentido da origem do lugar seja trazido à tona. O tapete de serragem permite à imaginação realizar o passado no presente.

Esses dois modos de viver o tempo socialmente são pendulares, intervalados em extensões das quais a mais característica, para a maioria dos povos e suas culturas, é o ano astronômico, no decurso do qual, por necessidade de cada sociedade, as expressões profano/sagrado se sucedem diferentemente. E, tanto quanto na manifestação de cada uma dessas noções de tempo (tão bem separadas em nossos dias como talvez em nenhum outro momento da história), percebe-se que existem formas de uso e apropriação do espaço que apontam para a necessidade de demarcação de domínios territoriais do sagrado; ou de manifestações do sagrado sobre o espaço normalmente profano, que unificam o espaço-tempo sagrado em experiências de hierofania³ vividas pelos fiéis; e, visto que a expressão da relação espaço-tempo mais característica é o movimento, será na forma da procissão que muitas religiões encontraram um modo apropriado de realizar sua manifestação coletiva e pública de vivência da sacralidade nas dimensões do temporal e do espacial de uma só feita.

É Mircea Eliade quem nos afirma: “Para o homem religioso o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras” (ELIADE, 2008, p.25). Porém, o que tornaria o espaço sagrado diferente, o que lhe confere essa substância especial, e como ela pode ser percebida? Esse espaço será permanentemente diverso da extensão espacial que lhe excede, tornada portanto homogênea, indistinta ou sem forma sagrada? Ou poderá ser essencialmente o mesmo espaço comum do cotidiano, e realizar-se ao assumir feições diferenciadas em momentos específicos, pela manifestação do sagrado em tempos oportunos?

Eliade nos aponta que a experiência de reconhecimento dessa diferenciação estabelece algumas noções fundamentais. Uma é que ela permite o sentido da “constituição do mundo”, sentido de que esse espaço funda, instala, inaugura uma existência associada à criação original, a qual se pode reviver ritualmente. Essa vivência do ato criador, fundacional, que instala um lugar primordial (edênico) a partir do qual tudo mais pode se referenciar, em tudo nos interessa. Pois a respeito das Procissões de Ressurreição na Páscoa em Ouro Preto, ocorridas sobre os tapetes de serragem, a hipótese subjacente a todo o trabalho é que elas estão relacionadas à necessidade de reviver a memória da constituição de territórios criados no povoamento inicial, povoados esses que deram origem à Ouro Preto contemporânea, que tornou-se homogeneizada na percepção de seu desenho por uma vivência

3 Manifestação do sagrado, do divino.

cidadã, urbana, niveladora de seus habitantes sob um governo planejador, por um ato político que, unindo as comunidades e a malha urbana pela mediação da praça municipal (tanto espacialmente como simbolicamente, praça de exercício do governo, hoje denominada Praça Tiradentes), obrigou à minimização das diferenças de identidade de comunidades distintas e até mesmo adversárias. Os integrantes dessas comunidades (Mocotós e Jacubas), diretamente amparados nos seus territórios espacialmente definidos pela topografia, recorriam aos termos de seus povoados iniciais para referenciar-se, e, ainda hoje, aos bairros que deles devem a existência: o do Pilar e o de Antônio Dias.

As procissões pascais do Domingo de Ressurreição constituem, portanto, mais que uma expressão característica da fé católica em cada paróquia primal (Pilar e Conceição); são um meio encontrado por essas comunidades de assegurarem vivas suas identidades bairristas provenientes dos povoados iniciais. Ao apropriarem-se do chão pela confecção dos tapetes tornam-se capazes de manterem suas próprias consciências coletivas através do rito espacializado que ganha relação com o bairro, com cada rua e com cada casa do percurso processional.

Mas o que interessa no momento é mostrar, no estado puro, o comportamento religioso em relação à habitação e esclarecer a concepção do mundo que ele implica.

Instalar-se num território, construir uma morada pede, conforme vimos, uma decisão vital, tanto para a comunidade como para o indivíduo. Trata-se de assumir a criação do “mundo” que se escolheu habitar. (ELIADE, 2008, p.49).

As procissões de Ressurreição, como movimento grupal sobre traçados urbanos específicos, são recursos de uma consciência coletiva, transferidos da extensão espacial do percurso para a coletividade de seus participantes, quer aí estejam na condição de moradores no percurso e construtores do tapete, ou de participantes do cortejo que não morem necessariamente na extensão do seu trajeto, ou ainda assistentes de outras proveniências. E, por meio da memória coletiva evocada nessa oportunidade, os participantes do presente se percebem autorizados representantes de uma comunidade ancestral, nutrindo-se de suas histórias, reforçando os contornos como corpo coletivo em meio à população ouropretana geral, através da restituição da noção de limite de seus territórios paroquiais em meio à massa urbana que os circunscribe.



Essas comunidades demarcam sua espacialidade pela alusão a um ponto fixo referencial: suas igrejas matrizes⁴ (seu “absoluto cósmico”, segundo Eliade, sua referência de Éden, o lugar do surgimento); as procissões são, portanto, para as comunidades paroquiais do Pilar e da Conceição em Ouro Preto, mais que o cumprimento de uma tradição religiosa católica; são uma reconstituição ritual da fundação de um território, e por isso importa tanto para muitas pessoas que elas descrevam percursos distintos⁵, partindo de suas igrejas matrizes, e que, especificamente no caso do Pilar, esse percurso assumia de modo tão explícito a necessidade de, originando-se na sua matriz, tomar direção na qual a comunidade participante se afasta do bairro do Antônio Dias, com cuja população mantinha rivalidade histórica.

Portanto, a idéia de experiência primordial da fundação do mundo encontra imediato paralelo evocativo na memória da fundação dos arraiais, manifesta no desenho dos tapetes de serragem sobre ruas específicas, que descrevem desenhos de percursos diferentes, e que atualmente destacam de modo mais característico (Pilar) ou menos (Conceição) a extensão que tipifica os povoamentos iniciais. O ato fundacional está relacionado, portanto, à instalação da igreja matriz, ainda que o templo hoje conhecido seja, obviamente, uma reconstrução posterior à existência do povoamento. Isso é tão verdadeiro no caso do Pilar que o relato histórico impressionante do Triunfo Eucarístico⁶ não é econômico na descrição da exuberância barroca de uma festa promovida para celebrar a inauguração dessa igreja matriz que deu nome, seguidamente, ao arraial, à freguesia, à vila e ao bairro.

Assim, a procissão deve ser vista como ato diferenciador que promove a sacralização do espaço profano entre dois templos: entre um ponto permanentemente distinto como sagrado e emanador de significância para certa extensão de cidade, até um segundo templo no final do percurso. Os templos estavam de tal modo distribuídos que se pode avistar, de inúmeros pontos da cidade, vários deles ao mesmo tempo, através da presença destacada de suas torres a despontar dos telhados, quando a

- 4 As paróquias são comunidades desenvolvidas em torno do templo, reconhecível como casa, a “casa de Deus”: portanto, etimologicamente o termo traz uma noção de espacialidade explícita: sendo *para-oikia*, a paróquia é tudo aquilo que está aos lados desta casa especial.
- 5 Ainda que nem sempre os percursos tenham sido diferenciados; já existiu variação nos trajetos, como por exemplo unindo as duas matrizes; ora, isso inspira significados completamente distintos daqueles que se apresentam hoje, cujas causas e conseqüências interessa esclarecer mediante prosseguimento da pesquisa.
- 6 O Triunfo Eucarístico foi celebração de grande pompa ocorrida na trasladação da Eucaristia do templo do Rosário, provisório repositório, até o templo recém edificado de Nossa Senhora do Pilar, em 1733. Pelo mesmo nome se identifica a obra de Simão Ferreira Machado, escritor português à época radicado em Minas, que descreve com riqueza de detalhes o acontecimento (considerados por alguns como excesso fantasioso, mas por outros como verdadeira expressão barroca de um relato histórico).

Da capa da edição Fac-símile publicada na obra Estudos Seiscentistas em Minas (ÁVILA, 2006): “*TRIUNFO EUCHARISTICO, EXEMPLAR DA CHRISTANDADE LUSITANA, em publica exaltação da Fé na solene Trasladação DO DIVINISSIMO SACRAMENTO da Igreja da Senhora do Rosario, para hum novo Templo DA SENHORA DO PILAR EM VILLA RICA. CORTE DA CAPITANIA DAS MINAS. Aos 24. De Mayo de 1733. DEDICO A’ SOBERANA SENHORA DO ROSARIO PELOS IRMÃOS PRETOS DA SUA IRMANDADE, e a instancia dos mefmos exposto á publica noticia Por SIMAM FERREIRA MACHADO natural de Lisboa, e morador nas Minas. LISBOA OCCIDENTAL. NA OFFICINA DA MUSICA, DEBAIXO DA PROTECÇÃO dos Patriarcas Saõ Domingos, e Saõ Francisco. M.DCC.XXIV. Com todas as licenças necessarias.*”



implantação do templo já não se dava nas cotas mais baixas, permitindo sua prevalência visual sobre tudo mais à sua volta. Relacionados com as irmandades e suas invocações devocionais, a aparição de mais templos na malha urbana ouropretana (como, ademais, em diversas cidades coloniais brasileiras) não só testemunha o crescimento da sociedade em número e complexidade, como a necessidade de firmar a autoridade religiosa frente à diversificação de atividades que geravam riqueza e poder laico. Ora, o espaço urbano ganhava autonomia e lógica operativa própria, que parecia querer exceder o princípio de ordenamento paroquial sob o qual surgiam os povoados, tornados vilas, a caminho de cidades. Estamos admitindo a hipótese de Eliade, de que o espaço intermediário aos templos tenha se tornado qualitativamente neutro do ponto de vista da presença de referentes sagrados.

[...] a revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um “ponto fixo”, possibilitando, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, a “fundação do mundo”, o viver real. A experiência profana, ao contrário, mantém a homogeneidade e portanto a relatividade do espaço. Já não é possível nenhuma verdadeira orientação, porque o “ponto fixo” não goza de um estatuto ontológico único; aparece e desaparece segundo as necessidades diárias. (*Op. cit.*, p.27).

A rua é o espaço do uso comum, do transitar, em si mesmo desprovido de maior interesse do ponto de vista da identidade sacra. Importam previamente ao caminhante os pontos de partida e de destino, mas entre os tais as distrações possíveis criarão a possibilidade do anúncio, da exposição da mercadoria, do encontro acidental. Os entes constituintes da rua, enquanto categorias de existência urbana (casas, mercadorias, pessoas, animais, veículos...) não serão por si mesmos todo o tempo, mas o serão em relação uns aos outros. Essa mobilidade de ser, anti-ontológica, característica da rua, especialmente da rua comercial, é que faz da procissão religiosa o recurso de restituição referencial do *ser* na cidade, pelo desenhar ritual do caminho evocativo das origens, por meio do tapete de serragem. E isso fará do homem comum, imerso nas atividades profanas do cotidiano, um sujeito repentinamente investido de uma identidade que o liga emocionalmente à sua comunidade imaginada ancestral; às suas raízes, aos valores que mantêm viva sua consciência de si mesmo.

Mas a observação da prática do tapete e da procissão traz outras inquietações sobre a espacialidade de sua realização no urbano. Uma das mais importantes é a de que existem comportamentos cripto-religiosos (*Op. cit.*, p.28), noção muito interessante para se compreender como os padrões públicos de comportamento do homem brasileiro se definem em contraste com sua ética e estética doméstica. Existem diferentes noções de religiosidade fora e dentro da casa, investindo papéis à fachada e comportamentos à janela como elementos mediadores, filtrantes e/ou transgressores desses modos de ser de dentro e de fora. Entender a natureza dessa e de outras descontinuidades, os limiares e as bordas



que opõem e operam a manutenção da distância entre os dois modos de ser, o religioso e o profano, é um desafio. “[...] o limiar, a porta, *mostra* de uma maneira imediata e concreta a solução de continuidade do espaço; daí a sua grande importância religiosa, porque se trata de um símbolo e, ao mesmo tempo, de um veículo de *passagem*” (*Op. cit.*, p.29). A rua é, portanto, noutra escala que não a da fachada, tanto meio de passagem como demarcação territorial, indicação de direção e intenção de presença ou ausência. O tapete que se desenha sobre a rua é uma imagem da abertura de um espaço normalmente profano para a dimensão do sagrado. A rua é, pois, no momento da celebração ritual, tornada recinto sagrado: “No interior do recinto sagrado, o mundo profano é transcendido. Nos níveis mais arcaicos de cultura, essa possibilidade de transcendência exprime-se pelas diferentes imagens de uma abertura...” (*Idem.*, p.29).

Essa idéia de enclausuramento é adequada para demonstrar como o tapete liga extremos e incorpora o que se situa entre eles. A procissão e o tapete são, portanto, estratégias de sinalização dessa apropriação do urbano, dessas ruas e edificações que estão ao longo do percurso premeditado, entre as igrejas que constituem a abertura e o fechamento de um espaço qualificado, agora perfeitamente distinguido do seu entorno:

“Quando não se manifesta sinal algum nas imediações, o homem *provoca-o*, pratica, por exemplo, uma espécie de *evocatio* (...). Trata-se, em resumo, de uma evocação das formas ou figuras sagradas, tendo como objetivo imediato a orientação na homogeneidade do espaço.” (*Ibidem*, p.31).

Essa necessidade de orientação é satisfeita pelo uso de “técnicas destinadas a consagrarem-lhe o espaço [...] É por essa razão que se elaboram técnicas de orientação, que são, propriamente falando, técnicas de construção do espaço sagrado” (*Ibidem*, p.31-32). Neste ponto o tapete de serragem encontra seu papel muito bem esclarecido. Nas suas funções de definição, orientação, demarcação, o que o tapete e sua procissão operam confirma e a lógica sob a qual o senso de orientação de diversas comunidades as ajuda a identificarem-se em seu universo.

O que caracteriza as sociedades tradicionais é a oposição que elas subentendem entre seu território habitado e o espaço desconhecido e indeterminado que o cerca: o primeiro é o “mundo”, mais precisamente, “o nosso mundo”, o Cosmos; o restante já não é um cosmos, mas uma espécie de “outro mundo”, um espaço estrangeiro [...] É fácil compreender por que o momento religioso implica o “momento cosmogônico”: o sagrado revela a realidade absoluta e, ao mesmo tempo, torna possível a orientação – portanto, funda o mundo, no sentido de que fixa os limites e, assim, estabelece a ordem cósmica. (*Ibidem*, p.32-33)



Ora, essa descrição em tudo se assemelha com a relação que mantêm entre si as festas distintas da Semana Santa pelas paróquias das matrizes em Ouro Preto, bem como os tapetes em percursos diferentes, baseados numa ascendência de oposição histórica entre duas populações já urbanas (jacubas X mocotós), decorrentes da fundação de dois povoados concorrentes por uma razão econômica, o domínio do ouro, e mais tarde justificada ideologicamente.

É crucial perceber que o simbolismo da cosmogonia na festas religiosas, e especialmente na festa que representa a morte e a ressurreição, institui a figura do centro referencial no espaço urbano claramente focado nas igrejas matrizes do Pilar e da Conceição. Isso é verdadeiro não apenas pelo desempenho das funções significantes em nível de comunicação, mas pelo papel prático das associações religiosas vinculadas aos templos. A assistência social por elas desempenhadas, bem como o usufruto de cidadania delas decorrentes, mais que caracterizam os templos como referências de centralidade. “Pertencer a” significava estar inserido em uma ordem. E, em se tratando do pertencimento a uma das duas grandes divisões da Vila Rica de então, ter direito à celebração dos ritos da Páscoa em um ano significaria afirmar que sua centralidade, importância, estaria garantida naquele universo; sua paróquia estatuída como cosmos, e a outra, preterida. Ora, se o tapete de serragem tem percurso próprio a partir de cada Igreja Matriz, esse valor é muitíssimo reforçado. Mas se a procissão muitas vezes buscava unir, nas duas pontas do percurso, as Igrejas das comunidade adversas (modo como o tapete foi traçado muitas vezes), esse sentido foi drasticamente amenizado, mas a recuperação de sua importância pela comunidade pôde se dar mediante outras estratégias:

As procissões de Semana Santa se realizam ora no lado Jacuba, ora do lado Mocotó. E a procissão que saía da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Mocotó, em direção a Nossa Senhora da Conceição, Jacuba, só ia até a praça Tiradentes. Ali o santo era entregue à irmandade da Conceição que já estava esperando para levá-lo à sua matriz. Os Mocotós voltavam da praça para trás, não continuando acompanhar a procissão. O mesmo acontecia do lado Jacuba. (XAVIER, 2007, p. 145).

Assim, a alternância da realização das procissões/tapetes decorrente de uma bi-polaridade paroquial (na qual cada uma aspira a prevalência codificada simbolicamente no desenho do percurso) pode ter representado um desafio político mas que religioso, quando se pretendeu estabelecer sobre os moradores dos povoados primais um poder único, estabelecendo Vila Rica como nova identidade, e subtraindo desses sua referência de centros. O centro comum passava agora a ser destituído de sacralidade e espacialmente seria dotado de força geométrica de sua localização intermediária –central, portanto– e de força topológica de sua cota mais elevada que as Matrizes. Agora a nova praça



municipal passava a ter funções, alojadas por edifícios a elas dedicados, unicamente civis (uma única capela perdera lugar numa das cabeceiras da praça alongada).

Restituir a experiência religiosa de espaço pelas encenações rituais espetacularizadas e demarcatórias é algo inerente à vivência da execução e desmanchamento do tapete de serragem como ato devocional. Mas, decorridos séculos, pode parecer que o sentido dessa polaridade esteja neutralizado, substituído pela assunção da identidade comum ouropretana sobre as particularidades bairristas. A cidadania hoje é conferida em função do pertencimento à cidade como instituição civil (assim como aponta a própria etimologia: cidadania/cidade), e não à irmandade e sua inscrição paroquial. Esse direcionamento do sentido de pertencimento a uma referência central aparentemente dilui ao irreconhecível a importância de anunciar-se proveniente da freguesia do Pilar ou do Antônio Dias. Mas...

A multiplicidade, até mesmo a infinidade dos Centros do Mundo não traz quaisquer dificuldades para o pensamento religioso. Porque não se trata do espaço geométrico, mas de um espaço existencial e sagrado, que apresenta uma estrutura totalmente diferente e que é suscetível de uma infinidade de roturas e, portanto, de comunicações com o transcendente. (ELIADE, 2008, p.54).

O tempo da realização ritual não é menos importante que o espaço de sua ocorrência. Se a festa representa uma cosmogonia, a instituição de referenciais espacialmente fixados e demarcatórios, cabe considerar que esse ato criador, regularmente experienciado (na maioria dos casos, anualmente), está submetido a um sentido que extrapola sua situação cronológica. “a festa não é a comemoração de um acontecimento mítico (e portanto religioso), mas sim sua reatualização”. (*Op. cit.*, p.73). Portanto, o sentido de participar do rito da Páscoa não apenas imprime sobre o participante a consciência da Memória, imprimem sobre ele a tristeza da perda e a seguir alegria da ressurreição. Semelhantemente, se em Ouro Preto a Semana Santa tem como subtexto a afirmação de pertencimento territorial a contornos urbanos específicos, a expressão de espacialidade assumida pelo tapete de serragem e a procissão que o desmancha atuam como reatualizadores do acontecimento fundacional dos povoados que, segundo a memória coletiva (e também documental) , deram origem aos bairros do Pilar e de Antônio Dias.



2.2 ESPAÇO URBANO LAICO

O pesquisador Murilo Marx, ao desenvolver trabalho sobre a evolução dos espaços públicos da cidade de São Paulo, postula que importantes mudanças verificadas ao longo dos séculos nesses espaços estão, em maior ou menor medida, relacionadas à laicização, à redução paulatina e verificável de um caráter de sacralidade que lhes era original.

Essa evolução bem caracterizada na Cidade de São Paulo (com suas particularidades) encontra paralelo com processos da mesma natureza em outras cidades brasileiras, o que ajuda a esclarecer a relação do uso do espaço público de Ouro Preto com os festejos da Semana Santa, culminando com o tapete devocional da procissão do domingo de Páscoa. Uma dos aspectos mais distintivos desse processo na metrópole paulistana é que a evolução dos lugares (em meio a quais se percebeu essa dessacralização) se deu por meio da destruição e recriação dos mesmos espaços, coisa que chegou a acontecer até três vezes num mesmo século, especialmente no centro da cidade de São Paulo⁷. Embora isso de modo algum tenha se dado com Ouro Preto.

Porém, o que torna seu estudo de grande valia para a compreensão do fenômeno aqui estudado em Ouro Preto, não é a mudança física dos espaços em si, mas a mudança do caráter do uso desses espaços. Isso leva Marx a desenvolver uma interessante análise sobre o modo como, ao longo dos séculos, o comportamento citadino e as relações desse cidadão com seu espaço foram, na América portuguesa, estabelecidas não por uma legislação previamente formatada para o empreendimento da colonização, mas por uma presença mediadora da Igreja, para a qual ordenar a cidade e ordenar os cidadãos passavam a ser processos indissociáveis.

Portanto, o desenho de cidade decorrente desse modo de organizar os assentamentos humanos era derivado de uma ampla presença da Igreja Católica no Estado, pelo que é possível estabelecer um paralelo entre a São Paulo metropolitana da Ouro Preto colonial, ainda que hoje pareçam ser objetos de características tão distantes. A simples constatação de que muitas cidades brasileiras tiveram origem

⁷ A respeito desse acelerado processo de modificação na cidade de São Paulo, Leonardo Benévolo escreve: “*As cidades brasileiras crescem muito rapidamente, e, entre elas, São Paulo mais que qualquer outra. A velocidade é tão grande a ponto de apagar, no espaço de uma vida humana, o ambiente de uma geração anterior: os jovens não conhecem a cidade onde, jovens como eles, viveram os adultos. Assim, lembranças são mais duradouras que o cenário construído, e não encontram nele um apoio e um reforço. [...] três cidades construídas e destruídas em um século*”. (in TOLEDO, Benedito Lima de. São Paulo: três cidades em um século. São Paulo: Cosac & Naify, Duas Cidades, 2004).

(Grifo nosso: o aspecto da durabilidade da lembrança diante da fragilidade do objeto a que se referem é muito pertinente ao estudo dos tapetes de serragem, com a importante ressalva de que, no caso de uma cidade, o espaço rememorado, ainda que modificado, foi feito para permanecer fisicamente; mas no caso do tapete, que é realizado para se extinguir em poucas horas, o espaço constituído pela presença efêmera foi feito para permanecer como visto apenas na memória – ou nos registros fotográficos).



paroquial, e foram tratadas sob esse direcionamento, e que as orientações civis tiveram papel limitado diante do bem ordenado e sólido aparato legislativo disponibilizado pela Igreja, já é em si bom motivo para considerar que as categorias utilizadas por Murilo Marx, que se assentam mais sobre uma noção da sua dinâmica que da sua forma, permita uma apropriação do seu estudo como proveitoso para o entendimento da relação da festa pública religiosa com o espaço das cidades coloniais brasileiras e de seus moradores, como Ouro Preto.

Assim, cada uma das quatro faces eleitas do problema se mostra segundo dois compassos: Primeiro, aquele que se atém ao esmorecer das características próprias dum mundo dominado pelo sagrado, pelo ritual, pela festa. Depois, o que busca acompanhar o despontar ou o adensamento das peculiaridades de nossos tempos mais atentos ao mundano, ao negócio, ao cotidiano. (MARX, 1998, p.10)

A busca de caracteres comuns que tornem proveitoso o estudo de Marx faz observar referências que, por oposição, permitem tratar as particularidades de Ouro Preto como elementos significativos para a compreensão do quadro próprio que se configura no estudo dos tapetes.

Ouro Preto, como muitas outras cidades originadas durante a colônia, cresce como entreposto de rotas de passagem para do interior, mas a origem dos assentamentos se dá por algum interesse local. Nesse caso, a descoberta de ouro. A Vila Rica de então pode ser vista ocupando as bordas de uma estrada, segundo cartografia estudada por Sylvio de Vasconcelos (1977), em seu livro *Vila Rica*. Essa “estrada tronco” perfez a sinuosidade de um vale, apontando no séc. XVIII como melhor opção de conexão entre o litoral e Mariana. Como cidade não planejada, as ruas que surgirão desse tronco na a ocupação nascente trazem a característica de terem seu alinhamento e calha dados pela sucessão de construções adjacentes, da presença das casas que se justapunham, sendo o desenvolver da rua decorrente das casas (alinhadas pelas fachadas sem recuo), e não o contrário, segundo nos esclarece Nestor Goulart Reis Filho (1987), em seu livro *Quadro da Arquitetura no Brasil*. Motivo pelo qual é tão impressionante na paisagem de Ouro Preto o modo como as vias debruçam sua extensão em um movimento réptil tão sujeito à variação do terreno, ocupando as calhas naturais, as bacias de pequenos córregos, a organicidade de uma topografia em que aprouve à natureza guardar o ouro que motivou a sujeição do assentamento humano ao terreno. A atividade dos vales era a garimpagem, e se percebe que as primeiras ocupações não se motivaram a subir as encostas, permanecendo próximas aos córregos.

A ocupação típica dos altos dos morros pelas igrejas foi posterior aos momentos iniciais dos núcleos de povoamento, e muitos templos foram edificados depois da condição estabelecida de Vila (1711, ano do “Auto de Erecção”). Esses templos já caracterizam o momento em que o enriquecimento de parte da



população proporcionava a mobilidade de status originalmente definido por “castas” amparadas pela ordem religiosa. De modo que é o êxito profissional passa a garantir posições que antes eram determinados pela condição prévia de ser ou não preto escravo ou branco senhor. Então, percebe-se novamente como era próxima a relação entre o sagrado e o profano, a devoção e os negócios, e de como isso passa a interferir na espacialização das relações na cidade, conforme já acentuado por Murilo Marx, e também descrito por Darcy Ribeiro:

A atividade mineradora, que mantinha esse fausto urbano, propiciou também a criação de uma ampla camada intermediária entre cidadãos ricos e os pobres trabalhadores das lavras. Eram artífices e músicos, muitos deles mulatos e mesmo pretos, que conseguiam alcançar um padrão de vida razoável e desliga-se das tarefas de subsistência para só se dedicarem a suas especialidades. Para atender a esses grupos, fundam-se suas próprias corporações de ofício, de molde português, que se tornam poderosos núcleos de defesa dos interesses profissionais, associando separadamente os ourives, os pedreiros, os carpinteiros, os entalhadores, os ferreiros os artistas, escultores, pintores e outros artífices.

A atividade religiosa regia o calendário da vida social, comandando toda interação entre os diversos estratos sociais. Isso se fazia por diversas irmandades organizadas por castas, que reuniam os pretos forros, os mulatos, os brancos, separando-os em distintas agrupações, mas também integrando a todos na vida social da colônia. Cada uma delas tinha igreja própria, que era seu orgulho, cemitério privativo e direito a pompas funerárias com a participação de seus clérigos e de seus músicos profissionalizados. Os pretos também, inclusive os escravos, criaram suas próprias corporações, devotadas, como outras, a algum santo. É o caso do suntuoso santuário do Rosário dos Pretos, de Ouro Preto. (RIBEIRO, 2006, p.341).

Assim, as igrejas eram são apenas referências espaciais importantes para as comunidades paroquianas (no caso das matrizes), passaram a ser referências de identidade para grupos que compunham a população cada vez mais complexa. Haveria, portanto, igrejas que confeririam símbolos de identidade territorial –Pilar e Antônio Dias– e outras, cuja influência no território se estabelecia por agregar fiéis não necessariamente dispostos por manterem uma ligação de residência e freguesia. Entretanto, havia casos em que a evocação de um mesmo santo por dois grupos implicava na edificação de duas igrejas, e a condição espacial dessas na cidade as submetia à rivalidade entre as freguesias do Pilar e Antônio Dias, como é o caso das Igrejas de Nossa Senhora das Mercês de baixo e Nossa Senhora das Mercês de cima.

As igrejas, provedoras de bens simbólicos que assinalavam o prestígio de seus fiéis, foram pontos de partida e chegada das procissões, fornecedoras da imaginária que saía aos cortejos, origem das festas religiosas de cuja manutenção dependeu o sentido de valorização do lugar pelo seu povo. Associações religiosas teriam mostra pública de sua importância nesses cortejos, e isso era elemento indicativo de ordenamento social da dinâmica urbana. Se a festa popular no espaço público estabeleceu uma forma



de cultura urbana, isso é mais forte do que nunca no barroco, chegando mesmo a motivar a transformação de espaços urbanos, e fazendo a cidade realizar-se como espetáculo de marcos arquitetônicos excepcionais. Ora, essa realidade urbano-arquitetônica, ainda que ligada a um sem número de referentes de significação religiosa, cada vez mais consolidou seu valor autônomo como obras de importância estética e funções seculares.

2.3 PAISAGEM URBANA BARROCA

Ouro Preto, cidade americana de colonização portuguesa, não é o mais característico exemplo de transplantação de um modelo europeu de cidade ideal. Ouro Preto não se caracterizou por um plano, um desenho de caracteres formais evidentes e facilmente identificáveis. A cidade do barroco era uma cidade cuja característica particular eram as intervenções pontuais que oportunizavam a aparição espetacularizada de monumentos anunciados por perspectivas privilegiadas. Abriam-se vias em meio a um desenho de ocupações pré-existentes; criava-se a oportunidade para o contraponto visual previamente programado, espetacularizando uma experiência descrita por Gordon Cullen⁸ como *visão serial*.

Ouro Preto, porém, ainda que inegavelmente barroca, nasce e cresce devido a um desenvolvimento espontâneo, em que a acidentalidade de aparições na paisagem é a marca mais evidente da experiência visual, provocando uma espécie de constante espanto da descoberta ao visitante. A urbanização das grandes vias que ligavam os principais monumentos, com fim de caracterizar a relação de foco e irradiação entre as avenidas e os exemplares arquitetônicos grandiosos, inexistiu como marca geral desse tecido (ALCÂNTARA, 2001 p.175), embora tenha havido na cidade obras frenéticas em que constava a abertura e o alargamento de vias.

Em dissertação intitulada *“CÓDIGOS E PRÁTICAS: o processo de constituição urbana da Vila Rica colonial (1702-1748)”*, a pesquisadora Maria Aparecida de Menezes Borrego no apresenta o seguinte quadro, em que expõe o homem barroco mineiro do século XVIII e a cidade que é fruto de sua técnica e mentalidade:

8 CULLEN, Gordon. Paisagem Urbana. Lisboa, Portugal. Edições 70. 1983.

Considerando as formas urbanas como materialização da sociedade que a compões, temos Vila Rica constituída por homens marcados pelo signo barroco, daí entender as características a ela atribuídas: policentrismo, mutabilidade, multiplicidade de formas e espaços. Tais características mostraram-se especialmente significativas à medida em que analisamos o processo de ocupação do território, a instalação e o papel da Casa de Câmara, a imposição das normas e a reação da população frente a elas. (BORREGO, p.164, 1999).

E ainda:

Entre um e outro momento, o espaço urbano diariamente desafiou a natureza, foi construído, demolido e reedificado e, por fim, se enlaçou na linha da paisagem. Entre um e outro momento, códigos e práticas incessantemente se confrontaram, se contemporizaram, se descompassaram, mas sempre marcaram o ritmo da intensidade das relações entre a metrópole e a colônia. (BORREGO, p.168, 1999).

Ouro Preto é pois uma cidade nascida durante o barroco, e ideologicamente sujeita à influência de uma “cosmovisão barroquista”⁹. Mas do ponto de vista da estrutura formal enquanto objeto urbano, já foi considerada morfologicamente menos barroca que medieval (Op. cit., p.173), à exceção da presença de muralhas e à densificação ocupacional como estratégia de suporte ao crescimento da população contida por limites físicos intransponíveis, como era típico em cidades do medievo. Porém, uma percepção de cercamento, dado pelas serras e morros à volta, estabelece um nítido sentido de limite, tornado real mais para a percepção visual que para a função de um cercamento confinador.

A cidade nasceu num ambiente cultural permeado por um sentido de ordem, proveniente da experiência religiosa organizadora da vida social, por meio da persuasão que se valia do espetáculo. Esse sentido de ordem era contribuição da matriz cultural européia, e uma das chaves ideológicas para um domínio português sobre sua colônia americana. Mas essa ordem não repercute imediatamente numa maneira reconhecível como correta ao ocupar o espaço (como nas cidades da América Espanhola), de como edificar cidades, instaladas então por uma noção empírica de proveito dos acidentes naturais, gerando uma ocupação tão acidental quanto o próprio suporte físico do relevo, a ser costurada, então barrocamente, pela presença dos monumentos.

E os ranchos se multiplicavam pelas encostas e beços de córregos. Os povoadores erguiam suas palhoças de barro batido (sopapo) e pau-a-pique, cobertas de palha ou sapé – guiados pela ocorrência do ouro. Esse aparecia não só no leito dos rios e riachos, como às margens e à meia encosta. (SALES, p.32, 1999).

⁹ Como caracterizou Afonso Ávila, referindo-se a uma das obras literárias provenientes da cultura mineira do séc. XVIII, e especialmente de Ouro Preto, as “Cartas Chilenas”, de Tomás Antônio Gonzaga.



Ao tentar compreender a “natureza” barroca da paisagem urbana ouropretana, mesmo um visitante de olhar treinado se encantará ao longo de sua exploração, pois intuirá uma contraposição instigante: a do preciosismo intelectual das obras mais evidentes da arquitetura (e o universo cultista revelado pela exploração dos edifícios monumentais, trazendo consigo a pintura e a escultura); e sua implantação sobre os abruptas variações da topografia, gerando desvios de trajeto violentos, ilógicos e repentinos, ruas irregulares e imprevisíveis, ao longo das quais se assenta, pontuadamente, uma produção de excelência arquitetônica entremeada pelo ordinário edificado de então (e que hoje constitui objeto de preservação como prática característica de uma época). Fritz Teixeira de Sales deixa preciosa contribuição na interpretação dessa história da ocupação territorial:

Devemos considerar a multiplicidade das influências que condicionaram a formação dessa arquitetura. Houve a economia, o clima, a história, as noções de higiene da época, que eram mais primárias e grotescas que quaisquer outros conhecimentos da mesma fase histórica. Embora o cultivo das artes, da literatura, da filosofia e da política fosse dos mais intensos, a medicina era praticamente inexistente. As noções de insolamento e arejamento e sua importância para a saúde humana eram ignoradas por completo. Aliás, consideravam, pelo contrário, o vento uma das coisas mais perniciosas à saúde. [...] Talvez aí esteja uma das principais razões para as casas geminadas. [...] Quando se iniciaram as construções, não havia, já estabelecida, uma tradição arquitetônica rígida, a não ser a portuguesa, que, por sua vez, trazia contribuições as mais diversas, tais como a mourisca ou árabe, a espanhola e a oriental ou indiana.

Outro fator a se considerar é que a arquitetura em Minas não surgiu e evoluiu lenta e naturalmente como no litoral, mas teve que ser improvisada violentamente pela população que se precipitou para a região em prazo curtíssimo. [...]

Passada ou superada aquela fase de aventureirismo inicial, ocorre um princípio de estratificação; o homem começa a se fixar e a casa a crescer [...] (*Op. cit.*, p.40).

A Ouro Preto que se reconhece hoje sob essa forma é a consolidação de uma ocupação acidental, múltipla e descoordenada, dada pela velocidade da afluência de exploradores aos sítios auríferos de aparição casual. A falta de um modelo formal português preestabelecido para o desenho de cidades no período e a desafiante irregularidade do terreno não poderiam resultar em algo mais inusitado que o desenho ocupacional dos arraiais, ampliados em vilarejos, unificados na Vila Rica e visíveis hoje sob a forma de cidade de Ouro Preto – a que faz referência, séculos depois, o tapete de serragem em nossos dias.

Há, portanto, de se tornar reconhecível o processo da formação dessa paisagem urbana, para compreender que os tapetes de serragem fazem menção a um desenho de vilas que hoje está



englobado numa configuração urbana que não deixa claros os limites antes visíveis, pois o entendimento de sua linguagem arquitetônica e a primeira leitura da forma urbana não proporcionam a compreensão nítida do desenho ocupacional primordial.

A par da particularidade da formação do desenho urbano de Ouro Preto, verifica-se que ela é distinta do que poderia ser tomado como barroco modelar europeu (como a Roma do plano de Sisto V, ou a Paris de Luís XIV). Tratando-se de uma notável expressão material da cultura do período, porém edificada com características próprias de uma já cultura construtiva já brasileira, Ouro Preto encabeça a lista de interesses dos estudos sobre o que já se consagrou como o barroco mineiro. Os templos, como componentes da maior importância para compreensão de espetacularidade como acontecimento no urbano, se relacionam de modo peculiar com a cidade, e isso alimenta de sentido as festas religiosas locais, por percursos processionais e pelos tapetes de serragem que procuramos entender.

Será impossível contestar que os edifícios monumentais em Ouro Preto não tenham a prerrogativa da localização privilegiada, e que provocam uma experiência visual inconfundível, decorrente dessa localização. Sim, cada templo e edifício monumental foi locado em seu sítio mediante ato pensado, e não como a aparente acidentalidade de acomodação dos pequenos imóveis habitacionais ao sítio, que caracteriza tudo o mais na cidade¹⁰. Então, se não houve em Ouro Preto a prolífera abertura de típicas vias monumentais posteriores à malha urbana, para dar ligação direta e focal a monumentos de existência prévia, houve, sim, a implantação de monumentos posterior à existência da malha, e parcialmente sujeitos a ela. As cumeadas e elevados dos terrenos tornaram-se locais preferidos para edificações monumentais. As igrejas passaram a ser construídas acima do nível das casas ao redor, no mais das vezes. E esse jogo, não importando a ordem dessas ocorrências, tinha resultados que demonstravam uma adaptação local a pressupostos topológico-valorativos; a cidade cresceu sob certo senso estético colonial barroco, cujos efeitos finais sobre o aspecto da paisagem urbana resultaram da relação com as condições impositivas de uma ocupação violenta e descoordenada sobre um terreno muitíssimo acidentado.

10 Afinal, a cidade colonial brasileira, de modo geral, cresceu pela justaposição de suas casas, que determinava a expansão das ruas, contrariamente à cidade traçada a priori, como a moderna, cuja posição da rua já estaria previamente determinada ainda antes da aparição das casas. Como esclarece Nestor Goulart Reis Filho, em seu Quadro da Arquitetura no Brasil: “Numa época na qual as ruas, com raras exceções, ainda não tinham calçamento, nem eram conhecidos passeios – recursos desenvolvidos em épocas mais recentes, como meios de seleção e aperfeiçoamento do tráfego – não seria possível pensar em ruas sem prédios; ruas sem edificações, definidas por cercas, eram as estradas. A rua existia sempre como um traço de união entre conjuntos de prédios e por eles era definida espacialmente” (REIS FILHO, 1987, p.22-24).



Ouro Preto seria, portanto, menos uma cidade idealmente barroca que uma cidade colonial brasileira nascida no barroco. Formou-se de modo quase orgânico, acelerado pela grande taxa de crescimento da população num curto período, e que experimentou, no seu processo de estruturação e crescimento, uma aproximação pontual a modelos estéticos provenientes de padrões europeus universalizantes do período. Nesse processo de aproximação, pode-se ver que nem todos os edifícios monumentais implantam-se segundo a mesma razão e motivo. E especialmente aqueles que caracterizam as primeiras ocupações no eixo que viria a ser a estrada tronco, como as capelas do Padre Faria, Pilar e Conceição, é que apresentam a característica mais interessante, que acabará refletindo imediatamente sobre a lógica de construção do tapetes de serragem.

Esse princípio parece bastante óbvio. O ouro inicialmente explorado não era o das minas escavadas, mas o das catas de aluvião. Logo, na organização dos primeiros núcleos habitacionais, era importante estar próximo aos córregos. A capela do Padre Faria, bem como a que dera origem à Matriz do Pilar, e um pouco menos a da Conceição (à meia encosta), encontraram-se em cotas bastante mais baixas em relação aos pontos elevados da cidade, sequer podendo serem vistas senão a certa proximidade e de pontos onde se desvende sua perspectiva através de gretas entre muros e jogos de telhados, até uma aparição repentina e espetacular, não anunciada, não programada por um desenho interventor, o que seria um projeto urbano barroco para esse fim.

Os outros templos decorreram da complexificação da sociedade, provinda da organização de grupos de irmandades e ofícios, que erigiam igrejas em honra ao santo de sua devoção. Assim, aumenta a sociedade, cresce a cidade, e os templos ocupam lugares agora sob uma lógica diferente, não diretamente da relação entre o a capela e o início dos núcleos de povoamento, nas cotas baixas. Ao longo do desenvolvimento urbano, o enriquecimento de integrantes das irmandades e confrarias, provenientes da mercancia e da diversificação dos serviços e ofícios, criaria na cidade um senso de localização privilegiada, e a posição das igrejas passaria a corresponder a uma escala de valores dada agora por outros critérios. Assim, enquanto as igrejas de São Francisco de Assis e a de Nossa Senhora do Carmo, de irmandades enriquecidas, ladeiam o edifício da Câmara, outras procurarão pontos elevados da topografia, provendo os templos de visibilidade como marcos referenciais urbanos.



2.4 SENSORIALIDADE BARROCA: O TAPETE COMO RESGATE

Ocupando-se de uma reflexão sobre a construção da cidade, Nelson Brissac Peixoto toma aos templos como objetos que oportunizam uma experiência salutar da percepção da diferença numa cidade, proveniente da ritmação imposta pela presença do desproporcional. O autor se ressentia da contemporânea ausência dos templos, mas, curiosamente não propriamente enquanto edifícios: “hoje não se pode mais contar com o lugar que nos seja dado como morada dos deuses.” (PEIXOTO, 1996, p.257). O autor pergunta-se sobre se é possível ainda hoje construir-se catedrais. Parece não haver razão para tal questão, pois é óbvia a possibilidade técnica da construção dos grandes edifícios, cuja verticalidade seja dada pelo sentido de sua elevação física, automaticamente impondo a diferença e o ritmo à percepção visual do espaço. Mas interessa como resposta à pergunta verificar se ainda hoje existe sensibilidade ao grandioso, ao valor mais que à coisa percebida simplesmente; ao enlevo do vidente diante da coisa vista; àquilo que se percebe como soberbo.

O sentido de instalar novas experiências de perceber, vivenciar o mundo em que se habita, promove um perceber menos linear, neutro ou liso, menos “horizontal”. Essa forma de percepção tem sido imposta pelo excesso de movimentação contemporânea, de transitoriedade, de nomadismo. “uma irreversível tendência a desambientar monumentos tende a transformar as cidades atuais em desertos.” Seria possível aceitar tal tipo de consideração tendo em vista uma cidade como Ouro-Preto? Haveria aspectos de sua contemporaneidade que interfeririam na percepção de seu próprio passado, mesmo que ele esteja compulsoriamente presente, pela permanência material do antigo, dos bens patrimoniais tombados, mais do que pela memória, bem intangível dos que vivem a própria cidade?

No curso para resposta dessas perguntas se torna mais clara a identificação de alguns elementos e processos que compõem a situação de encantamento do observador diante do tapete de serragem da Semana Santa. Algo deriva do próprio fato de que esse tapete, aqui, é um acontecimento numa cidade do barroco. Algo mais deriva da experiência da festa religiosa para a qual é realizado o tapete. Também compõe o quadro aquilo que se relaciona com a inversão de alguns papéis da rua como lugar de experiência social urbana. E certamente há o que se possa dizer dos modos de perceber a cidade, numa espécie de sensibilidade barroca, transformada mas resistente até nossos dias. Barroco que se desenvolveu sobre uma demanda e oferta de experiências sensoriais apelativas em diversas dimensões da vida e comportamentos, disso provindo expressões artísticas que o retroalimentaram e deixaram testemunho.



A resiliência desses modos de perceber é justificável; uma herança muito fértil insuma o florescimento contemporâneo de uma sensibilidade afim, num mundo multi-informativo, multi-midiático, multi-sensorial e profissionalizado para apelos de fim mercadológico. O tapete de serragem acontece nesse panorama. É necessário começar a classificar esses componentes da cena múltipla, e estabelecer algumas diferenças para ter apreciação mais clara e focada num desenho que é elemento subjacente à cidade e ao tapete.

Para apreciar a questão do tapete, precisamos lidar com elementos que suspeitamos terem uma dinâmica incorporadora da herança barroca reprocessada numa sensibilidade atual. Retomando a reflexão de Nelson Brissac Peixoto, e passando a ler Ouro Preto a partir dessa contribuição: “A cidade contemporânea deixou de ser um testemunho cultural [...] Quando se muda sempre de lugar, criam-se abrigos, não testemunhos culturais.” (*Op. cit.*, p.257).

Deslocar-se freneticamente numa estrutura urbana, compelido pela agenda de necessidades cada vez mais múltiplas pode ser visto hoje como conseqüência natural de *viver na cidade*, mas dificilmente será motivo para se *viver a cidade*. A relação entre a cidade de estrutura antiga e o tempo fracionado de uma agenda nova, a do homem contemporâneo, é que faz com que a experiência de sua vivência urbana, por mais afim que seja às características de uma percepção que se aponte como barroca, será de uma atualidade incomum aos tempos de origem daquela paisagem. Os templos não serão mais percebidos da mesma forma; os monumentos submergem na horizontalidade de uma insensibilidade atacada por outras fontes de estímulo; “Uma irreversível tendência a desambientar os monumentos tende a transformar as cidades atuais em desertos. As obras de arte parecem condenadas à diáspora.” (*Op. cit.*, p.257). A cidade, portanto, nos escapa, e esse senso de perda faz com que, por certas estratégias, alguns dentre seus moradores tentem recuperar seu passado pela evocação de sua existência enriquecedora, pelos sinais de sua presença despercebida no contemporâneo. E o tapete de serragem seria incompletamente tratado se não fosse visto por esse prisma, como ferramenta para esse fim evocativo e sensibilizante.

O tapete de serragem em Ouro Preto funcionaria precisamente neste papel, o de estabelecer um discurso sobre as origens urbanas ao tocar o habitante por uma experiência estética de herança barroca e evocadora de subjetividades, que apontam para a presença do grandioso manifesta em meio ao comum. A partir do tapete se faz reatualizado, ressignificado, o sentido do templo de que fala Brissac, da sua importância para uma vida urbana que perdeu o lugar da “morada dos deuses”, e o faz tomando temporariamente para o espaço da rua a dignidade de lugar de adoração, proveniente dos edifícios



religiosos. E o tapete de serragem o faz manejando o sentido de origens do lugar, induzindo o público e os participantes da sua execução e desmanchamento a uma percepção da natureza mítica dessa vivência; a entrevisão do numinoso transvazante no comum; do passado mítico revelado em meio ao presente tangível.

Mais características de como se dá a percepção de um espaço típico barroco são apontadas por Brissac¹¹.

Na cidade barroca não existe um espaçamento entre as construções. Cada fachada se articula com a do lado, cada casa se desdobra na seguinte. O que transforma um espaço vazio no meio da cidade numa praça é a harmonia do conjunto criada pelas construções encostadas umas nas outras. [...] As fachadas alinhadas das ruas servem para restringir a visão às principais edificações. [...].

Um senso espacial de cercamento define a rua [...]. O plano da fachada pertence visualmente ao espaço da rua, não à parede. A rua rouba as fachadas das paredes em volta para construir seus contornos. Daí a impressão de que as fachadas dos prédios são paredes interiores de uma sala ao ar livre. [...]

O olhar do sujeito que caminha por uma cidade barroca é um olhar barrado, sempre interrompido por um obstáculo. As ruas não permitem um olhar em perspectiva, uma vez que são curvas ou desembocam não em cruzamento, mas em meio a outra rua. [...]

A disposição das ruas determina a visão. [...] A fachada é vista de perto, implica proximidade. Como um muro. O cercamento do olhar é um dispositivo da visão. Em vez de ver todos os lados –como pressupõe a arquitetura moderna– o observador divide com as coisas o mesmo campo, está no meio delas. (*Op. cit.*, p.279).

A descrição de Brissac Peixoto da cidade barroca serve, na sua reflexão, para evidenciar como a arte contemporânea tem servido ao propósito de atender a uma demanda coletiva de reinvenção dos lugares que perderam suas características primais; não quanto à sua forma essencialmente, mas quanto a seu sentido, dada a nossa incapacidade de percebê-los como tais¹². Há pinturas, esculturas, instalações e obras de arquitetura que são capazes de recriar o lugar. Não se trata de restaurar o estado primeiro dos lugares, mas de fazer-nos capazes de estar sensíveis ao que neles permanece de essencial, e assim restaurar na pessoa um suposto estado de aptidão e sensibilidade. É nessa perspectiva que o tapete de serragem da Páscoa se coloca para com Ouro Preto: como um meio de trazer à vivência urbana de seu

11 Para efeito de uma descrição, poderiam ter sido adotados livros de história da arquitetura. Mas interessa permanecer com a descrição do filósofo, pois cada imagem evocada invoca um sentido ideológico, repleto de significâncias do maior interesse para compreender o papel do tapete de serragem como objeto desenhado sobre uma cidade do barroco.

12 Assim é que Marco Giannotti, Rothko, Aldo Rossi, Barnett Newman e outros artistas são exemplificados por Brissac como autores de obras que incitam no observador uma necessidade de repropor sua localização em relação ao objeto, e assim repensar seu *locus*.



cidadão uma renovação, um frescor de imersão revitalizante de um senso barroco (mais propriamente que uma sensibilidade barroca), minimizado nos tempos modernos.

As citações adiante correspondem a crítica de Brissac sobre o papel de outras obras de arte no espaço da cidade. Tomaremos o comentário sobre as instalações dos artistas Buren e Serra, servindo-nos de um empréstimo, pois para efeito de uma classificação contemporânea do tapete como categoria de obra de arte parece conveniente que seja tratado como uma instalação:

Instalações que evocam um lugar e um momento intransportáveis, materiais. A obra está ali.

O fato de ao fim da exposição o material ser geralmente destruído assinala que não vale nada por si mesmo, mas somente *in situ*. É de fato um trabalho feito em função da localização e da arquitetura do lugar, da disposição do percurso e da iluminação. A instalação –singular– é subordinada ao conhecimento do lugar. Chamando a atenção para o sítio, ela o salva do esquecimento, assinala-o como este entorno que a constitui sem se fazer ver. [...] assinalar o sítio e defini-lo em função da escultura [do tapete], não em função da configuração existente do espaço. Revelar a estrutura, o conteúdo e o caráter do lugar. O sítio é redefinido, não representado. (*Op. cit.*, p.269-270)

Portanto, em relação ao tapete, o que interessa à sua presença efêmera é a determinação de um desenho de cidade; cidade que, ante seu crescimento, deixa de aperceber-se: seus limites extremos não mais são aqueles, porque o povoado do Pilar, bem como o de Antônio Dias, estão incorporados à Ouro Preto contemporânea. Mas isso é trazido à memória pela realização do tapete de serragem de cada paróquia: há uma leitura do sítio em função da presença do tapete, que se esvai, para que o dado mais importante, o desenho dos territórios dos arraiais, esteja reanimado na memória coletiva.

Valendo-nos da inserção do termo “tapete”, a citação abaixo, alterada e ressignificada, pode ser lida com sentido muito mais próximo ao que nos interessa no momento:

[O tapete] impõe algo estranho, que permite organizar a experiência do lugar. Uma intervenção que reestrutura a percepção do espaço dado, utilizando a capacidade [do tapete] de organizar o entorno. A emergência de novas relações entre as coisas num contexto dado –mais que a qualidade intrínseca à própria coisa– engendra sempre novas significações e novos modos de ver. [O tapete] não deve submeter-se aos princípios do desenho urbano. [Ele] tem que criar seu lugar e espaço próprios, opondo-se aos espaços e lugares em que é criad[o]. (*Op. cit.*, p.270)¹³.

13 No curso dessa citação, as expressões entre colchetes, como “[o tapete]”, comparecem como inserção minha.



Assim, a rua por que passa o tapete deixa de ser uma rua de bairro, e transforma-se na avenida principal de uma antiga vila. O sentido de seu trajeto cotidiano pode eventualmente mudar no dia da procissão sobre o tapete. Uma idéia de *dentro e fora* é imediatamente gerada, fazendo corresponder o ponto de partida do tapete e o de chegada aos limites de um território definido pelo desenho de sua extensão longitudinal. O tapete obrigará a um ato exploratório de cidade, como no dia-a-dia não se teria igual, mesmo, e talvez principalmente, pelo morador das próprias ruas de seu percurso.

O tapete de serragem é uma transmutação dos percursos cotidianos num exercício demarcatório territorial, o desenho de um lugar trazido à tona, porque imergiu numa cidade que o trouxe. Ele não é apenas um desenho na cidade: é um desenho de cidade.

Pode se dizer que a tutela institucional do tapete pela FAOP (Fundação de Artes de Ouro Preto), prestando reforço significativo aos participantes das Paróquias das Matrizes do Pilar e da Conceição, está sincronizada com as motivações históricas que levaram vários artistas, da pós-modernidade aos nossos dias, a interpretar em suas obras de arte a necessidade de repropor a cidade.

Já se disse que assistimos a um retorno à cidade, que há uma disposição em inventá-la, por meio da criação de fatos urbanos, de lugares destinados a reanimar formas da vida social [...] Reativação de lugares com sentido forte, presença que se propõem mudar toda uma estrutura urbana. [...]

Trata-se de construir no construído, de criar lugares sem romper com a paisagem de que se partiu. Um espaço pleno de significado, um lugar carregado de símbolos e sociabilidade. Uma arquitetura voltada para a poesia da situação, impregnada pelo entorno, reinvestida do seu poder de evocação. Tentativa de restabelecimento da urbanidade, arquitetura de pequenos gestos e lembranças: redescoberta da cidade e discrição arquitetônica. Pressupõem um pertencimento. (*Op. cit.*, p. 286).

Reanimada em suas razões fundamentais, pode se dizer sobre essa Ouro Preto, anualmente assistida e assistente das maravilhas coloridas no chão, de ruas que evocam cidades intrínsecas: "A cidade passa a ser vista como uma rede de relações diacrônicas e sincrônicas, onde o lugar aparece como condensação de vários tempos e valores históricos." (Brissac, p.275). Arraiais, Vila Rica, Ouro Preto: pertencente a vários tempos, mantida na aparência pela preservação de sua existência material, e mantida em significados pela preservação de sua memória.

Difícil pensar em outro tipo de obra que, como o tapete de serragem, tenha tal poder de atração, inserção na sensibilidade estética comum, evocação de memória coletiva, mobilização social, aglutinação de expressões de subjetividades sincronizadas, estimulador de percepção do ambiente etc.



O tapete de serragem da Páscoa em Ouro Preto desempenha esses papéis, e quem sabe, muitos outros que se tornarão aparentes para olhares múltiplos que se debruçam sobre seu estudo.

2.5 FESTA BARROCA / REPRESENTAÇÃO / PERFORMANCE / TERRITÓRIO

A emergência da festa barroca em Minas revela a permanência de traços da cultura colonial brasileira, que se mostram evidentes na manutenção de características dos modos de festejar em público até os dias de hoje. Essas festas não devem ser observadas fora da moldura histórica que particularizou o momento de enriquecimento das vilas mineiras pelo ouro no séc. XVIII. Aliás, o motivo da pompa e suntuosidade presentes, segundo Ávila (1994) tinha razões simbólicas de integração social que excediam ao mero capricho decorativo por uma apresentação mais bela e memorável.

A festa barroca, no entender de Ávila, representa um fato civilizacional, uma *forma mentis* que se expressa através de uma cultura lúdica, sensorial e persuasória, com o que pôs em evidência a complexidade sociopolítica do fenômeno festivo, momento de reiteração da ordem política metropolitana, mas também promotor de novas possibilidades de, por exemplo, integração dos mulatos na sociedade mineradora. Identificando a festa barroca com o carnaval contemporâneo, ele apontou para a persistência de certas formas estéticas, chegando a anunciar, por meio da aproximação meta-histórica entre festa barroca e carnaval contemporâneo, novas possibilidades para compreensão das conexões entre identidade nacional e festa. (JANCSÓ, KANTOR, 2001, p.09).

Mas a festa contemporânea, principalmente a religiosa, a despeito da sólida herança significativa da cristandade católica européia, e o caso especial da Semana Santa, se tomada como reminiscência dos modos de celebrar da Minas barroca, deve ser vista antes de tudo como prática sujeita a mudanças no tempo, como conjunto de artifícios por meio dos quais os sentidos continuam sendo socialmente construídos e negociados. Assim é que esclarece (tanto quanto polemiza) Darcy Ribeiro:

É certo que a colonização do Brasil se fez como esforço persistente, teimoso, de se implantar aqui uma europeidade adaptada nesses trópicos e encarnada nessas mestiçagens. Mas esbarrou, sempre, com a resistência birrenta da natureza e com os caprichos da história, que nos fez a nós mesmos, apesar daqueles desígnios, tal qual somos, tão opostos a branquitudes e civilidades, tão interiorizadamente deseuropeus como desíndios e desafios. (RIBEIRO, 2006, p.63).

Uma aceitação imediata dos sentidos “clássicos” da Semana Santa poderia embaçar as particularidades de sua celebração como fenômeno atual na cidade de Ouro Preto. Essa negociação de significados, do presente com o passado colonial, dos valores eurocêntricos com os afro-ameríndios e até de outras



matrizes culturais de que surgiu um novo povo, vai se tornando idéia cada vez menos estranha e passando a ser condição natural diante da observação e vivência de fenômenos como a festa, descrita adiante no capítulo dedicado à etnografia.

A execução dos tapetes sobre Ouro Preto demonstra-se diferente nas duas situações em que é comemorada a Semana Santa; uma quando a festa é feita no bairro Pilar, outra no bairro de Antônio Dias. Emergiria do traçado do tapete um traçado de cidade? Seria um discurso silencioso, mas colorido, sobre idéia de cidade evocada da memória, e quem sabe do desejo dos paroquianos?

Atualmente o tapete de um ano perfaz um trajeto não coincidente com o tapete do ano seguinte, e há motivo para isso. Se esses tapetes a cada ano marcam áreas da cidade em detrimento das áreas demarcadas pelo tapete da outra paróquia, é que interessa, por alguma razão, marcar naquele ano a presença de certos sentidos, e não outros.

No seu livro “A cultura na rua”, o antropólogo Carlos Brandão, dedicando-se à festa pública, ora refletindo sobre ela em Ouro Preto, também toma a Semana Santa como objeto de consideração.

“A festa é uma fala, uma memória e uma mensagem. O lugar simbólico onde cerimonialmente separam-se o que deve ser esquecido, e por isso mesmo, em silêncio não-festejado, e aquilo que deve ser resgatado da coisa ao símbolo, posto em evidência de tempos em tempos, comemorado, celebrado. [...] A festa, quando soleniza a passagem e comemora a memória, demarca.” (BRANDÃO, 1989, p.8-9).

Assim, quando numa primeira leitura, se toma o tapete de serragem comemorativo da ressurreição no Domingo de Páscoa como expressão de uma presença (a de uma paróquia) necessariamente implicando a ausência da outra, pode se pensar que a dinâmica bienal da presença da festa em cada paróquia quer dizer algo sobre a memória de uma e o esquecimento da outra. Porém, o tapete que um ano descreve um desenho na cidade a partir de uma das paróquias envolvidas anuncia, na verdade, um ciclo, uma alternância tornada estratégia de manutenção dessa memória; uma negociação que, ao invés de indicar a vontade de um esquecimento anulador do antagônico, constitui a solução para o preenchimento do sentido pela consciência da oposição. O tapete “mocotó” de um ano é a garantia da realização dos paroquianos “jacubas” no ano seguinte.

Eis um sistema inicial de trocas entre pessoas que configura a própria essência da festa popular no Brasil. Porque, cheia de falas e gestos de devoção, ruptura e alegria, ela não é mais do que uma seqüência cerimonialmente obrigatória de atos codificados de dar, receber, retribuir, obedecer e cumprir. (*Op. cit.*, p.39).



Muitas podem ser as identificações que se atribua à idéia de passagem, à memória e à demarcação. Se o tapete é um signo múltiplo, se por sua natureza visual admite a polissemia, ele incorpora sentidos evidentes e sutis. O tapete seguramente demarca territórios, pois os lugares cabidos à celebração já foram estabelecidos. Ele os assinala, risca no chão da cidade um percurso que aponta por onde os fiéis devem deslocar-se. Essa é a primeira idéia de passagem, o traslado da procissão, a idéia direta de atravessar, que tanto encontra reforço quanto reforça a idéia de demarcar.

Um outro sentido de passagem assinala um período na história que a festa faz permanecer na memória, indiscutivelmente. Não haveria razões para que, depois de feita uma sob a forma de Vila Rica, a mando de lei desde o séc. XVIII, a extensão da urbe continuasse a ser vista como um remendo internamente incongruente, visto que, pelo crescimento natural, as manchas ocupacionais encontraram-se e fundiram-se. Mas a identidade dos habitantes quis se manter por mais tempo fiel às suas origens por outros mecanismos, que não se encaixavam nas engrenagens das determinações reinóis. Tem-se até hoje celebrações separadas de Semana Santa, assumidas com gosto pelos paroquianos das duas Matrizes.

É dessa passagem que também trata o tapete de serragem da Semana Santa. A passagem da condição de povoados autônomos a partes internamente dependentes de uma unidade urbana que lhes incorporou, representada pela implantação da praça onde se assentaram os poderes seculares. Então, a memória dessa passagem histórica é na verdade, a afirmação da resitência a uma imposição política sobre a identidade de um povo. Evidente pela afirmação popular do sentido de autonomia das duas paróquias, expressada pelos dois tapetes de serragem, pelos dois percursos diferentes, pela demarcação de dois territórios, de modo mais ou menos fiel ao desejo de fazer representada a continuação das identidades dos habitantes dos dois bairros mais famosos, historicamente relevantes pelo status do enriquecimento quando ainda eram povoados.

A idéia de passar é muito forte, e o tapete surge como a própria garantia da passagem, no caso, a passagem da procissão, que tem como ponto alto do fervor religioso a presença do Santíssimo Sacramento. É de grande proveito, para a compreensão da natureza dinâmica dos festejos da Semana Santa que implicarão no tapete e sua relação com a rua –lugar do movimento–, tomar a classificação que faz Carlos Brandão, para que...

[...] sabemos reconhecer que, fora situações de exceção, o que torna ritual uma cerimônia devota do catolicismo é sua qualidade de deslocamento, de viagem:

a. em busca do lugar sagrado, como a romaria;



- b. conduzindo seres simbolicamente sagrados através de espaços profanos, como a procissão;
- c. viajando através de lugares com o anúncio de um festejo em algum local, como a folia;
- d. fazendo desfilar pelas ruas pessoas revestidas de uma dignidade especial, como o cortejo;
- e. levando símbolos e sentidos de sacralidade à casa do outro, como na visitação;
- f. fazendo representar itinerantemente uma memória tida como heróica e/ou religiosa, como o folgado.” (BRANDÃO, 1989, p.39).

Nessa perspectiva, se a Semana Santa, pela própria temática que apresenta, não promove condição adequada à realização de uma parte profana que habitualmente acompanha a maioria das festas religiosas católicas brasileiras, convém perceber que a construção do tapete de serragem provê, depois do pesar da Sexta-feira da Paixão, o primeiro suspiro colorido após o recolhimento para a “digestão” do sentido doloroso que aquela evoca.

A Semana Santa em Ouro Preto, parada no tempo, soleníssima: missas, rezas lentas e procissões de um comovente pesar. (*Op. cit.*, p.45).

Nessa perspectiva, o tapete de serragem aparece como a possibilidade de realização da folia dentro da solenidade pesarosa da semana. Ele é a descontração popular que toma espaço na madrugada. Se a procissão é o cumprimento do ofício religioso prescrito, que desmancha o tapete, a sua construção será a folia passageira.

A abordagem conceitual da festa, em proveitosa definição de Louis Marin¹⁴ citada no artigo de João Adolfo Hansen, amplia o horizonte de análise sobre o qual o tapete de serragem se realiza:

[...] um processo coletivo que simultaneamente manipula o espaço por meio de certos movimentos em um certo tempo e produz seu espaço específico segundo regras e normas determinadas que ordenam esses movimentos e esse tempo valorizando-os. Pode-se dizer o mesmo do tempo: o desfile, cortejo ou a procissão, ordenando-se no tempo cronológico, estruturam-no segundo a temporalidade que lhes é própria e por isso mesmo produzem um tempo que simultaneamente interrompe o tempo cronológico e em certa medida o completa ou o funda. (MARIN, 1994 apud. HANSEN, in JANCÓS, KANTOR, 2001, p.735).

Hansen propõe que a abordagem da festa como objeto de estudo tenha duas articulações, uma sintático-semântica e outra pragmática:

14 Louis Marin. “Manifestation, cortège, défilé, procession”, in: *De la representation*. Paris: Seuil/Gallimard, 1994, p.48.



No caso, como propõe Roger Chartier¹⁵ é fundamental pensar em duas lógicas articuladas e heterogêneas: a que produz e interpreta os enunciados dos relatos das festas e a que rege as ações e suas condutas. As duas lógicas devem ser consideradas quando se faz uma história que relaciona a construção discursiva ou simbólica do mundo social com as coações objetivas que limitam e possibilitam a produção de representações. (HANSEN, in JANCÓS, KANTOR, 2001, p.735).

Diante disso, podemos destacar como uma das mais fortes coações objetivas, que interferem nos significados acima citados, o papel modelador da cidade ao disponibilizar suas ruas, praças, adros e largos como espaços pelos quais se configura o percurso, dando elementos de apoio ao cortejo e nutrindo-o de paradas, estações, afunilamentos e alargamentos. O tapete de serragem da Semana Santa em Ouro Preto é caso que desperta interesse para estudo dessa característica de atribuição sintático-semântica de uma procissão religiosa. Seu tapete, semelhantemente, tem características sintático-semânticas distintas daquele que é feito, na mesma cidade e pela mesma população, para a festa de *Corpus Christi*.

Reportando-se à mais célebre procissão já documentada nas Minas Gerais, o Triunfo Eucarístico (celebração de inauguração da Igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto, em 1733), cujo percurso se deu entre as igrejas do Rosário e Pilar, Hansen destaca a profunda importância do percurso para o significado do evento, especialmente pela delimitação por suas extremidades¹⁶:

As extremidades do percurso acumulavam funções: como extremidades espaciais, marcavam uma partida e uma chegada, delimitando um espaço intermediário, o da festa; temporariamente, as extremidades eram um início e um fim dos processos simbólicos que instauravam um tempo qualificado entre ambos os pontos; como extremidades sógnicas, eram metafóricas ou alegóricas, pois estabeleciam e delimitavam um espaço-tempo qualitativo, o do festejo e o do sagrado, sobrepostos ao espaço-tempo físico da vila. Nesse espaço-tempo qualitativo, ele mesmo simbólico, houve processos simbólicos de emissão, presentificação e recebimento do sagrado..." (*op. cit.*, p.739).

A polaridade estabelecida pelas Igrejas matrizes do Pilar (do povoado do Ouro Preto) e da Conceição (do povoado de Antônio Dias) se vê representada na organização alternada das celebrações da Semana Santa, especialmente demonstradas na Procissão do Domingo de Ressurreição e nos tapetes realizados por suas comunidades, atualmente em percursos exclusivos. Como visto, a hipótese do estudo aponta

15 Roger Chartier. "Al borde Del alcantilado", in: Pluma de ganso, libro de letras, ojo viajero. México: Universidad Iberoamericana, 1997, p.85.

16 Parece que as extremidades do percurso resultam mais importantes que o próprio desenrolar do percurso, que tem sofrido com as coações representadas pela ordem urbana, especialmente representada pelo problema do trânsito e circulação urbana, que eventualmente requerem o desvio de algum trecho da trajetória tradicional, sem que por isso se perca o sentido geral da importância do lugar para a procissão.



para a presença do sentido de comunidades fundacionais nas identidades de grupo, alimentadas por uma noção de origem, que se renova ciclicamente por meio das procissões. E essa presença depende da manutenção de um território duplamente sacralizado: pelo sentido religioso do evento e pela permanência no lugar que guarda simbolicamente as raízes, a ascendência da comunidade.

Mas para a operação dessas aquisições simbólicas, convém verificar, como a cultura barroca contra-reformista lidou com a idéia de representação. Para isso recorreremos à ajuda de Hansen sobre o conteúdo e o modo operativo da representação nas festas religiosas barrocas:

Assim, o termo representação aplicado às festas coloniais significa processos miméticos substancialistas, coletivos e anônimos, de produção simbólica. Eles utilizam várias espécies de signos recortados em várias substâncias para presentificar várias coisas ausentes. As várias espécies de signos produzem a presença metafórica de coisas e Instituições imediatamente ausentes. A presença efetuada é uma aparência cuja forma é condicionada pelos materiais disponíveis, pela circunstância institucional ou informal do uso das imagens e pelo gênero retórico-poético da representação (*op. cit.*, 2001, p.741).

Uma forma de representação através das festas está fortemente instalada na cultura barroca pela doutrinação contra-reformista, que chega a constituir traço cultural especialmente sólido quando, pela fortíssima união do Estado Português com a Igreja Católica, imprimiram-se sobre a colônia os interesses dominadores de ambos. Isso indicava a presença de uma concepção de política como poder divino, atuante por meio das representações religiosas, que ajudavam a ordenar a sociedade segundo a hierarquia da precedência de grupos sociais nos cortejos.

Assim, havia, segundo Hansen, um transporte teológico-político da idéia de corpo místico. Tanto a Igreja Católica estaria presente em cada paróquia por meio da participação de seus fiéis em um corpo místico de Cristo, quanto o Rei também estaria misticamente presente por meio da idéia de que um corpo do Estado une a todos sob a coroa, que a tudo pode ver e controlar¹⁷. Portanto, o sentido de corpo místico era vigente nesse regime, passando pela sociedade imperial portuguesa com suas extensões coloniais, chegando em Ouro Preto no séc. XVIII. Havia a idéia de que cada instância de organização coletiva constituísse representação de um corpo místico: “O corpo místico da comunidade é invisível, devendo ser figurado em formas alusivas que propõem a homologia de religião, política e retórica como *imitatio veritatis*, imitação da verdade”; (*Op.cit.*, p.747). De todo modo, a representação teatralizaria os papéis sociais em signos que construía uma memória autorizada (*Idem*, p.749).

17 A noção de poder panóptico é muito bem desenvolvida por Michel FOUCAULT na obra *Vigiar e punir: nascimento da prisão*.



As procissões religiosas em meio aos festejos da Semana Santa constituem o recurso memorial autorizado que sustenta uma certa representação identitária da comunidade, como corpo-místico das comunidades primais, reconfiguradas ao longo da história em freguesias e bairros de Ouro Preto e Antônio Dias. Permanecem, assim, ligadas ao ato de fundação de seus antigos povoados e da instauração das Igrejas Matrizas, que tornaram-se os pontos de partida para os tapetes de serragem que orientariam a identidade comunitária.

Uma associação de referências provenientes de áreas diferentes pode ajudar a construir um pano de fundo para essa discussão, mas afastaria este estudo de seu foco para questões periféricas, ainda que se reconheça a importância dessas transversalidades. Da sociologia, Benedict ANDERSON propõe que um sentido de permanência de *grupo/imortalidade* provenha das *relações de parentesco*, para *comunidade*, e daí para formas de organização social mais complexas, até chegar a *nação*. Partindo desse princípio, Anderson elabora o conceito de comunidade imaginada, segundo o qual grupos compostos por indivíduos que não se conhecem podem ter vínculo de camaradagem mútua, visto que a idéia de preservação passa do parentesco, para a religião e para o Estado. Proveniente da história, Françoise CHOAY (em *A alegoria do patrimônio*) esclarece que a origem da palavra *monumento* reporta ao sentido de lembrar, verificar, cuja raiz etimológica latina é *monere*, de onde advém a palavra monitorar, sendo os monolitos e totens clânicos os exemplos primais de monumentos. Eles eram erigidos para lembrar, evocar a certeza da pertinência ao grupo, como um “dispositivo de segurança”. Dos estudos de arquitetura, Kevin LINCH (em *A imagem da cidade*) desenvolve importante teoria sobre a relação das pessoas com seus territórios delimitados por marcos. Nos estudos de Lynch, pessoas desenhavam áreas da cidade que acabavam representando territorialidades, ora comuns ora conflitantes, legíveis por meio do recurso de mapas mentais.

Embora pareçam dissociados, essas contribuições tocam o ponto comum da identificação de comunidades, de seus laços internos e de suas marcas características, que podem ser representadas no espaço. Portanto, não há maior problema em divisar sob a mesma perspectiva as idéias de comunidade imaginada, território imaginado e marcos territoriais monumentais, visto que esses todos estão em jogo no estudo das relações do tapete de serragem de Ouro Preto com as idéias de origem de suas comunidades, a manutenção de suas memórias e seus marcos monumentais, do que cuidamos que o tapete seja um representante original. Conseqüentemente, a idéia de comunidade imaginada permite ser manipulada e transposta do espaço (indivíduos que não se conhecem pela distância) para o tempo (indivíduos que viveram em épocas diferentes), pois mesmo desconhecendo os supostos ancestrais, a comunidade será capaz de manter, mediante a elaboração de suas atividades rituais, a noção dos



territórios que autenticam-na de suas origens, pelo artifício de obras coletivas monumentais como o tapete efêmero, que, ao desaparecer, residirá na memória, impressa com caracteres identitários que distinguirão suas comunidades com sujeitos/autores coletivos.

Essa identidade comunitária está acesa no convívio dos que lhe são pertencidos. Ainda que importantes referências estejam presentes na paisagem, nos signos visuais da arquitetura, na cidade como continente complexo desses conteúdos diversos, é no exercício, na prática que a identidade pode ser manifesta; não como uma noção abstrata, idealizada e externa ao indivíduo, mas imanente ao próprio, até mesmo corpórea¹⁸. Essa noção deve seu reconhecimento aos estudos sobre performance e práticas coletivas espetaculares organizadas. No campo de estudo recentemente definido como etnocenologia, constituem referências fundamentais os trabalhos de Jean-Marie Pradier, Richard Schechner, Chérif Khaznadaz, Diana Taylor e, no Brasil, Armindo Bião e Leda Maria Martins.

A etnocenologia se inscreve na vertente das etnociências e tem como objeto os comportamentos humanos espetaculares organizados, o que compreende as artes do espetáculo, principalmente o teatro e a dança, além de outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo extra cotidianas. (BIÃO, 1998, p.15)

Reconhecível sob diversas formas, a performance tem como campos de manifestação característicos as atividades artísticas, rituais ou cotidianas, em que é fundamental o princípio de comportamento restaurado (SCHECHNER, 2003), ou reiteração (TAYLOR, 2003), cuja idéia é que condutas repetidas sejam elementos centrais de fixação de identidades, muitas vezes sujeitas à necessidade de uma demonstração de superação:

...dizer que alguém realizou uma boa performance é afirmar que tal pessoa realizou aquela coisa conforme um alto padrão, que foi bem sucedida, que superou a si mesma e aos demais [...] Fazer performance é um ato que pode ser entendido em relação a:

18 É assim que Norbert ELIAS demonstra o conceito de Configuração, flexibilizando as categorias opostas de sociedade e indivíduo, como o total e o unitário. Configuração corresponde a grupos de tipos diferentes, atuando concretamente, como por exemplo, o das pessoas que reúnem-se para dançar, conforme o exemplo do próprio autor: “Certamente podemos falar da dança em termos gerais, mas ninguém a imaginará como uma estrutura fora do indivíduo ou como uma mera abstração. [...] Seria absurdo pensar que as danças são construções mentais abstraídas de observações de indivíduos considerados separadamente. O mesmo se aplica a todas as demais configurações. [...] Dessa maneira, o ponto de partida para o estudo do processo de formação do Estado é uma configuração constituída de numerosas unidades sociais relativamente pequenas. Em livre competição umas com as outras”. (ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. vol.1: Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, 2v.)

Assim, a configuração social constituída pela população que constrói o tapete da paróquia do Pilar pode ter contorno mais ou menos variável em torno da população dos paroquianos, mas o que interessa mais é o modo como essa configuração se estrutura em relação à outra (construtores do tapete da paróquia de Antônio Dias), visto que uma configuração social mais complexa e suas representações, como a identidade ouropretana que está sobre ambas, depende dos ajustes internos, oportunizados pelo recurso da construção festiva dos tapetes, que representam diferenças internas de identidade.

Ser.
Fazer.
Mostra-se fazendo. (SCHECHNER, 2003, p.25-26).

Mostrar-se fazendo é a expressão mais característica de performar, exibir a ação. Sob todos esses aspectos interessa interpretar a ocorrência dos tapetes de serragem como possíveis afirmadores de identidades comunitárias em Ouro Preto; primeiro, porque ao mostrar-se fazendo, cada comunidade paroquial indica, pelo resultado estético de sua obra, que merece ser considerada meritoriamente, trazida à mente a cada ano como comunidade prevalente dentro da cidade de Ouro Preto. Segundo, porque ao realizar o tapete e participar da procissão, a comunidade realiza algo que tem sua necessidade referenciada em si mesmo, através do que acaba por se afirmar a condição ontológica de ser enquanto sujeito coletivo.

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados... (*op.cit.*, p.27).

O ciclo ritual, que orienta a restauração dos comportamentos na Semana Santa, tem significação duplamente determinada –pelo calendário religioso e também pela alternância dos anos entre as paróquias– e converge perfeitamente com a caracterização de uma performance artística, atuando como fornecedora de sentido para as atividades cotidianas da comunidade.

Performances, portanto, atuam como elementos de memória coletiva, evocada para o presente por meio de atuações teatralizadas, realizando sua tarefa de ligar este tempo ao passado, normalmente reportando-se a algum acontecimento notável na história da própria sociedade, ou tomado por “empréstimo” e ressignificado (Êxodo hebreu → Páscoa judaica → Páscoa paleo-cristã → Páscoa católica lbero-americana ouopretana).

O interesse da investigação do território das antigas comunidades dos povoados de Ouro Preto e de Antônio Dias, assimilados como bairros pela malha urbana da cidade de Ouro Preto contemporânea, e já anteriormente como freguesias pela instituição da Vila Rica, decorre da importância de seus sentidos como componentes fundacionais. Correspondendo a esses bairros, fazem-se também representadas, pelos participantes de cada “lado” da cidade, as antigas comunidades que lhes originaram. Seria pois a presença na festa, do caminhar sobre o tapete mas principalmente do produzi-lo, que daria ao morador de cada bairro a renovação do senso de pertencimento a um espaço que não se configura mais como



fora estabelecido; sentimento a que Bião chama de “localidade afetual” (e o geógrafo Yi-Fu-Tuan trata como “topofilia”, nome que intitula seu mais famoso livro) .

Para tratar da relação da festa com territorialidade, se deve reconhecer que território “é fundamentalmente um espaço definido por e a partir de relações de poder” (SOUZA, 2000, p.78). “Para Arendt, o poder não carece de justificativas, já que seria inerente à existência de qualquer comunidade política; no entanto, demanda legitimidade” (*Op. cit.*, p.80). Assim é que, desassociando o conceito de território da idéia de território nacional, ou de propriedade, Souza¹⁹ esclarece que territórios são constituídos nas mais diversas escalas espaciais e temporais, pois territórios podem ter existência permanente, duração indefinida, periódica ou cíclica. Esse aspecto é de grande interesse para a compreensão da construção do tapete e da alternância da procissão da Ressurreição em Ouro Preto. Visto que grandes eventos sociais têm importante papel como variável na reprodução do *status quo*, supõe-se que é sobre uma representação simbólica de apropriação do espaço que as memórias de antigos conflitos (contemporaneamente subtraídos de sentidos, ou ressignificados) operarão a manutenção da identidade de comunidades que precisam se manter coesas.

A ocupação do território é vista como algo gerador de raízes e identidade: um grupo não pode mais ser compreendido sem o seu território, no sentido de que a identidade sócio cultural das pessoas estaria inarredavelmente ligada aos atributos do espaço concreto (natureza, patrimônio arquitetônico, “paisagem”). (*Idem*, p.84).

E mais:

Aqui, o território será um campo de forças, uma teia ou rede de relações sociais que, a par de sua complexidade interna, define, ao mesmo tempo, um limite, uma alteridade: a diferença entre “nós” (o grupo, os membros da coletividade ou “comunidade”, os *insiders*) e os “outros” (os de fora, os estranhos ou os *outsiders*). (*Ibidem*, p.86).

Portanto, territórios são, no fundo, relações sociais projetadas no espaço concreto, que são apenas substratos materiais das territorialidades, representadas publicamente em performances que, no nosso caso de estudo, apresentam traços de permanência das festividades barrocas, de que o tapete vem ser um exemplo notável para o estudo extensivo e minucioso que merece se desdobrar, por articular interativamente diferentes campos de estudo.

19 SOUZA, Marcelo José Lopes. *O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento*. In: Geografia: conceitos e temas. Organizado por Iná Elias de Castro, Paulo César da Costa Gomes, Roberto Lobato de Corrêa. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000 (p.77-116)



2.6 CULTURA POPULAR / PATRIMÔNIO CULTURAL / LUGAR DE MEMÓRIA

Alguns dos conceitos de que agora tratamos parecem ser tornados aparentes no próprio tapete de serragem, que trata de apresentar o conteúdo da crença através da iconicidade apresentada, de sua natureza pictórica, fazendo figurarem elementos do imaginário religioso eleitos pelos participantes para a construção dos segmentos que o constituem. Outros significados podem não ser aparentes à primeira vista, sem por isso deixarem de estar presentes. Podem mesmo habitar a memória coletiva dos participantes, sem que isso seja a primeira evocação individualmente demonstrada por cada, visto que o interessa a construção de apenas um segmento local do tapete (àquele que espraia-se adiante de suas casas, por exemplo), que integre o todo do grande tapete de dimensões urbanas. Ser “parte” e fazer bem feito a pequena parte que lhe foi confiada é um sentimento muito acentuado, e explicado sob várias razões: fé e devoção, capricho estético, orgulho familiar, performance festiva etc.

O estudo do tapete de serragem como resultado de uma prática coletiva pressupõe que, enquanto artefato, ele se configure como um bem cultural de natureza material, e assim, codificado enquanto idéia e enquanto objeto. Enquanto idéia o tapete responde a uma demanda programada, a esquemas prévios, a um repertório do imaginário religioso popular, a memórias que encontram oportunidade de se fazerem manifestas, a lugares na cidade que ajuda a caracterizar. Enquanto objeto o tapete responde aos materiais que requerem o saber fazer, a uma topografia, às características plásticas da serragem que interferirão nas suas qualidades expressivas. Ainda que muitos campos de conhecimento possam contribuir para a compreensão sobre esse objeto complexo, uma grande categoria se impõe à consideração, e esta interessa sobremaneira porque constitui a amálgama dos outros traços, e de seu tratamento serão determinados acertos ou equívocos metodológicos no contorno do objeto. O tapete de serragem é objeto híbrido de uma cultura popular, na qual interage com outros objetos, sofrendo contágios e contagiando.

O trabalho de Nestor García Canclini, especialmente na obra *Culturas Híbridas* (2008), é importante referência para abordar o tapete de serragem, tomando-o como indicador de uma cultura material –da qual se sobressai como expressão desenhística– e revelando a preexistência de códigos e valores (estéticos, morais, idiossincráticos).

Canclini esclarece que os estudos sobre cultura popular provêm das iniciativas de registro dos folcloristas no séc. XIX, assumindo sotaque mais acadêmico ao longo do séc. XX, tanto no trabalho dos antropólogos quanto no dos comunicólogos. Eles representam uma abordagem da “cultura de elite”



sobre a cultura popular, ainda que essencialmente ambas as visões –a folclorista e a erudita– compartilhem de pressupostos limitados e incidam em equívocos comuns quando abordam seus objetos.

Interessa, de princípio, para chegar a esses pressupostos, mapear as causas históricas de um desinteresse acadêmico brasileiro sobre o tapete de serragem (quicá de outros tantos temas) como objeto que guarda características tão instigantes, mas tão ignoradas. A questão do popular surge no discurso da modernidade como alimento de uma estratégia de dominação que, no meio acadêmico, se expressa pela oposição da erudição em relação ao conhecimento comum, não prestigioso. Canclini aponta que o esquema moderno X tradicional encontra representação paralela na idéia de culto X popular, que tem representação política imediata nas posições de hegemônico X subalterno. Isso cria uma contradição interna, pois a pesquisa erudita, ocupando um dos pólos, estaria dispensando interesse a um objeto que representaria o oposto.

A posição moral do discurso acadêmico diante do popular seria, geralmente, a de afirmar sua prevalência, considerando o conhecimento popular como qualitativamente inferior, e olhando-o com complacência. A isso Canclini denuncia, citando Martín Barbero, como dispositivo complexo de “inclusão abstrata e exclusão concreta”, herança do grande processo modernizador europeu iluminista, em que “o povo interessa como legitimador da hegemonia burguesa, mas incomoda como lugar do inculto por tudo aquilo que lhe falta.” (*Op. cit.*, 2008, p.208).

A expressão dos estudos sobre cultura popular na América Latina tem habitualmente procurado sintetizar o universo do popular nas abordagens sobre o folclórico:

De um lado, a necessidade de arraigar a formação de novas nações na identidade de seu passado; de outro, a inclinação romântica de resgatar os sentimentos populares frente a iluminismo e ao cosmopolitanismo liberal. Assim condicionados pelo nacionalismo político e humanismo romântico, não é fácil que os estudos sobre o popular produzam um conhecimento científico (*Idem.*, p.211).

Sobre o caso específico do Brasil, segue citando Renato Ortiz:

No momento em que uma elite local perde o poder, tem-se o florescimento dos estudos da cultura popular; um autor como Gilberto Freyre poderia talvez ser tomado como representante paradigmático dessa elite que procura reequilibrar seu capital simbólico através de uma temática regional. (*Ibidem.*, p.212).



Essa explanação procura esclarecer a opacidade metodológica folclorista e elitista, que espera o tratamento do tapete de serragem como produto de uma manifestação coletiva emergida de valores da cultura popular. Por esse viés um objeto da cultura popular poderia facilmente ser tomado a priori como manifestação folclórica; os mais pitorescos teriam maior evidência, outros tantos sequer teriam visibilidade. As dificuldades que provêm disso são patentes: “O popular como resíduo elogiado: depósito da criatividade camponesa, da suposta transparência da comunicação cara a cara, da profundidade que se perderia com as mudanças ‘exteriores’ da modernidade” (CANCLINI, 2008, p.209).

Disso decorre todo um universo de preocupações preservacionistas bem intencionadas mas inconsistentes, que levam ao risco de que as políticas de salvaguarda de bens culturais efêmeros e imateriais sejam uma tentativa de engessamento dessas manifestações, sob a idéia de manutenção de um suposto estado original ou primitivo inalterado. Assim é que, tanto quanto os folcloristas, os antropólogos e comunicólogos têm sido tentados a fixar a imagem dessas manifestações sob a característica da resistência: “A percepção dos objetos e costumes populares como restos de uma estrutura social que se apaga é a justificação lógica de sua análise descontextualizada”. (*Op. cit.*, p. 210).

É sobre essas considerações que Canclini refuta os pressupostos que sustentam a visão clássica sobre cultura popular, que tem subsidiando tanto a visão tradicional folclorista como também as abordagens acadêmicas, sistematizando-os da seguinte maneira:

- O desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais;
- As culturas camponesas e tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular;
- O popular não se concentra nos objetos;
- O popular não é monopólio dos setores populares;
- O popular não é vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica para com as tradições;
- A preservação pura das tradições não é sempre o melhor recurso popular para se reproduzir e reelaborar sua situação.

Sob essas advertências é que esta investigação procura viabilizar um tratamento adequado ao Tapete de Serragem da Semana Santa em Ouro Preto como manifestação cultural de desenho, tão tradicional quanto articulado com a contemporaneidade, exemplificado pelo interesse que provoca na mídia. Em alguns jornais mineiros a foto do tapete aparece em primeira página de cadernos especiais, como ícone mais expressivo da Semana Santa (vide anexos).



Tomadas essas precauções para o tratamento do objeto, que por enquanto dizem respeito ao ponto de onde se pretende mirá-lo, interessa inquirir sobre o sujeito antropológico da pesquisa. Ainda que não categoricamente explicitado, já deve haver certa clareza, no curso do texto desse trabalho, que no caso da relação do tapete com seus realizadores, interessa primariamente entender como as duas paróquias matrizes de Ouro Preto constituem ao longo dos séculos a polaridade que alimenta a rememoração dos conflitos de formação da cidade, na defesa de seus territórios imaginados.

Estes não são, entretanto, os únicos sujeitos. Pois ainda que os tapetes sejam idealizadamente confeccionados pelos moradores das ruas em que passarão as procissões, a participação na procissão agrega um número muito maior de pessoas do que os construtores do tapete. Esse segundo tipo de sujeito traz diferentes aspirações, nutre-se de significados da existência do tapete possivelmente diversos daqueles que motivaram os construtores. Ainda um terceiro tipo se apresenta, e nele figuram os que, fazendo-se presentes na ocasião da festa por interesse no entretenimento cultural, movimentam um significativo mercado de serviços diretamente ligado ao turismo, importante recurso econômico com o qual a cidade mantém benefício simbiótico nessas ocasiões.

A cada sujeito antropológico típico, identificável sob características específicas, corresponderá um tipo de vivência, e essa vivência indicará os lugares de memória aos quais se referenciam. Pierre Nora nos aproxima da complexa e flexível noção de memória, para construir o conceito de lugar de memória:

A memória é a vida, vivenciada por sociedades vivas, fundadas em seu nome. Ela permanece em perene evolução, aberta à dialética do lembrar e do esquecer, inconsciente a suas sucessivas deformações, vulnerável a manipulações e apropriações, suscetível a longos repousos e periódicos renascimentos. [...] A memória, por ser afetiva e mágica, abriga apenas aqueles fatos que nela se encaixam; ela nutre lembranças que podem estar desfocadas, telescopicamente aumentadas, que podem ser gerais ou detalhistas, particulares ou simbólicas – de acordo com a conveniência da cada caminho ou de cada cenário, de acordo com cada censura ou projeção. [...] A memória instala a lembrança dentro do sagrado. [...] A memória é cega a tudo que não seja o grupo que ela une – o que significa dizer, como Maurice Halbwachs disse, que há tantas memórias quanto há grupos, e que a memória é por natureza múltipla e no entanto específica; coletiva, plural, e no entanto, individual.²⁰ (NORA, 1984, p.19).

Enfim, Nora nos esclarece sobre a natureza polimorfa dos lugares de memória:

20 Traduzido por Patrícia Farias, do original em francês publicado in *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, vol. I (La République), 1984.



Os lugares de memória são simples e ambíguos, naturais e artificiais, de uma só vez imediatamente disponíveis à experiência sensual concreta e suscetíveis à mais abstrata elaboração. Sem dúvida, eles são lugares nos três sentidos da palavra –material, simbólico e funcional. Até um lugar que aparentemente é apenas material, como um arquivo, se torna um lugar de memória se a imaginação o investir de uma aura simbólica. (*Op.cit.*, p.29).

Portanto, podemos considerar que são lugares de memória tanto a cidade de Ouro Preto, quanto o tapete de serragem, bem como cada casa por onde passa. Essa presença pregnante da memória, e o modo como é transferida entre os integrantes de uma comunidade, se vale muito de relações de afetividade, baseadas na força de sentidos de pertencimento comuns, tanto quanto de um processo de educação, mesmo que de modo informal.



3 METODOLOGIA



IGREJA DE NOSSA SENHORA DAS MERCÊS E MISERICÓRDIA (“Mercês de cima”).
Construção iniciada em 1771. Sua irmandade era composta de pretos e crioulos.
(SALES, 1999, p.222).
Percebe-se já a clara influência Neoclássica em seus traços, que contrastam com muitas obras
de predominante estilo barroco de Ouro Preto.

3 METODOLOGIA

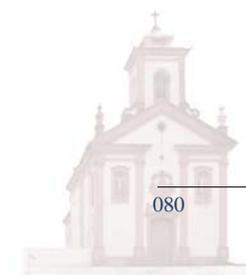
3.1 PESQUISA QUALITATIVA

A pesquisa do tapete de serragem teve duas orientações diferentes e complementares, necessárias à investigação. Uma de interesse amplo, de contextualização histórica, situando a condição urbana em que se insere o objeto (com base em estudo documental), e a condição da formação social dos autores do tapete; e outra de caráter etnográfico, com base em observação direta e registro de entrevistas e fotografias, de aporte antropológico.

Foi necessário um trabalho descritivo, amparado em tarefas de registro e pesquisa documental, tanto gerando fontes –pela fotografia– quanto recorrendo a repositórios de informações prévias. Buscou-se identificar do tapete as características de seus modos de fazer e resultados, demonstrados no capítulo 5, dedicados às descrições etnográficas. Neste sentido a pesquisa tratou de um objeto e seus processos de feitura, com um artefato (a técnica e sua condição material) e de seus autores (os modos de realização, seus comportamentos e condicionamentos, sua história).

Graças aos procedimentos de registro foi possível iniciar uma classificação do tapete segundo características tipológicas (ainda que não seja este o objetivo último da pesquisa), a partir das técnicas empregadas, da identificação dos materiais e variações da temática de suas composições figurativas, que constituem um dos aspectos desenhísticos mais evidentes. Essa exemplificação sobre os modos de fazer, descritos na etnografia, foi necessária como marcação pontual no espaço-tempo, visto que o tapete vem sofrendo mudanças e adaptações, tanto no que diz respeito ao local de sua realização, dados os deslocamentos eventuais de percurso, quanto nas contribuições da técnica de construção, na inovação de materiais e nos meios de manipulação.

Em outra frente, se desenvolveu o trabalho interpretativo, quando se buscou compreender os sentidos da presença desse objeto no contexto em que se encontra, trabalhando com as opiniões dos sujeitos antropológicos com ele envolvidos. Valores, memórias, fé e modos de culto, conflitos e negociações, unidade e diversidade, exposições e ocultamentos, celebrações e pesares; tentou-se torná-los legíveis em uma caracterização através dos discursos. Os desenhos ligados ao tapete –os percursos pelas ruas da cidade, a figuratividade de seus temas, a ornamentação das janelas, os paramentos de culto, a indumentária dos personagens etc.– são todos passíveis de um olhar interpretativo imprescindível tanto



quanto o descritivo; esse é o quadro do tapete de serragem e da cena da procissão de que toma parte na Semana Santa. Desses todos aspectos, como já dito, elegeram-se como o de maior interesse, nessa etapa da investigação, o tapete como desenho inteiro, nos percursos que descreve pela cidade histórica de Ouro Preto na ocasião específica, obra de muitos públicos, porém empreendida provavelmente por duas populações paroquiais; entretanto, não se perdeu de vista a importância de caracterizá-lo como obra constituída de partes, segmentos dotados de soluções sintáticas formais para a composição desse todo, e seus pequenos significados parciais próprios, dados pelos autores individuais.

3.2 ABORDAGEM DO ARTEFATO

O fenômeno cultural, manifesto em idéias, em comportamentos e em objetos físicos, apresenta-se, no terceiro caso, sob estudo da cultura material; mas este, segundo Dolores Newton, está necessariamente pré-codificado pelas duas primeiras modalidades (figs. 09 e 10). O tapete de serragem, para a existência como artefato, dependeu de uma intenção mental prévia de seus realizadores, no nível das idéias; e dos condicionamentos cumulativos desse sujeito como representante de uma coletividade, no nível dos comportamentos. Existem, portanto, três níveis diferentes de apresentação de um fenômeno mais amplo, cuja inteireza se pretende enunciar para uma compreensão mais precisa do objeto em questão: “Essa dupla codificação permite comparar os três fenômenos culturais, ou seja, o artefato, bem como seus aspectos cognitivos e comportamentais.” (NEWTON, *apud* RIBEIRO, s.d.).¹

Citando Dell Hymes, Dolores Newton valida três objetivos abrangentes para o estudo dos artefatos: “1) a descrição formal de sua estrutura para chegar ao padrão cultural subjacente; 2) a interpretação do seu significado, com base não tanto na estrutura formal, quanto nas evidências cumulativas do conteúdo simbólico; 3) a investigação histórica”. Para tanto, é necessário ter em vista que, enquanto objeto representativo de uma cultura, o tapete de serragem sofre uma transformação inevitável e gradual, contínua ou submetida a interrupções, mediante o que a antropóloga denomina de *adaptações ecológicas* (descrevendo a relação irreversível das idéias e comportamentos com o ambiente). O tapete de serragem está sujeito portanto, à tendência de se diferenciar com a distância social e a se homogeneizar com a proximidade social dos atores envolvidos.

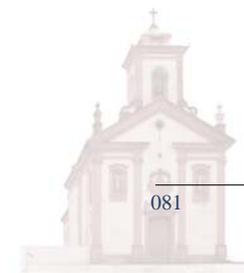


Figura 09 – Funcionários da FAOP (Fundação de Artes de Ouro Preto) confeccionando gabaritos de madeira, que foram utilizados com a figura em positivo e em negativo, no tapete da Paróquia da Conceição. Os gabaritos demonstram a codificação prévia dos desenhos em nível de idéias, pois a realização material futura do desenho com serragem será uma confirmação das formas concebidas pelos artistas. (2009).



Figura 10 – Adro do Santuário de Nossa Senhora da Conceição, a “Matriz do Antônio Dias”, ocupado por desenhos na noite do Sábado de Aleluia, compostos pelo uso dos gabaritos elaborados na FAOP. (2009).

¹ In RIBEIRO, Darci (Editor). Suma etnológica brasileira. Edição atualizada do Handbook of South American Indians. RIBEIRO, Berta (Coord.), et al. Volume 2. Tecnologia indígena. São Paulo: Vozes, Finep, s.d..



Isso implica uma imediata necessidade de se delimitar o universo da pesquisa com unidades que se localizem no espaço e no tempo. Para isso se mostra muito útil uma definição dos critérios de recorte. Essa definição permitirá a caracterização da variabilidade formal do objeto tapete de serragem, e através disso se pode interpretar os aspectos comportamentais das unidades sociais que o produzem.

Não há aqui a pretensão de exaurir as possibilidades de uma classificação formal meticulosa dos tapetes de serragem, nem uma classificação dos desenhos que esses descrevem sobre o arruamento da cidade de Ouro Preto, ainda que esses dados sejam objetos de interesse primário por permitirem mapear outras características.

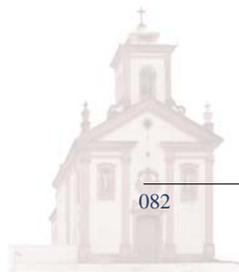
Este estudo, até onde se pôde verificar, pioneiro, pretende criar ligações temáticas, conceituais e metodológicas, estabelecendo um equeno núcleo do qual se possa expandir o conhecimento do objeto *Tapete de Serragem* para outras direções.

3.3 DELIMITAÇÃO ESPAÇO-TEMPORAL

A necessidade de acompanhar e registrar a realização do tapete pelas duas paróquias envolvidas em anos alternados nos obriga a adotar como unidade temporal de observação mínima um intervalo bienal. Isso não exclui a possibilidade de se adotar intervalos maiores no caso de uma ampliação futura da pesquisa. Por exemplo, pode se estabelecer que o período de constância de certo desenho de tapete na cidade, por onde determine o percurso processional, oriente a necessidade de se expandir a investigação para abarcar contornos temporais de maior amplitude.

Executar o registro da construção do tapete de serragem e da procissão do Domingo de Ressurreição por cada paróquia já sugere as unidades espaciais sobre quais se deteve mais focalizadamente o estudo. Aqui porém existem dificuldades mais sutis de demarcação. Se por um lado o território de cada congregação religiosa é bem identificado pela história da constituição dos arraiais e Paróquias do Pilar e Conceição (mais tarde freguesias que aglutinaram outros arraiais em duas grandes seções da cidade); por outro lado a possibilidade de variação de percursos do tapete faz com que cada paróquia viesse optar, em diferentes momentos, por ruas diversas para o desenho de seu tapete de serragem e sua respectiva procissão da Ressurreição.

Se alguns relatos históricos apontam, por exemplo, para a realização da procissão por um percurso que ia de uma Igreja Matriz a outra, o que aconteceu no intervalo desta pesquisa foi exatamente o contrário:

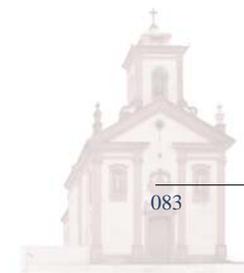


as matrizes desenvolveram trajetórias diferentes na celebração de seus ritos, com um dado particular: enquanto a Paróquia do Pilar realizou, no ano de 2008, sua procissão e tapete completamente dentro de uma área que partia de sua matriz para outro templo inserido no “território” correspondente à mesma freguesia do Pilar, a Paróquia da Conceição descreveu em 2009 um percurso não apenas que lhe foi próprio, como esperado, mas que orientava-se por lógica distinta. Partindo de sua matriz, ultrapassou seus limites transvazando o “território” do Pilar; atravessou a Praça Tiradentes, e terminou seu percurso na Igreja do Rosário, para além do bairro de Antônio Dias. Assim foi o princípio orientador dos traçados descritos (desenhos) pelos tapetes de serragem de cada paróquia, nos anos de 2008 e 2009.

Mas, visto que interessa investigar a pertinência das duas paróquias a uma unidade cultural que submetta a padrões semelhantes os dois grupos paroquianos, a possibilidade de uma diferenciação claramente estabelecida depende de uma série de elementos que permitam caracterizar como mais que casual a escolha dos percursos percorridos pelas procissões. Concorrem para essa primeira impressão o fato de que a perda paulatina da diferenciação de identidades entre os paroquianos das matrizes, historicamente reconhecidos entre si como “jacubas” e “mocotós”, torna hoje menos sustentável a idéia de que os motivos para trajetórias diferentes pelos tapetes dependam de algum recente dissídio, tal como eram comuns a cerca de duas gerações, originando conflitos entre cidadãos das duas freguesias. Também apresenta-se a idéia de que o rito religioso seja elemento de evocação de memórias que justifiquem a reaparição da fronteira territorial no imaginário, possivelmente aferrando o pertencimento dos paroquianos a uma história da qual se reconheçam herdeiros, e da qual o tapete de serragem, ora realizado por uma paróquia, ora por outra, se torna indício.

Como procedimento empírico em pesquisa, a experiência de campo de outros antropólogos se faz cara e necessária; assim recorri à orientação metodológica de Foote-Whyte (1990) e Cicourel (1990) para as realizações de entrevistas; e para obtenção de um resultado confiável do relato da festa recorri ao procedimento chamado por Geertz (1978) de descrição densa.

Como parte da análise sócio-histórica recomendada pelo método hermenêutico de Thompson (1995), as situações espaço-temporais observadas serão os campos da interação, da atuação de instituições sociais e a da consolidação de estruturas sociais que estabeleceram meios e procedimentos de transmissão e trocas de valores. Com isso, procurei compor uma imagem das condições sociais e históricas de produção, circulação e recepção das formas simbólicas presentes no cotidiano dos autores do tapete, que contribuem, por hipótese, na formação do imaginário territorial das comunidades imaginadas correspondentes (jacubas e mocotós).



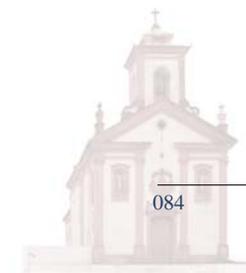
3.4 COMPREENSÃO E INTERPRETAÇÃO

Contribuições recentes da antropologia no campo da interpretação das formas simbólicas se dão na obra de Thompsom (1995). Este autor avança em relação a Geertz (*op. cit.*), pois propõe uma metodologia para a interpretação dos dados observados e registrados, não se detendo na apresentação etnográfica descritiva ou numa interpretação naturalista (EISMAN, 1997, *apud* MACONI, LAKATOS, 2008, p.112). Ele denomina seu método de hermenêutica profunda, cujas hipóteses podem ser esquematizadas sinteticamente:

- Formas simbólicas² são ações, falas, textos, que por serem construções significativas podem ser compreendidas;
- O estudo das formas simbólicas fundamentalmente se constitui em um problema de compreensão e interpretação;
- Existe uma tentação constante em tratar fenômenos sociais de modo geral e formas simbólicas de modo particular, como se elas fossem objetos naturais e passíveis de vários tipos de análise formal, estatística e objetiva;
- Diferentemente das ciências naturais, as ciências sociais trabalham sobre as bases preestabelecidas da compreensão cotidiana;
- Se na hermenêutica o campo-objeto da investigação social é também um campo-sujeito, então os sujeitos são como os próprios analistas sociais, passíveis de agir fundamentados nessa compreensão e reflexão;
- Se os sujeitos humanos são parte da história e não apenas observadores ou especuladores; e se as tradições históricas, seus significados e valores são passados de uma geração à outra, é preciso dizer que muitas das tradições com as quais nós estamos familiarizados hoje são, na verdade, inventadas, mesmo que na imaginação coletiva pareçam mais antigas do que realmente são.

Apesar das limitações de tempo e distância, que atingiram diretamente o levantamento de campo da presente pesquisa, a proposta metodológica de Thompsom se desdobra em um leque de ações não

2 Para efeito de nosso estudo, as formas simbólicas aparentes mais acessíveis serão os desenhos, que no tapete compõem como seu aspecto pictórico; mas principalmente os percursos do tapete na cidade, que podem ser tomados como textos, o que estabelece várias implicações para futuras investigações e tratamento.



simultâneas, que permitem o proveito de sua adoção para a investigação do objeto de estudo em etapas posteriores.

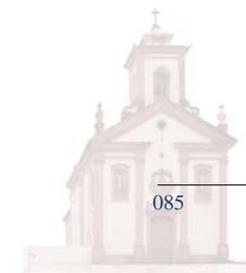
O enfoque da hermenêutica profunda, segundo o próprio Thompsom, tem implicações metodológicas extensas no trabalho de pesquisa, não esgotáveis a curto prazo. Neste momento, coube ater a investigação à caracterização de um quadro que permita a uma Análise Sócio-Histórica (de situações como campos de interação, instituições sociais, estrutura social e meios técnicos de transmissão); Entretanto, as fases de uma análise hermenêutica conseqüente e minuciosa se distribuirão, num futuro prolongamento desta pesquisa: análise Formal ou Discursiva (semiótica, da conversação, sintática, narrativa e argumentativa); e interpretação/re-Interpretação.

Com objetivo de interpretar as formas simbólicas e seus vários contextos, o primeiro estágio para este trabalho, que se caracteriza como uma pesquisa exploratória, foi a geração de registros visuais e de uma etnografia. Essa etapa constituiu-se desde a fase exploratória da pesquisa, feita em Abril de 2008, na ocasião da Semana Santa em Ouro Preto, quando foram realizados levantamentos preliminares, mapeando as fontes e sujeitos de interesse, e estendeu-se até março de 2009, na mesma ocasião festiva. Iniciou-se uma documentação inicial da confecção do tapete, fotografando, anotando informações e colhendo depoimentos não estruturados. No intervalo entre os dois momentos de pesquisa de campo, foi realizada a investigação complementar in loco sobre o tapete de serragem composto para a procissão de Corpus Christi de Ouro Preto, em junho de 2008. Basicamente, assim se sequenciaram as etapas de levantamento para as descrições etnográficas que se encontram adiante descritas nos respectivos capítulos.

3.5 PROCEDIMENTOS DE PESQUISA

3.5.1 LEVANTAMENTO DE CAMPO POR MEIO DE ENTREVISTAS

As falas são elementos que permitem compreender e interpretar o fenômeno do tapete na festa, na dinâmica de sua ocorrência cíclica e alternada. Os depoimentos permitiram montar uma configuração inicial sobre o papel das crenças, valores e opiniões que são sustentados pelos sujeitos antropológicos do universo pesquisado, tendo especialmente em vista aqueles que configuram o grupo que tem seu lugar de pertencimento nos bairros em que se situam as Igreja Matrizes, e que atuam na execução dos tapetes de suas paróquias.



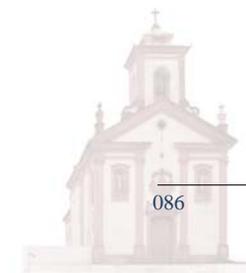
As entrevistas foram realizadas em duas modalidades: estruturadas e não estruturadas. Quando realizadas durante a confecção do tapete, na rua e de madrugada (às vezes sob chuva), optou-se pelo apoio de um formulário com questões predefinidas (vide cap. 8 - Anexos) em nome da agilidade necessária à situação.. Devido à exigüidade de fontes escritas sobre o assunto, a informação obtida diretamente dos atores envolvidos com a festa da construção do tapete e da procissão foi obrigatória.

Por terem sido aplicados os questionários durante a execução do tapete de serragem, naturalmente, selecionaram-se os depoentes dentre os moradores do percurso por onde passaria a procissão. A eleição desses sujeitos que compuseram o grupo de informantes se justificou segundo alguns critérios, tais como liderança na cena de confecção do tapete, o que quase sempre indicava experiência nesse tipo de trabalho. E possibilidade de maior repertório de reflexões

De outra forma, no período da festa, mas não durante o acontecimento de confecção do tapete, as entrevistas não estruturadas se configuraram como depoimentos da relação do público com o tapete (objeto, processo, histórias correlatas). Nelas, o questionamento objetivou recolher informações pertinentes ao fenômeno estudado, procurando privilegiar a realidade experienciada pelo entrevistado e minorar os riscos de condução da coleta em termos da premência do evento.

Foi verificado, a propósito da necessidade de inserção do pesquisador no campo pesquisado, que o período de ambientação previsto para a realização da observação participante parece ter sido, na ocasião, praticamente desnecessário, pela imediata abertura que têm os ouropretanos, pelo acolhimento amigável de integrantes da comunidade ao público externo, certamente habituados que estão à enorme flutuação de uma parcela significativa da população, tanto turistas como estudantes de passagem pela Universidade Federal de Ouro Preto. Certamente houve assuntos que, como em qualquer grupo, foram tratados abertamente, e outros que requereram um nível de inserção que poderia ter sido dispensado erradamente, visto a relativa acessibilidade inicial.

As entrevistas abertas não tiveram orientação direcionada, tendo sido eleitos depoentes que foram mapeados segundo o interesse na coleta de informações privilegiadas: professores, agentes do poder público, historiadores, arquivistas, museólogos, artistas plásticos, jornalistas etc. As questões não dirigidas proporcionaram uma fluência maior da fala do entrevistado, que tratava do que achava importante diante de provocações do entrevistador, oferecendo informações do modo mais pessoal possível, diante do convite à participação na pesquisa. Um diálogo mais franco e aberto, sujeito à aparição de dados imprevistos que contribuíram para aprofundar a investigação, evitando o esquema pergunta-resposta, principal desvantagem da entrevista dirigida.



O que levou a opção por essa técnica de obtenção de informações verbais além do questionário foi sua adequação à investigação de situações “quentes”, passionais, em que se procura perceber a variação de posturas e versões que possam estar em jogo, evidenciando contextos sócio-históricos (BAUER & JOVCHELOVITCH, 2002). No presente caso, vinculadas a noções de pertencimento e relação com o objeto sob estudo, permitindo entrever preferências e opções de natureza política, estética, afetiva, devocional e de outras ordens de subjetividade.

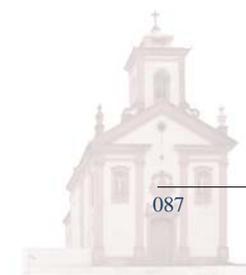
Para viabilizar o entendimento ao longo da descrição etnográfica, fez-se a transcrição de trechos de algumas entrevistas, por consideração de relevância imediata, dando uma ordem narrativa às respostas obtidas, no curso do texto. O tratamento interpretativo segundo o rigor da metodologia recomendada por Thompsom continua sendo um objetivo a ser alcançado. Porém os discursos obtidos foram de grande valia, ajudando a esclarecer padrões e elementos culturais do contexto da festa. Eles traduziram uma forma de ação característica daquela comunidade discursiva, que firma posicionamento favorável ou contrário a elementos de seu campo. Assim, o enunciado das narrativas, tanto quanto das respostas ao questionário, tabuladas e interpretadas com mais liberdade, constituíram parte relevante das pistas investigadas, na medida em que foram cruzadas com outras noções provenientes da observação direta e da coleta de material documental.

3.5.2 PESQUISA COM REGISTROS VISUAIS

O uso da fotografia como técnica de registro foi tão imprescindível quanto a coleta de depoimentos e memórias tomados da oralidade dos participantes.

A variabilidade do percurso e o sempre renovado aspecto plástico do tapete de serragem, diante de sua própria efemeridade, estabeleceram condições para que fosse eleita a fotografia como técnica para a realização dos registros visuais. Além dos registros feitos em campo, a foto foi usada para reprodução de documentos em arquivos. Isso viabilizou o início da construção de um banco de dados que tem permitido e permitirá o manuseio de informações para o consecutivo trabalho analítico.

Por meio dos registros visuais se pretende cotejar a relação do tapete de serragem com os aspectos topográficos, urbanos e arquitetônicos que lhe servem de suporte. A própria cidade como paisagem artificial e sua inserção na paisagem natural podem ser abordadas por meio da fotografia, não apenas enquanto elementos complexos de natureza física, mas imbuídos de significações imputadas pelo homem que as ocupa. Será, portanto, uma paisagem tão ideológica como visual, para aqueles



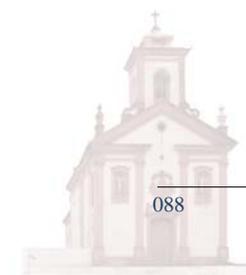
envolvidos direta e indiretamente com o tapete de serragem: as ruas por quais passam, os monumentos religiosos, os marcos urbanos em suas diversas escalas de abrangência como referenciais, e os deslocamentos em seus diversos tempos. A imagem fotográfica também torna evidente o aspecto plástico expressivo dos segmentos do tapete como artefato visual, como construção iconográfica.

Os registros visuais, que foram empregados como fonte para auxiliar a interpretação do evento, da construção ao desmanchamento do tapete, foram quase integralmente fotografias realizadas por mim *in loco*. Como afirma Carlos Nelson dos Santos (1985), procedimentos visuais facilitam a leitura, captam e traduzem com grande impacto as expressões sensíveis do urbano.

A agilidade de registro fotográfico torna o recurso fotográfico imprescindível por permitir um acompanhamento seqüencial, porém menos contínuo que o vídeo. A possibilidade de contar com vídeo, entretanto, foi descartada pela necessidade de se realizar o registro durante a noite em cenas muitas vezes mal iluminadas, o que exigiria dispor de equipamento de iluminação de apoio para a filmagem (metros de cabos, tripés e refletores). Para prover autonomia a um pesquisador que possa trabalhar sozinho, o equipamento fotográfico foi a opção mais conveniente. Tratou-se de um registro extenso, quando se pensa que a realização do tapete teve segmentos que iniciaram e desenvolveram-se em tempos e ritmos diferentes, e envolveu mais de dois quilômetros ao longo de ladeiras.

Pela quantidade de imagens que seriam necessárias, a fotografia com filme se tornaria desvantajosa quanto ao custo. Adotou-se uma câmera digital reflex de lentes intercambiáveis (SLR), que gerasse arquivos de “formato bruto” tipo RAW, e permitisse a adição de um flash externo de grande potência, sem o qual teria sido impossível realizar boas fotos noturnas de perspectivas urbanas. A intercambialidade de objetivas também foi necessária, para que as situações de ângulos e luminosidade diferentes pudessem ser adequadamente atendidas, já que não se dispunha de uma objetiva zoom com a cobertura angular necessária.

Na maioria das vezes a situação exigia que trabalhasse com lente grande-angular, que permitia, a médias aberturas (f 5.6, f 8), uma boa profundidade de campo para atingir nitidez do primeiro plano, quase sempre ocupado pelo tapete, até o plano das fachadas ao fundo, do lado oposto da rua. O modo de exposição foi sempre o manual (onde o fotógrafo determina a velocidade e a abertura a usar) e o foco foi feito sempre manualmente; não por alguma exigência, mas porque as lentes antigas que havia a disposição não permitiam uso do ajuste eletrônico do diafragma nem do auto-foco (o que teria facilitado em muito o trabalho). O equilíbrio entre a iluminação pública e a luz do flash não representou maior problema, pois a velocidade de obturação para a câmera à mão foi mantida baixa, cerca de 1/30



até 1/15 seg., e o risco de obter imagens tremidas foi razoavelmente reduzido pela velocidade de disparo do flash e o uso da objetiva grande angular³.

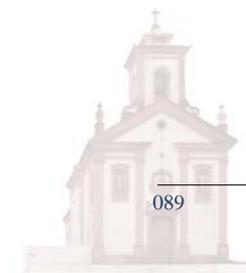
Com isso, as fachadas mais distantes puderam aparecer com luz própria, e o efeito de foto com luz “estourada” no primeiro plano e fundo sub-exposto foi evitado. Em poucas situações a câmera foi apoiada no tripé, e as velocidades puderam ser ainda mais baixas, quando fosse muito importante a informação de fundo na cena, que o flash não alcançaria sem prejuízo da superexposição do primeiro plano.

A razão para escolha do formato RAW para o arquivo é que ele proporciona o que no filme chamaríamos de grande latitude, que é a capacidade de registrar bem não só a gama de tons médios, mas os gradientes nas baixas e altas luzes, evitando a perda de informação cromática sombras profundas e nas altas luzes. Para a fotografia noturna isso é fundamental, tanto em razão da presença de grandes áreas sombrias como pelo risco de situações desvantajosas sob o flash, como objetos claros em primeiro plano, quando não se puder abrir mão de seu uso. A desvantagem do RAW é o grande espaço ocupado no cartão de memória por cada arquivo gerado, o que traz de volta uma preocupação que é comum no uso do filme: o senso de economia, quando se tem um número limitado de fotogramas à disposição.

Quando o espaço de memória diminui de modo crítico, e os registros continuam sendo realmente necessários, a solução ideal é dispor de mais cartões de memória, ou de um computador para descarregar os arquivos de imagens. A solução menos recomendável, embora a mais próxima é alterar o formato de armazenamento dos arquivos para um tipo econômico, como JPG, que é muito mais sujeito aos problemas com latitude em cenas com situações extremas de exposição, onde há perda cromática nos claros e ruído digital nas sombras. Além disso, podia se tentar diminuir o tamanho da imagem, o que geraria um arquivo com muito menor capacidade de atingir tamanhos maiores impressão (que seriam recuperáveis mediante o recurso de interpolação, num software editor de imagens fotográficas, mas com visível perda da resolução e gama de cores).

A razão dessa explanação é prática: tendo experiência profissional de alguns anos em fotografia, vejo trabalhos de registro em pesquisa acadêmica com problemas elementares de técnica, que seriam perfeitamente evitáveis com um uso mais consciente do equipamento disponível, muitas vezes requerendo apenas treinamento primário e informação.

3 Combinação que gerou um primeiro plano “congelado” e último planos quase estanque, mas um incômodo registro do movimento de pedestres no plano intermediário.



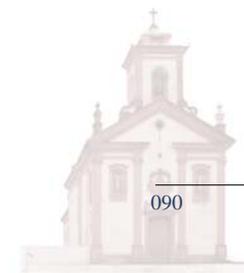
As dificuldades também impuseram limitações ao bom andamento dos registros. Primeiro, é que o trabalho solitário, tendo uma grande extensão de percurso a cobrir, e diante de ritmos variáveis de realização de cada trecho do tapete, leva ao comprometimento de uma cobertura completa. Logo, é inevitável que boa parte das informações compareçam de modo desconexo, principalmente quando do registro da montagem dos segmentos do tapete e seu forte apelo à compreensão de um todo linear. O fotógrafo percorre a linha do tapete para captar a dimensão do todo, mas a execução das partes do tapete não é inter-coordenada, e se dá em ritmos diferentes.

Se o registro visual é parte fundamental da obtenção de dados para uma pesquisa com tais características, uma visão completa do tapete é trabalho para uma equipe numerosa e sincronizada. Logo, o que se produziu por ocasião desta pesquisa constituiu um registro de fragmentos. Isso não tornou a fotografia inadequada aos propósitos, mas certamente indica a necessidade de um trabalho de “garimpagem” criteriosa desses fragmentos para a construção de um discurso visual conexo ao texto verbal.

O registro da procissão exigiu outra estratégia, a do desenvolvimento em linha contínua, muito favorável à escolha de um ponto fixo de posicionamento. Os cortejos são lineares e seqüenciais, transformando as ruas em fraseados. Sua ordem de apresentação e composição foram estabelecidas mediante um programa tradicional, cujo sentido demonstra hierarquias e prevalências de alguns grupos sobre outros.

A fotografia foi não apenas o meio utilizado para fazer o registro da realização e uso do tapete. Deve ser utilizada a imagem fotográfica como parte da argumentação, como construção de um objeto, de uma textualidade visual. Na pesquisa, a imagem, tratada como estratégia de articulação de discursos, mais que como mero elemento fornecedor de dados aparentes, constituiu, portanto, motivo de preocupação por si.

A interpretação dessas imagens se nutrirá da experiência da antropologia da visualidade, em ferramental tratado por autores como Luciana A. Bittencourt e Maria Sylvia Porto Alegre (1998), e Etienne Samain (2005), como referências próximas do pensamento acadêmico brasileiro; e da reflexão trazida pela história sobre o uso da fotografia, como pelo pesquisador Boris Kossoy (2001), que propõe o enfoque para a interpretação da imagem fotográfica como documento histórico, na obra *Os tempos da fotografia*. Kossoy estabelece um método que trata a fotografia da sua construção à “desmontagem” e interpretação, propondo vertentes de investigação interdisciplinares que elucidem o sistema de representação visual, a experiência de produção e a recepção das imagens como mensagens. O estudo



de Kossoy elucidada utilmente que, ao realizar a documentação fotográfica necessária à presente pesquisa, se produzirá uma fonte para futuras interpretações. A pesquisa gerou um acervo que foi gerado sob propósitos, compromissos e codificações específicas.

3.6 SOBRE OS USOS POSSÍVEIS DA FOTOGRAFIA COMO VEREDITO OU INDÍCIO

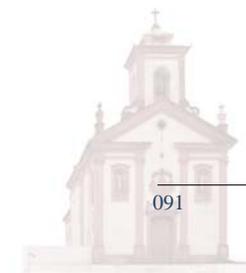
A relação entre o que vemos e o que sabemos nunca fica estabelecida" (BERGER, 1999)

A fotografia, portanto, não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria também, com esses dados luminosos, uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela. (MACHADO, 1984)

[...] o desenho documental e a fotografia costumam ser associados a um grau de 'autenticidade' da informação que, na verdade, não possuem. [...] Muitas vezes, a imagem confunde o discurso narrativo em lugar de esclarecê-lo, criando incongruências e forjando um campo próprio de significância que permite perceber novos sentidos na comunicação pretendida." (PORTO ALEGRE, *op. cit.* p.77).

O uso predominante da fotografia neste trabalho é como meio de construção de informações. Como já dito, um recurso intencionalmente discursivo, o texto iconográfico foi construído paralelamente e complementarmente ao texto verbal, que se amparam com caráter probatório mútuo. Em poucos casos fiz uso de fotografia de outros autores, situação em que a imagem fotográfica pode ter sido tomada como objeto de investigação, requerendo de mim, como construtor do texto aceito pela práxis acadêmica como principal –o verbal– uma interpretação iconográfica, trazendo suas significações para o campo da palavra.

Assim, a fotografia nos trabalhos de campo foi realizada mediante a correspondência do olhar compositivo a uma matriz de elementos de fundo ideológico, que compõem o discurso da cena tanto quanto os dados visuais ali registrados. As preferências estéticas, a motivação sob a qual a imagem foi construída, a seleção de elementos presentes (e a exclusão de outros eventualmente próximos, mas deixados de fora do enquadramento ou de corte na edição posterior), a valorização de alguns componentes da cena em detrimento de outros (como pelo uso do primeiro plano combinadamente com a escolha da profundidade de campo; ou a eleição de uma cena em que o fundo acolha o objeto e o contextualize; ou ainda a escolha de uma perspectiva que aponte para o objeto enquadrado em escala apropriada etc.). Todos esses aspectos demonstram uma intencionalidade prévia ao instante do



registro, que caracterizam a imagem fotográfica como “Testemunho/Criação: o binômio indivisível”, segundo Kossoy, que nos apresenta com lucidez e precisão a condição do fotógrafo como filtro cultural:

[...] seu talento e intelecto influirão no produto final desde o momento da seleção do fragmento até sua materialização iconográfica. [...] Qualquer que seja o assunto registrado na fotografia, esta também documentará a visão de mundo do fotógrafo. A fotografia é, pois, um duplo testemunho: por aquilo que ela nos mostra da cena passada, irreversível, ali congelada fragmentariamente, e por aquilo que nos informa acerca de seu autor.

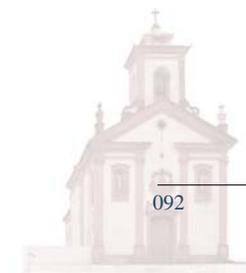
[...] Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho. (Kossoy, 2001, p.49-50)

Meus registros fotográficos foram executados de modo praticamente jornalístico, pela exigência da situação, ainda que carregados de uma carga significativa proveniente de tudo que há de prévio ao instante. Salvo raras situações, eles não foram utilizados por mim para uma análise da construção iconográfica do tapete enquanto objeto do registro, onde o conteúdo iconológico, da fotografia enquanto composição intencionada, que tornasse possível uma desmontagem técnica, cultural, estética ou ideológica. Antes, ao contrário, a fotografia me foi útil para montar esse quadro. Ela me serve como *“meio de conhecimento e elemento de fixação de uma memória histórico cultural”* (KOSSOY, 2007, p.33). Serão fotografias FONTE, e não fotografias OBJETO. Certamente algumas imagens, repletas de elementos presentes no instante do registro, servirão a outros fins, autorizarão outros discursos, quiçá levantando interpretações não concorrentes com os objetivos deste trabalho. A imagem, tendo vida própria, fala de modo autônomo, transcende o aparato verbal que tenta lhe confinar como recurso favorável.

Esse poder, essa autonomia da fotografia de apresentar-se por vezes fugitiva das intenções do fotógrafo, provém de sua natureza iconográfica, da sua condição de imagem, que *“é considerada uma unidade de manifestação auto-suficiente, como um todo de significação, capaz de ser submetido à análise. [...] a semiótica plana⁴ considera a iconicidade um efeito de conotação veridictória.”* (GREIMAS, COURTÉS, 2008, p.254). Porém, esse mesmo poder de convencimento autônomo, conquanto qualifique a fotografia como construção que excede uma intencionalidade criativa, também oferece um grande risco ao intérprete, ao leitor do texto imagético.

A semelhança visível é uma grande tentação para se tratar a imagem fotográfica, desde a primeira vista, como um atestado incontestável do acontecido, principalmente a fotografia de eventos. O nosso hábito

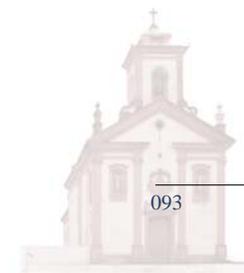
4 O campo dos estudos da semiótica que se ocupa dos significantes de natureza bidimensional, como a fotografia, o desenho etc.



contemporâneo de consumo apressado de informações midiáticas nos expõe muito mais facilmente a esse risco. A conotação veridictória é dada pela aparência com o real que esteja representado (“real” esse que pode eventualmente ter sido manipulado para estar de modo conveniente diante da câmera). Diante disso, sua autonomia enquanto significante pode ser contestada, porque está baseada na condição de iconicidade, podendo agora ser tratada sob o status indicial: não como testemunho daquilo que é (ou foi, pela distância temporal inerente ao corte cronológico operado pelo registro), mas como pista sobre aquilo que pode ter sido. Assim, a evidência testemunhal da fotografia, de que nos fala Kossoy (*op.cit.* p.42), apenas depõe sobre a aparência daquilo que foi registrado, e não sobre suas razões (isso considerando que se esteja lidando com fotografias que não foram manipuladas para o tipo mais comum de alteração, que é a inclusão ou exclusão de um elemento posteriormente ao instante do registro).

Para ampliar a noção sobre o nível a que se encontra exposta a fotografia neste trabalho, é devido salientar que uma forte carga de influência sobre sua leitura será trazida pelo leitor, e inevitavelmente gera interferências que personalizarão sua leitura e interpretação. Se tantas interferências são possíveis, desde:

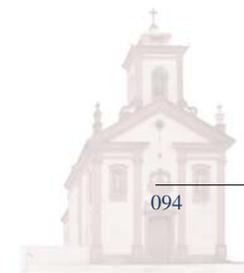
- as referências estético-ideológicas do fotógrafo;
- a escolha da cena (mediante a demanda do trabalho, se uma pauta externa ou um registro diletante ou autoral);
- a eleição do enquadramento e em seu caráter inseparavelmente seletivo e excludente;
- os meios técnicos, da luz conveniente; a acidentalidade do instante do registro;
- a manipulação e recortes posteriores;
- o controle sobre os meios de divulgação, sobre a exibição das imagens de interesse e os modos como essa imagem chegará aos olhos do leitor (a constituição do meio material do documento, sua apresentação);
- mas acima de tudo, será a etapa final aquela que carregará a maior possibilidade de manipulação de conteúdos: a tendência do leitor de colocar a imagem fotográfica na perspectiva de sua expectativa.



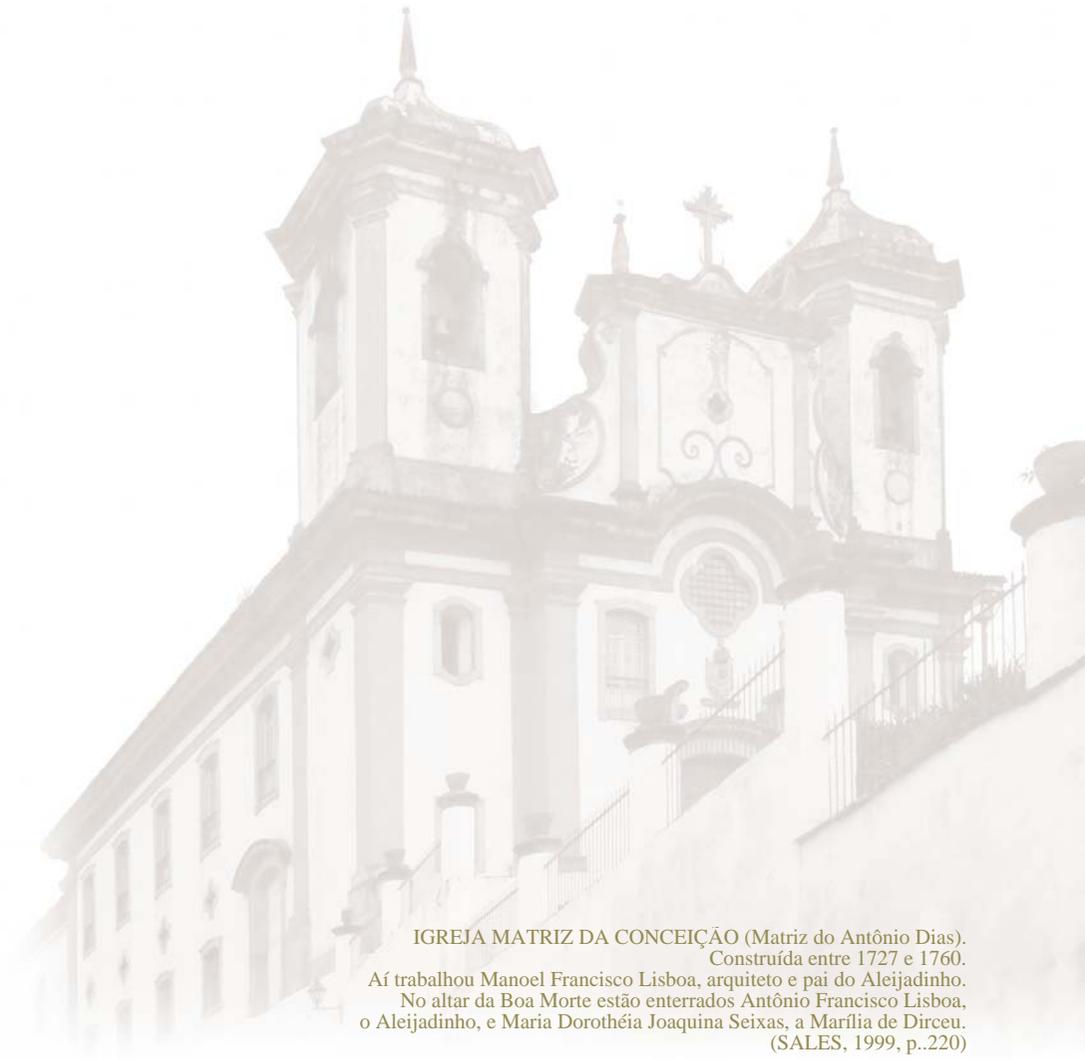
3.7 A INTERPRETAÇÃO DAS SOLUÇÕES DADAS PELO TAPETE AO PERCURSO, POR MEIO DA FOTOGRAFIA E DA CARTOGRAFIA

Uma importante parte do trabalho, ainda que não tenha capítulo dedicado, tem densa de sua apresentação em poucas páginas, trata da análise do modo como os desenhadores dos tapetes de serragem respondem, a cada ano e situação do trajeto, ao modo como a variação do desenho das ruas implique num uso racionalizado da serragem. Essas soluções advêm da interpretação dada por eles das formas geométricas inerentes ao traçado urbano, de modo que têm que fazer responder o desenho dos tapetes ao desenho das ruas.

Para realizar essa análise, fotografias de trechos selecionados fora justapostas a destaques, em escala ampliada, da planta da cidade, mapeando a ocorrência de algumas dessas soluções nos percurso do tapete, de modo muito direto, propondo uma leitura visual comentada, cujos resultados integram o texto do capítulo destinado à descrição etnográfica, por entender-se que essas soluções desenhísticas representam um dado focal, enquanto ato que manifesta de um pensar originado de um contexto cultural específico.



4 ESPAÇO, TEMPO E POVO DO TAPETE



IGREJA MATRIZ DA CONCEIÇÃO (Matriz do Antônio Dias).
Construída entre 1727 e 1760.
Aí trabalhou Manoel Francisco Lisboa, arquiteto e pai do Aleijadinho.
No altar da Boa Morte estão enterrados Antônio Francisco Lisboa,
o Aleijadinho, e Maria Dorothéia Joaquina Seixas, a Marília de Dirceu.
(SALES, 1999, p..220)

4 ESPAÇO, TEMPO E POVO DO TAPETE

Sob esta legenda trataremos panoramicamente da formação de Ouro Preto, pois pereceu-nos assaz verossímil que os tapetes de serragem de hoje estejam relacionados a um sentido memorial de origens da cidade, visto que a condição de temporalidade cíclica da festa religiosa oportuniza a emersão do significado de surgimento, de momento fundacional, de instalação de começos a cada celebração. Condições históricas particulares de formação da cidade se associaram com a tradição dos tapetes devocionais, em trechos específicos da cidade, e por atores sociais específicos, que agora interessa identificar e discutir. Esse quadro será esquematizado a partir de intervalos que identificam momentos da estruturação urbana de Ouro Preto, que se recharacterizava por fases relativas a momentos econômicos. As datas adiante marcadas indicam esses intervalos, que foram critérios adotados para a leitura da configuração urbana pelo *Plano de Conservação Valorização e Desenvolvimento de Ouro Preto e Mariana* (de 1975).

4.1 A FASE DE FORMAÇÃO (1700–1730)

A respeito da formação dos arraiais que geraram Ouro Preto, estudos indicam que "Não foram os primeiros da área, que seria conhecida por Minas Gerais, pois desde as entradas paulistas de 1674 eles se formaram ao longo dos caminhos." (FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO, 1975, p.06). As ocupações nas serras auríferas não se deram pela conveniência de estar ao longo de caminhos estabelecidos; os caminhos é que foram rasgados em consequência da aparição acidental do ouro, junto a que se formaram os povoados, dando traço característico àquela paisagem (fig. 11):

Esses arraiais, nos seus arruados, seguiam as manchas de ouro ao longo dos rios, riachos e córregos, posto que a exploração, ao primeiro impacto da descoberta, limitava-se às margens dessas correntes fluviais. Por isso, as ruas avançavam, recuavam, infletiam, cruzavam-se ou bifurcavam-se nas mais imprevisíveis direções, sem respeitar socavões ou grimpas abruptas da espessa morraria. Tudo era irregular, porque improvisado pelo surto inesperado da riqueza, mas a matriz altiva e nobre em suas claridades de azul e branco impunha-se em meio aos casebres de pau-a-pique e sopapo de barro, cobertos de sapé, enfileirados em ruelas pedradas ou barrentas. Era uma civilização que nascia. (SALES, 2007, p.54).



Figura 11 – Trecho de gravura *Villa Rica*, de Johann Moritz Rugendas (1802-1858), da obra *Viagem Pitoresca Através do Brasil*. Biblioteca Nacional (Brasil). Localização do original: Iconografia FOTOS-ARM (22). Back up: HD-019 DVD-0303.

A imagem mostra escravos negros no trabalho de bateia no desvio de um córrego, abrigos de palha, um senhor branco sobre cavalo, e ao fundo, a vila, já demonstrando aptidão à aparição como cenário de registros inspirativos.

Uma vez normalizadas as explorações nas minas, surgem povoados de casebres em torno das capelas provisórias, delineando caminhos, que darão origem aos logradouros públicos da vila por surgir. Estes arraiais, mistos de acampamentos, tornam-se povoados em pouco tempo, e, já no final do século XVIII, delinea-se o caminho tronco que vem unir os diversos núcleos, sugerindo a ocupação urbana até hoje mantida. (FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO, 1975, p.10)

Sabe-se, portanto, que em se tratando da fase de formação da vila, havia já, desde o início, aspectos comuns aos dois principais focos de ocupação, o arraial do Pilar e o de Antônio Dias: 1) A razão de ser da sua localização –a aparição do ouro–; 2) O surgimento de uma via de conexão regional que tinha como pontos de pouso lógicos os dois arraiais –a estrada tronco– (fig. 12); 3) A obrigatória necessidade de apoio de serviços num contexto quase totalmente dedicado à subsistência e ao garimpo¹; 4) A disputa de importância entre os arraiais, sendo o do Pilar mais próspero que o de Antônio Dias, dada a aparente prevalência daquele nas questões que os envolviam, criando a histórica desavença entre seus habitantes.

Sendo muito acelerado o crescimento, a extensão da mancha urbana define seu traço logo nos primeiros 30 anos de ocupação.

Por volta de 1730 inicia-se a segunda fase da evolução urbana de Ouro Preto, a fase áurea no que concerne à urbanização. Se por um lado, caracteriza-se pelo início do declínio do ouro, marcando o período final da extração aluvional, caracteriza-se também como a principal fase de consolidação e expansão do tecido urbano.

O movimento centrípeto de crescimento urbano atinge seu ápice, com a implantação do centro administrativo da Praça do Morro de Santa Quitéria [...].

A partir daí inicia-se um novo ciclo de crescimento, agora centrífugo, originando novos caminhos. Ramificam-se saídas, desdobram-se os arruamentos paralelos ao principal, ligados por serventias de passagem, travessas, vielas e becos. O núcleo urbano se expande então, alterando um pouco a linearidade marcante que caracterizava o primeiro caminho tronco. (*op. cit.*, p.11).

Logo dá-se a “Ereção” oficial da Vila, pelo governador constituído pela Coroa, Antônio de Albuquerque. Essa medida funde administrativamente os diversos povoados, especialmente tendo em vista os que

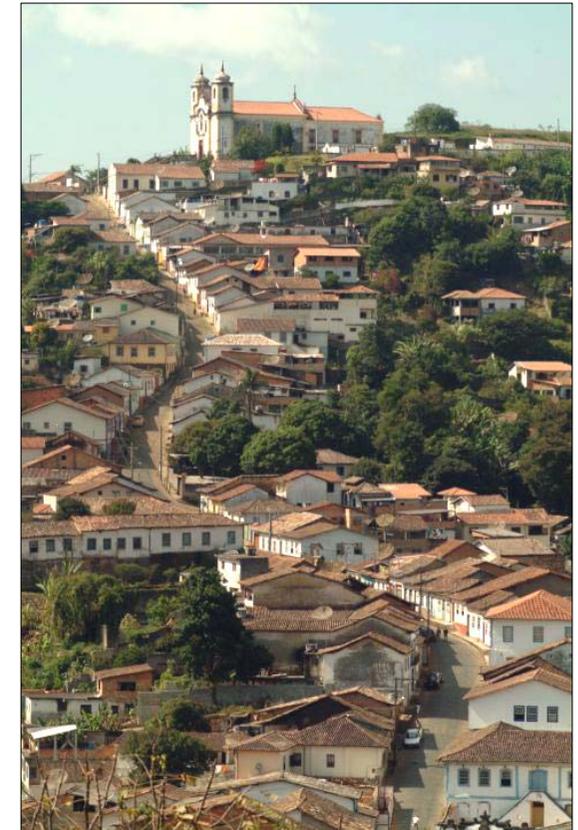


Figura 12 – Percurso da Estrada Tronco entre o Núcleo de Antônio Dias e o de Cruz das Almas, onde se vê a Igreja de Santa Efigênia. Nessa direção, a saída para Mariana. Percebe-se que a estrada, transformada em via de caráter urbano, tem traçado sinuoso que aumenta o percurso até o alto da colina, mas diminui a inclinação da subida. Essa é uma lógica típica da origem de estradas mais que de vias urbanas.

1 “Ninguém plantava. Todos mineravam. Um boi custava cem oitavas de ouro. Um alqueire de farinha, quarenta oitavas. Perigosa sempre fora a imprevidência humana, especialmente a portuguesa. Veio a fome terrível e brutal. Mataram ratos e cães para comer, ganhavam mataria áspere em busca de qualquer mata-fome, fruta silvestre, bicho ou raízes. (...) Todavia, os homens continuavam a chegar.” (SALES, 1999, p.28).

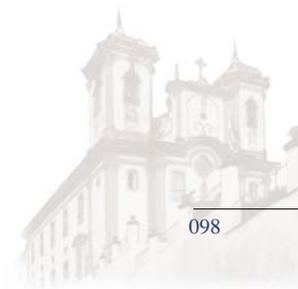
mais enriqueciam e polarizavam disputas, Pilar e Antônio Dias. Porém, o Pilar conquista a prerrogativa de cunhar a identidade a toda vila, nomeada *Vila Rica do Pilar*, passando a ter oficialmente por Matriz a Igreja de Nossa Senhora do Pilar, feita padroeira para invocação coletiva de todos os habitantes, a gosto dos moradores da paróquia do Pilar, e possivelmente a contragosto dos moradores da Paróquia da Conceição, que nunca deixaram de chamar seu templo de Igreja Matriz. Essa era a situação:

[...] como consta do Termo de Ereção, " [...] fosse nestes sítios e dois Arraiais de Ouro Perto e Antônio Dias levantada a dita Vila era necessário que logo todos os ditos moradores e pessoas deste povo fizessem eleição para os ofícios da Câmara dela declarando todos justamente que desejavam e tinham devoção de que se continuasse a invocação e padroeira desta Igreja de Ouro Preto Nossa Senhora do Pilar, o nome da Vila fosse Vila Rica d'Albuquerque." (FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO, 1975, p.06)

Aparentemente, o interesse maior demonstrado pela coroa, por meio da carta régia que estabeleceu a nova província de Minas, era puramente civilizatório: para que os moradores dos povoados, elevados à categoria de vila, pudessem viver com fartura e protegidos pela lei e pela justiça. Porém, a função dessa ordem civil, além de promover uma mínima organização num eldorado selvagem de aventureiros, estava por revelar-se através de suas instituições:

A princípio era cobrado o imposto do quinto real, isto é, vinte por cento do ouro entregue à coroa. Mas este não era o único imposto exigido. Havia outros, como veremos. O ouro circulava em toda a região como moeda corrente. Portanto, o fato de se apresentar em pó e não fundido em barras, facilitava a vida comercial em geral. Entretanto, a Coroa [...] desejava transformar esse imposto através das Casas de Fundição. Estas teriam a finalidade de receber o ouro, fundi-lo, marcá-lo e certificá-lo. Nessa operação se descontaria o quinto. Já se vê que o novo processo de cobrança acarretaria imensos prejuízos aos mineradores [...] o controle sobre o contrabando seria maior, os descontos sofridos em nome das impurezas do metal seriam maiores... (SALLES, 1999, p.82).

O governador, a vereança, o controle fiscal e a organização social por meio das irmandades eram respectivamente representados por obras arquitetônicas excepcionais, a saber: a casa do governador, a Câmara e Cadeia, a Casa dos Contos e as "casas de Deus", na figura dos templos. Ora, isso era um anúncio da condição cívica chegada àqueles confins, numa estrutura urbana que crescia e numa sociedade que se tornava composta de um número cada vez maior de grupos de interesses diversos. Se as festas religiosas sempre foram espaços de excelência para a manifestação pública de interesses grupais, os tapetes devocionais, enquanto espaço de expressão pública, ainda não eram manifestos; não constam testemunhos, até esse momento da vida ouropretana, de que os tapetes tivessem existido, ao menos da forma como os conhecemos. Os tapetes estão tradicionalmente relacionados a



um percurso processional que parte ou chega a uma Igreja Matriz. Nessa época, os templos das matrizes ainda estavam sendo edificadas, em substituição às primeiras capelas.

4.2 CONSOLIDAÇÃO URBANA E COMPLEXIDADE SOCIAL: O INÍCIO DA HISTÓRIA DOS TAPETES EM OURO PRETO (1730–1765)

Nesse período foi eminente a necessidade de obras monumentais que afirmassem a honra dos habitantes de Vila Rica. Os edifícios para exercício do poder administrativo deviam ser também poderosos simbolicamente. É nesse sentido que escolhe-se como ponto estratégico para praça administrativa o morro de Santa Quitéria, que separava as Paróquias do Pilar e do Antônio Dias. O espaço era adequado, a ocupação tardia proporcionava amplas possibilidades de uso, e daquela esplanada se tinha, em cota mais elevada, a visão das duas freguesias mais próximas, e que interessava melhor gerir. A residência do Governador se implanta de um lado, a Casa de Câmara do lado oposto. Os edifícios religiosos não teriam lugar ali, mas morro abaixo, aos lados, nas paróquias.

A praça era topograficamente mais alta, topologicamente superior, e religiosamente neutra em relação às diferenças entre os moradores do Pilar e Antônio Dias. A ideologia que interessava fazer valer era a subserviência à Coroa, como demonstra novamente o termo de ereção da vila: “[...] e que nesta forma se sujeitassem a viver todos como leais vassallos de Sua Majestade sujeitos às leis da Justiça, com toda obediência [...]”. (FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO, 1975, p.06).

Obras públicas importantes, como chafarizes e pontes, foram realizadas. Como providência ao abastecimento da vila, ordenou-se o abate de gado em área fora da extensão urbana, que –por interesse ou exigência técnica de então– se fez convir no lado do Pilar. Daí provavelmente se originaram os apelidos insultantes “mocotó” e “jacuba”, por quais se trataram agressivamente os moradores das freguesias do Pilar e do Antônio Dias, por mais de dois séculos, até aproximadamente 50 anos atrás:

[...] De um lado, estava o bairro de Antônio Dias, conhecido como Jacuba e, do outro, Ouro Preto ou Pilar, conhecido como Mocotó. Dizem os Mocotós que o matadouro ficava do lado do Pilar, portanto, quem morava no Antônio Dias, só comia rapadura com farinha, jacuba. Da mesma maneira, os Jacubas diziam que apesar de estar o matadouro no Pilar, a carne ia toda para Antônio Dias, ficando os moradores do Pilar apenas com as patas ou o mocotó. (XAVIER, 2007, p.145).



Dá-se nesse período a edificação de templos novos em substituição primeiras capelas de taipa. Inicia-se apogeu dos feitos arquitetônicos, e a necessidade de reinvestir o enriquecimento da vila durante as primeiras e prósperas décadas².

A cargo das irmandades ficava o investimento para edificação das igrejas para os santos de sua invocação. Assim era a dinâmica da construção dos templos mineiros: “Construía-se a matriz, pertencente ao Santíssimo Sacramento, e logo depois a Rosário dos pretos. Na primeira década a população adventícia e foraseira não estava escalonada através dos grupos étnicos. Existiam apenas os senhores e seus escravos”. (MACHADO, *apud* SALES, 1999, p. 49).

É do maior interesse verificar que o primeiro tapete devocional de que se tem notícia em Ouro Preto se dá nesse período, por conta da inauguração do templo de pedra do Pilar, quando o Santíssimo Sacramento (símbolo místico do Corpo de Cristo), é trasladado da Igreja do Rosário (à época ainda uma capela) para a nova Matriz, em 1733: o Triunfo Eucarístico. Esse feito era inaugural não apenas para o edifício, como para o povoado (hoje bairro do Pilar) e para a Vila, bem como para a tradição dos tapetes devocionais, à época ainda não feitos de serragem, mas de flores, folhas e brocados. Mas a cidade se tornaria complexa, como expressão de sua sociedade:

Desenvolvia-se a mineração, e nasce o grupo dos pardos, conseqüente das incessantes mestiçagens de reinóis com escravas, ou índios com brancos. Surgem, então, as irmandades dos pardos e dos pretos nativos, Amparo ou Mercês (esta de crioulos). Continua o processo de estratificação e a classe dos comerciantes (a única profissão economicamente estável) se consolida num status e nascem, então, as ordens terceiras, do Carmo e S. Franciso. Estávamos, já então, entre 1740 a 1750 ou 60. (SALES, 1999, p.49).

As irmandades não eram apenas associações religiosas, mas tinham importante papel secular. “Atuou o governo e junto dele o clero, no sentido de organizar a sociedade que surgia em bases absolutistas. Usando a Igreja o Estado, e este aquela, numa simbiose de interesses e organizações, as primeiras irmandades citadas, Santíssimo Sacramento e Rosário, correspondiam aos dois extremos sociais: os pretos ou negros escravos (Rosário) e os ricos e autoridades (...).” (SALLES, 2007. p. 55)³. E mais:

-
- 2 Quis o destino tivessem nascido Antônio Francisco Lisboa e Manoel da Costa Ataíde num momento em que pudessem aplicar todo o talento nos templos grandiosos que se erigiam e decoravam por seus traços.
 - 3 Ora, isso corresponde exatamente à reprodução desse esquema de organização social local: Sacramento/Rosário, cujas implicações, como veremos, não se detiveram ao memorável acontecimento do Triunfo Eucarístico.



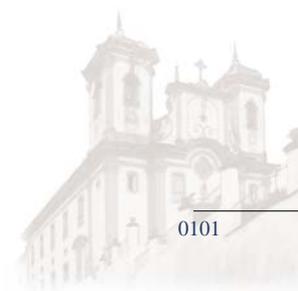
“A essência da fundação das ordens e seu funcionamento eram, do ponto de vista da Coroa, manifestamente utilitária. No entanto, no decorrer do séc. XVII, essas agremiações foram, além da finalidade inicial, atraídas, ou influenciadas, por fatores históricos e sociais novos e até certo ponto, imprevisíveis. Por outro lado, se essas associações prestavam valiosa contribuição à Coroa no concernente às despesas com o culto, acarretavam outras, como aquelas impostas pela manutenção dos padres.” (*Op. cit.*, pg.60). “Como à coroa interessava a fundação das irmandades, as camadas sociais se aglutinavam no seio delas, passando a usá-las como associações de interesse grupal. Não quer dizer que a irmandade reduza suas funções religiosas ou chamadas piedosas. (...) Por outro lado, é de se supor que, assim como a coroa via na irmandade um instrumento útil para atender aos grandes investimentos necessários à construção dos templos, transferindo tais despesas à população, deveria encarar com a mesma simpatia a assistência prestada pela irmandade aos seus filiados, desobrigando-se, assim, desse problema.” (*Ibidem*, pg. 72).

Assim, o papel desempenhado por essas associações fraternas era meritório, e o lugar excelente para a demonstração pública dessa importância eram as festas religiosas. Quanto à representatividade que essas organizações possam ter tido na construção dos tapetes devocionais, e se isso é indicado por algum aspecto icônico do tapete, ainda não se pôde verificar objetivamente. Porém no desenho das procissões, e houve vários casos em que a ordem de apresentação em que figuravam as irmandades nas procissões tenha gerado questões:

É de se observar que, quem edificava e organizava uma igreja, obtinha o direito de padroeiro – *Patronum faciunt dos, aedificatio, fundus*. A irmandade fundadora da igreja possuía também o direito de precedência nas cerimônias do culto e procissões. (*Ibidem*, p.60). [...] As ordens terceiras, nas suas constantes disputas, parece que ignoravam, ou fingiam ignorar, a clareza objetiva do direito canônico ao estabelecer os direitos e prerrogativas de todas as irmandades. Assim, por exemplo, os casos (e foram muitos) de disputa pelo lugar de precedência nas procissões. (*Ibidem*, p.147).

Logo, não é apenas uma a idéia de desenho que se pode aplicar ao fenômeno complexo que se totaliza na conjunção *Tapete de Serragem da Semana Santa / Procissão da Ressurreição / Desenho de cidade*. O desenho que se permite perceber na procissão diz mais respeito, do ponto de vista estrutural, à seqüência, a ordem de entrada das organizações no cortejo, em meio ao qual os afiliados teriam seu prestígio menos ou mais salientado aos olhos da cidade que pela procissão era atravessada; e do ponto de vista iconográfico, a todo o espetáculo visual para que se preparavam essas organizações, numa das oportunidades mais importantes de todo o clendário litúrgico.

Mas se pensamos no tapete de serragem como o outro componente do acontecimento, verificaremos que, do ponto de vista estrutural, o desenho legível trata dos traçados que ele pode estabelecer na cidade, que orientarão os percursos da procissão. Do ponto de vista iconográfico, a também espetacular



composição de seus segmentos e do conjunto constituído, assentado sobre o suporte urbano-arquitetônico e paisagístico natural que se permite entrever em muitos pontos verdadeiramente cenográficos de Ouro Preto, originados do feroz ímpeto construtivo da fase de consolidação urbana.

Se estamos tratando de analisar os tapetes como objeto que têm importância própria, e não nos ativermos ao encanto inicial de sua figuratividade colorida e epidérmica, há de se retomar a atenção, como substrato da causa de estudo, ao desenho de cidade que eles traçam e fazem sobressair quando de sua execução e aparição magnífica. Mas o legado do Triunfo Eucarístico, conquanto resistente na história e memória ouropretana, não se mostraria tão permanente como manifestação da cultura material.

4.3 ESTAGNAÇÃO E INTERRUPÇÃO DA TRADIÇÃO DOS TAPETES (1765–1945)

A Ouro Preto dos templos gloriosos, tão rapidamente quanto se edificou, se estagnou com o esgotamento das reservas de ouro, sofrendo crises sucessivas. Seu tecido urbano, ruas que eram percorridas pelos tapetes em ocasião de festas religiosas, já estava consolidado na metade do séc. XVIII, mas alguns edifícios monumentais ainda estavam aparecendo. Em breve a imponência da vila não corresponderia a seus aspectos produtivos, visto que a economia, fundamentalmente extrativista, dava sinais de exaustão.

Nesses tempos, a impiedosa cobrança de impostos sobre a extração do ouro de lavras cada vez menos produtivas levou ao episódio da Inconfidência Mineira. Mesmo assim a cidade galgara importante função administrativa na província. Ouro Preto, arquitetonicamente, artisticamente e culturalmente, viveu em níveis difíceis de comparar com o passado do Brasil Colonial: “Estatística recentemente pesquisada demonstra que 70% da população livre era alfabetizada” (SALES, 1999, p.112). Mas as perspectivas que se apresentaram para o período do Brasil Império, e por bom tempo na República, ainda que nobres, seriam pobres.

[...] a fase que se segue marca um longo período de estagnação econômica, onde a condição de Capital da Província de Minas Gerais passa a ser a principal função da cidade. Esta função, já de muito exercida, se não lhe confere a riqueza dos anos passados, pelo menos permite-lhe um pequeno grau de revitalização. [...] A transferência da capital para a nova cidade de Belo Horizonte, em 1897, veio, mais uma vez, provocar um período de declínio e esvaziamento, quando a função administrativa lhe é



bruscamente retirada. [...] Durante esta fase [...] a cidade assume a função de importante centro acadêmico e educacional. Melhor dotada de infra estrutura que a maioria das cidades do país, com uma população municipal de 65.384 habitantes, dona de um acervo cultural e artístico de alto nível, bem como uma tradição intelectual advinda de sua condição de capital, reúne todas as condições para se firmar como principal centro educacional do Estado. [...] entretanto, apesar de se firmar como importante centro educacional e acadêmico, Ouro Preto não pode fugir ao esvaziamento populacional. (FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO, 1975, p.11,12).

Não foram encontrados registros da prática do tapete devocional entre o apogeu aurífero, quando o Triunfo Eucarístico marca o provável início dessa tradição religiosa popular, e sua evidência em meados do séc. XX. O que se sabe é que, durante o Império o costume dos tapetes durante as procissões caiu em desuso. Curiosamente, percebe-se também que as alterações do tecido urbano se estagnaram por aproximadamente 150 anos. Os tapetes, enquanto desenhos na cidade, e a cidade enquanto desenho no espaço, permanecem em suspensão por quase dois séculos, como o demonstra a comparação entre as plantas da cidade durante o período (plantas 04 e 05, pg. 108 e 109). Só se perceberão mudanças nesse quadro durante o séc. XX, com uma conjunção instigante de fenômenos entrelaçados.

4.4 A RETOMADA DO CRESCIMENTO E DO USO DOS TAPETES DEVOCIONAIS (1945–2009)

Ouro Preto volta a respirar esperança de progresso novamente em uma atividade orientada para o potencial de seus solos para a exploração de metal. Mas, dessa feita, será a vez do alumínio, cuja extração e processamento em escala viável já havia sido tentada no segundo quartel do séc. XX.

[...] sobretudo a partir de 1950, quando o grupo canadense Aluminium Limited assume o controle econômico da empresa, a evolução econômica de Ouro Preto se prende à evolução do complexo industrial de Saramenha.

Paralelamente ao desenvolvimento industrial, Ouro Preto vem sofrendo, a partir da última década⁴, os efeitos de expansão do turismo no País. Rapidamente tornou-se um dos principais centros turísticos brasileiros, ganhando um impulso ainda maior com a realização dos festivais de inverno, a partir de 1967.

4 Ao referir-se a “última década”, o documento trata da década de 1960, pois é elaborado no ano de 1975.



Atualmente, pode-se afirmar que as atividades turística e educacional se equivalem em importância. E se, do ponto de vista econômico, seus resultados não são comparáveis aos da atividade industrial, sua importância já se faz sentir nos costumes da população [...]. (FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO, 1975, p.13)

Percebe-se que essas alterações que se manifestam na periferia de Ouro Preto refletem uma supostamente natural ocupação territorial nas proximidades do sua zona industrial metalúrgica. Porém, o vetor de expansão decorre da impossibilidade de modificações no tecido urbano do período barroco, já preservado já por tombamento desde 1937. A criação da estrada de ferro C8 e da BR 56 desafogaram a via axial da cidade de suas funções de articulação regional (antiga estrada tronco), consolidando o caráter do percurso como rua, com vocação eminentemente cidadina.

Isso criou um novo olhar da cidade sobre o uso dessa importante e simbólica via, que seria percebida, mais que como meio de ligação da cidade com sua região, agora como uma ligação entre o bairros que constituem a malha da cidade; uma ligação entre as antigas freguesias de Pilar e Antônio Dias, que ganhara vocação mais voltada para as funções intra-urbanas. A Praça Tiradentes, entre ambas, tornava-se o ponto crítico de conexão de tráfego urbano, e a passagem entre Belo Horizonte e Mariana pela BR 56 apenas tange a Praça Tiradentes, esquivando-se da penetração nos bairros.

Consideremos essa sucessão de fatos importantes: 1) O tombamento da cidade como Patrimônio Cultural Nacional pelo SPHAN (1937); 2) A retomada econômica com a metalurgia (anos 1940 e 50); 3) Os investimentos na promoção cultural e turística, com a criação do Festivais de Inverno e da FAOP (anos 1960); e 4) A mudança de caráter da antiga estrada tronco pela construção da rodovia nos anos do *Milagre Brasileiro* (anos 1970). Esse é o panorama do renascimento da tradição dos tapetes devocionais, reinventados então como tapetes de serragem. Eles percorrerão ruas ouropretanas que fazem parte da antiga estrada tronco, e se relacionarão com a história da cidade, pois partirão sempre das igrejas matrizes, revivendo em ritos as histórias de seu universo religioso, e memórias da sua história local.

Há indicativos de que ainda permanecia na memória popular, como patrimônio imaterial da comunidade, a preparação do caminho para a passagem da procissão, quer pelo simples hábito de espalhar areia branca sobre o caminho, ou realizando a ornamentação solitária de algum trecho de chão adiante de alguma casa. Não se pode deixar de fora a possibilidade de que integrantes das comunidades paroquianas, possuindo vínculos em outras cidades onde acaso se tivesse mantido a tradição de construir tapetes, realizassem seu sentimento de devoção pontualmente, por meio de um ou outro tapete isolado. Nessa situação o tapete não tinha representação maior sobre o sentimento das



comunidades locais de Ouro Preto quanto ao pertencimento de seus moradores aos seus lugares de origem, ou como reafirmação cíclica da trajetória, da circunscrição bairrista, da integração comunitária.

Mas o evento que dá lugar ao retorno “oficial” dos tapetes à cena urbana ouropretana novamente tem a ver com a Paróquia do Pilar, 230 anos depois do Triunfo Eucarístico, foi a Coroação Pontifícia da Imagem de Nossa Senhora do Pilar, no ano de 1963, como padroeira da Cidade de Ouro Preto, como ordem especial da Santa Sé. Nessa oportunidade a cidade voltou a ser colorida pelos tapetes, desta vez realizados com serragem de madeira. Ao Cônego José Feliciano da Costa Simões, o Pe. Simões, é atribuído, por alguns populares, o mérito da retomada da tradição dos tapetes de serragem.

Na década de 1970, a FAOP (Fundação de Artes de Ouro Preto), sob gestão do Dr. Rui Mourão e direção artística do artista plástico Nello Nuno, assume o apoio institucional à realização dos tapetes de serragem, o que permite o preenchimento dos trechos de rua não habitados, nos quais havia a descontinuidade do tapete, que perdia a inteireza. Assim, outras pessoas, especialmente do universo artístico da cidade, atribuem à FAOP a fixação da tradição, pela solução de envolver artistas para prover o tapete de serragem de inteireza monumental.

É de informação popular que, durante alguns anos, o percurso do tapete era único, ligando as duas Matrizes (é certo que assim o foi no ano de 1978 (fig. 13), ano par, em que a organização das cerimônias da Semana Santa ficaram a cargo da Paróquia do Pilar, mas os tapetes foram realizados por todos os habitantes que residiam no percurso, do Pilar ao Antônio Dias). “Quase três horas depois a procissão atingiria a Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. As figuras bíblicas foram as últimas a chegar, e quase não puderam entrar no templo já repleto”. (GHIVELDER, 1978, p.50-51).

Também da memória popular é resgatado que, certa feita, o tapete de serragem da Paróquia da Conceição chegou a ser realizado no trecho da antiga estrada tronco que unia o Santuário de Nossa Senhora da Conceição (a Matriz do Antônio Dias) à Igreja de Santa Efigênia (antes parte da freguesia de Antônio Dias, mas que hoje constitui paróquia independente). Os anos dessas ocorrências ainda não foram precisados.

Nesse processo de “reconquista” e reinvenção da tradição, houve modificações nas maneiras de executar os tapetes, tanto do ponto de vista da solução plástica (em constante mudança), mas principalmente, quanto ao interesse deste estudo: o desenho percorrido sobre a cidade, sua significação dentro da Semana Santa, e seus reflexos fora dessa data.

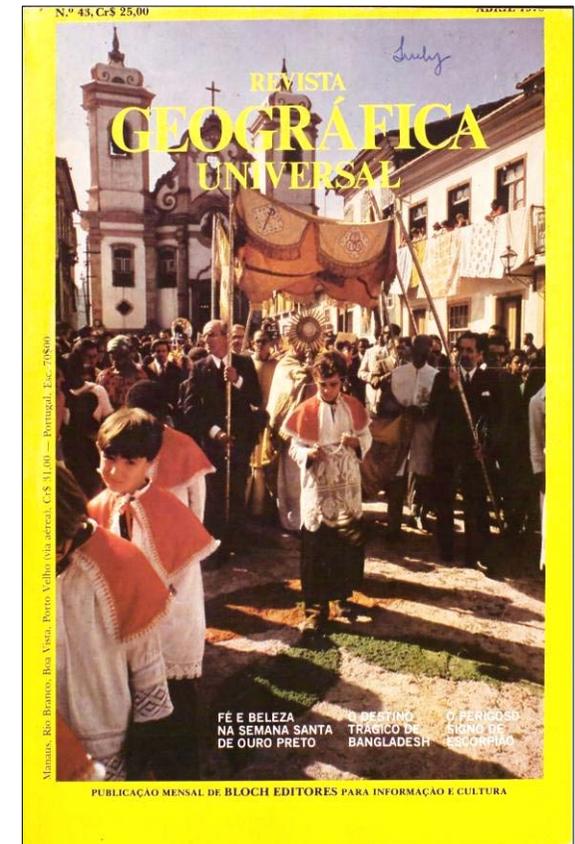
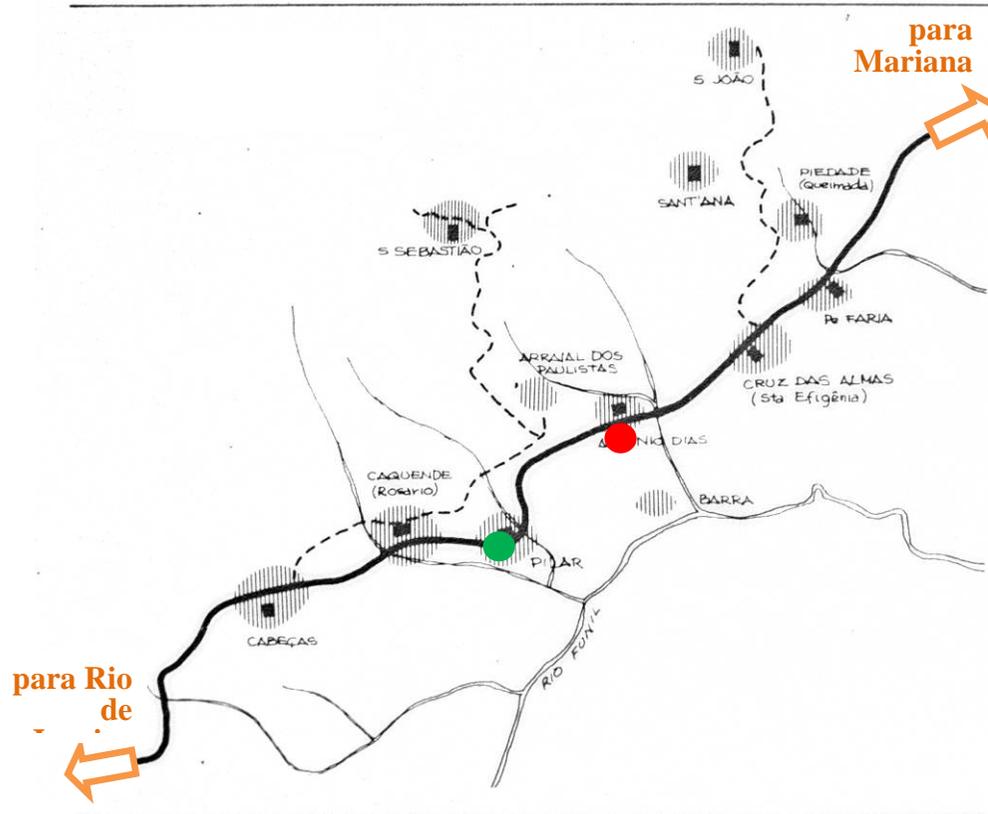


Figura 13 – Capa da Revista Geográfica Universal, nº 45, de 1978, em que se apresenta fotografia dos tapetes de serragem guiando a procissão do Domingo de Ressurreição, saindo da Matriz do Pilar. Nesse ano o percurso do tapete ligou as duas igrejas Matrizes. Observa-se colchas coloridas dependuradas dos gradis das janelas, e o Pálio cobrindo o Santíssimo Sacramento. Portam o Pálio homens vestidos com formalidade e elegância, possivelmente personagens da cena política ouropretana de então.

Autor da fotografia citado pela publicação: Geoffrey Hillier.

FORMAÇÃO I – OCUPAÇÕES PONTUAIS (1698)



Planta 01 – Os núcleos de povoamento, esparsos no primeiro momento, orientam os percursos locais que determinaram o principal trajeto da região, a chamada Estrada Tronco. A estrada, ao invés de causa para o estabelecimento dos arraiais, torna-se consequência.

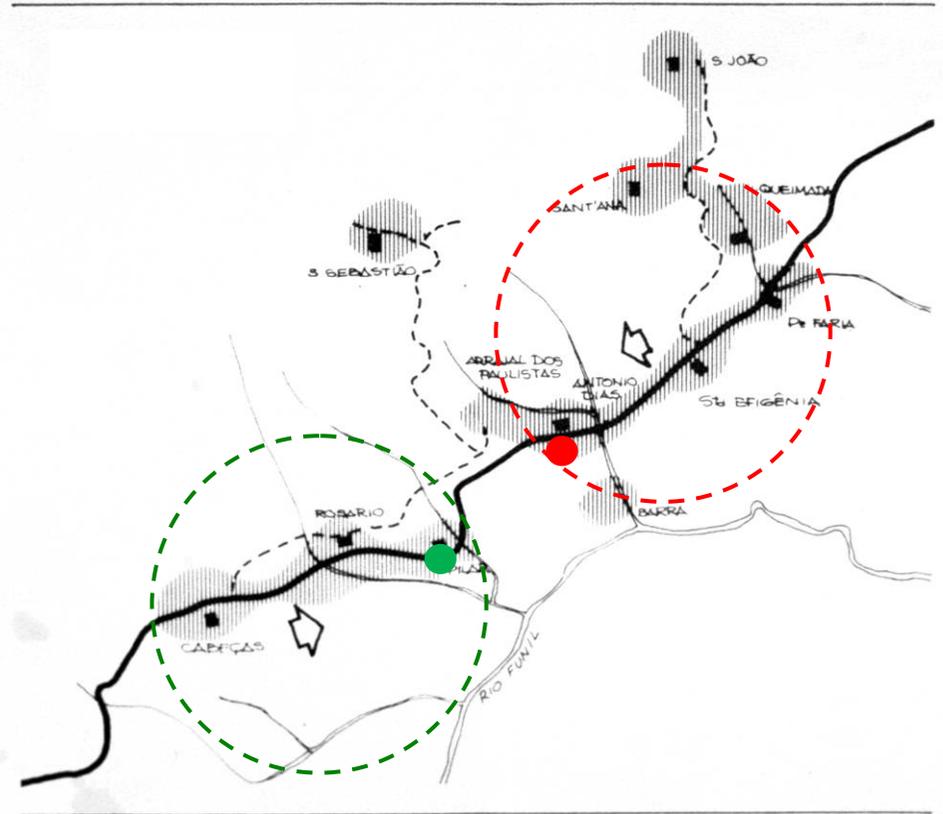
Em linha contínua, o arraial das Cabeças, Caquende (Rosário), Ouro Preto (Pilar), Antônio Dias, Cruz das Almas (Sta. Efigênia) e Padre Faria.

Legenda:

- Núcleo do Pilar
- Núcleo do Antônio Dias

Ilustração criada sobre croqui extraído do Plano de Conservação, Valorização e Desenvolvimento de Ouro Preto e Mariana, pg.10.

FORMAÇÃO II – CRESCIMENTO CENTRÍPETO (1730)



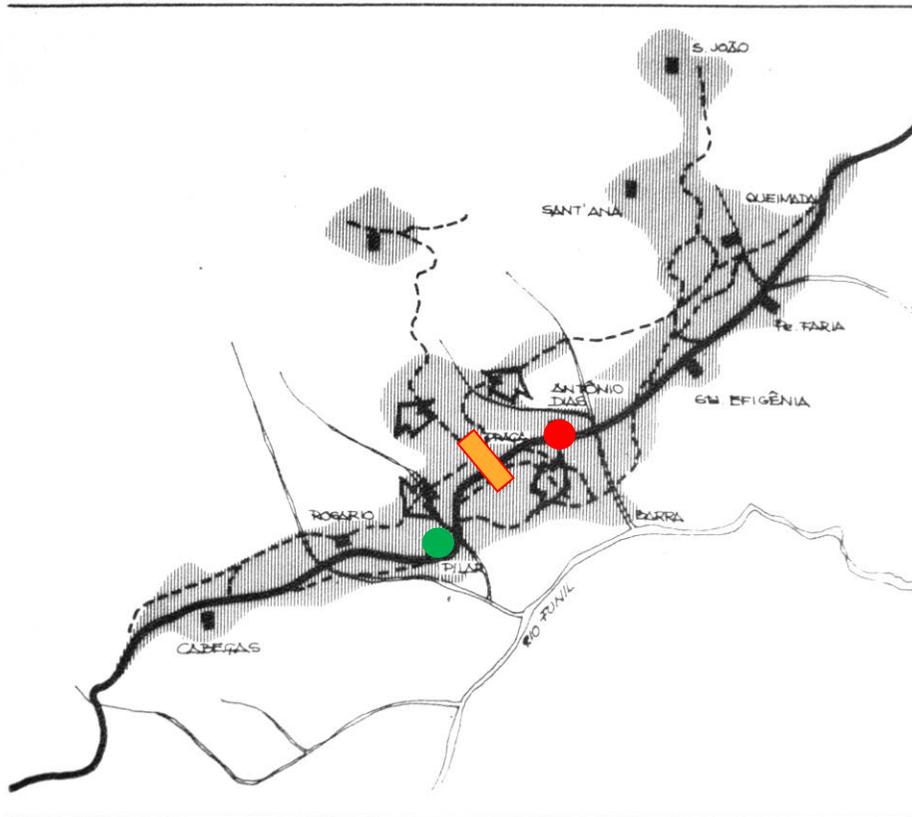
Planta 02 – Os arraiais se adensam, promovendo a aglutinação dos núcleos antes isolados, ao longo da estrada tronco. O conjunto das ocupações vai ganhando funções e feições urbanas. Unindo-se para dentro, começam a ser definidas circunscrições, que correspondem à extensão dos núcleos mais prósperos, das paróquias mais influentes: do Pilar e da Conceição. Nesse período ocorre um surto de imigrantes forasteiros atraídos pelo ouro, o que provoca a Guerra dos Emboabas. A necessidade de ordem, para não prejudicar a arrecadação do ouro, leva a Coroa a providenciar um governo local único sobre os povoados, elevando-os à categoria de vila: surge Vila Rica.

Legenda:

- Circunscrição esquemática da Freguesia do Pilar /Paróquia do Pilar
- Circunscrição esquemática da Freguesia do Antônio Dias / Paróquia da Conceição

Ilustração criada sobre croqui extraído do Plano de Conservação, Valorização e Desenvolvimento de Ouro Preto e Mariana, pg.10.

CONSOLIDAÇÃO (1730 - 1765)



Planta 03 – O conjunto urbano prospera sob o status de Vila, mas a produção de ouro escasseia. Em apenas 30 anos de ocupação, seu traço característico já estava definido, baseado em ocupações efêmeras da estrada tronco, no meio da qual se estabelece a praça principal da cidade. Os núcleos de povoamento já não são reconhecíveis isoladamente na malha urbana, que cresceu e os incorporou. A arquitetura emergencial dos primeiros anos é substituída por construções sólidas. Muitas obras são realizadas: templos, edifícios públicos, chafarizes e pontes. Nesse período ocorre a inauguração da nova Matriz do Pilar (O Triunfo Eucarístico com tapetes devocionais).

Legenda:

- Matriz do Pilar
- Matriz da Conceição
- Praça do Governo (hoje Praça Tiradentes)

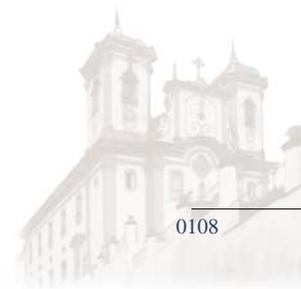
Ilustração criada sobre croqui extraído do Plano de Conservação, Valorização e Desenvolvimento de Ouro Preto e Mariana, pg.11.



Figuras 14 e 15 – O Palácio dos Governadores (1738) é edificado em momento pleno da economia do ouro na então Vila Rica; mas a Igreja do Carmo (1767) demonstra a necessidade de afirmar prestígio já num momento em que a economia extrativista dava sinais de exaustão.



Planta 04 – Planta da cidade de Ouro Preto. Séc. XIX, sem ano indicado (período provável: primeira metade do século). Nessa imagem pode-se ver o desenvolvimento linear das edificações, em via que constituía passagem entre Rio de Janeiro e Mariana. Ao centro, a praça principal, em torno da qual as funções cívicas encontravam representação nos principais edifícios públicos, como o Palácio do Governo, a Assembléia Provincial e a Cadeia. Pode se verificar, na parte inferior da planta, o desenho de uma pista rodeando o Morro do Cruzeiro, paralela ao Ribeirão do Funil, chamada *Estrada Nova do Funil*. Ainda não se vê indicada a linha férrea. Trecho da planta da cidade de Ouro Preto. Arquivo da Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Biblioteca Fluminense, Localização do original: Cartografia ARC.022,04,024, ref. OD:cart.492886.tif. Back-up: HD-028 DVD-0457.





Planta 05 – Planta da cidade de Ouro Preto, 1888. A imagem demonstra como, em fins do século XIX, Ouro Preto mudara muito pouco em relação ao seu momento de consolidação, 150 anos antes, quando a produção aurífera praticamente se esgotara. A estrada indicada na planta anterior como Estrada Nova do Funil, aqui aparece como Estrada Para o Cemitério Geral, demonstrando que já era findo o uso dos templos para enterrar os membros das irmandades. Já se pode ver representado o ramal férreo, cujo seguimento criará ligação com Mariana, alternativa à estrada tronco, já de muito com seu potencial de ligação regional disputado pelo uso intra-cidadino. (Planta da cidade de Ouro Preto, organizada por ordem do Exmo. Sr. Dr. Luiz Eugenio Horta Barbosa presidente da Província. Publicador: Gravure de Giesecke & Devrient, Leipzig: 1888. Arquivo da Biblioteca Nacional (Brasil), Coleção Biblioteca Fluminense, Localização do original: Cartografia ARC.022,09,024, ref. OD: cart542317.tif. Back-up: HD-028 DVD-0457.

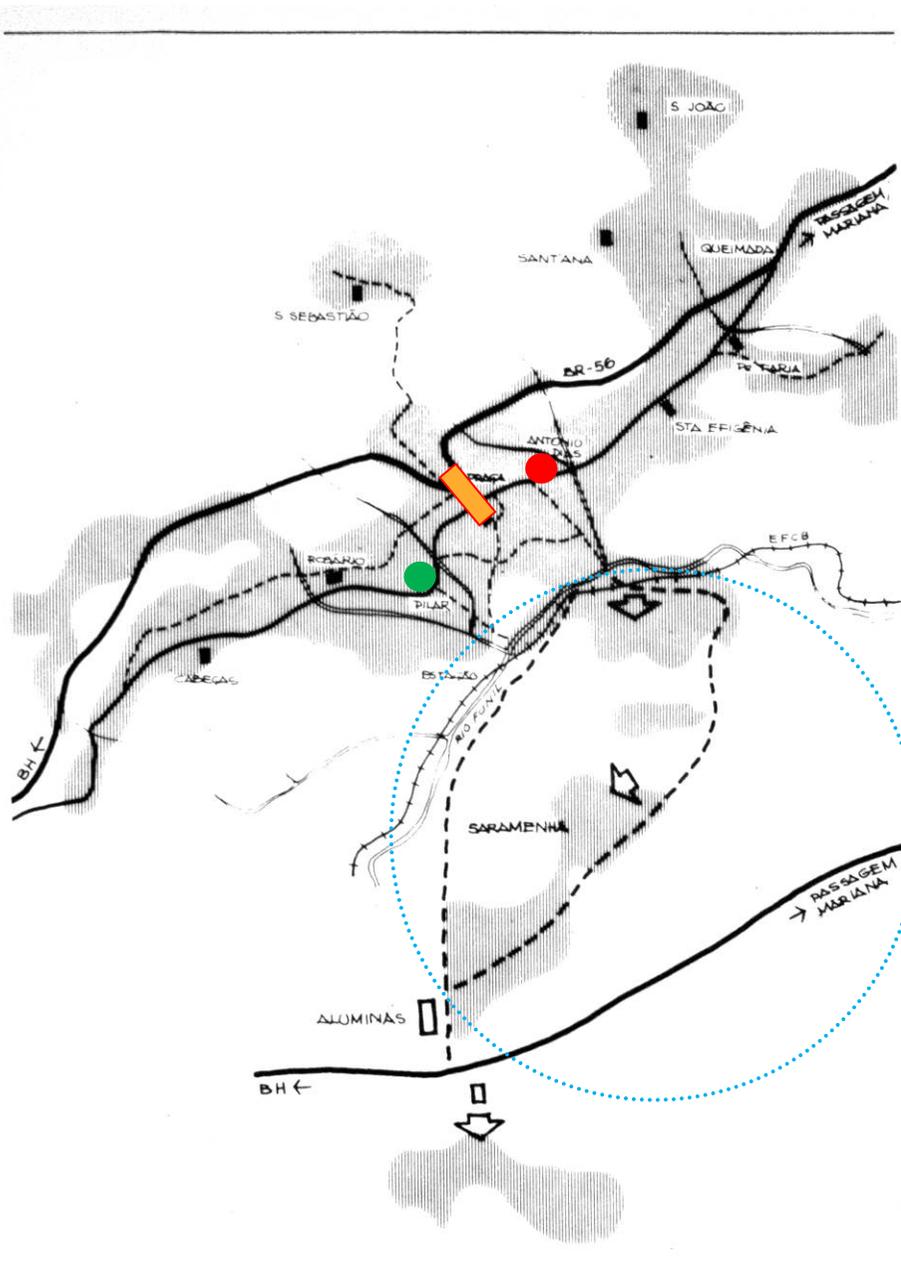


Figura 16 – Ocupação de encosta do morro do Cruzeiro pelo desenvolvimento da periferia do Distrito Industrial de Saramenha. (2008).

RECUPERAÇÃO (1945)

Planta 06 – A partir da metade do século XX, a cidade retoma o crescimento, já sendo consistentes a atividade educacional, e cresce a economia da siderurgia do alumínio. Somam-se, em paralelo à antiga estrada tronco – já definida como via de vocação eminentemente urbana – duas rodovias, que ligariam a cidade à nova capital Belo Horizonte, e à sede diocesana, Mariana. A cidade é tombada como Patrimônio Cultural, e seu centro permanece intocado, enquanto surgem periferias. O turismo passa a ser atividade de importância econômica estratégica. Criam-se festivais culturais, fomenta-se a atividade artística. Nesse período retoma-se a tradição dos tapetes devocionais, agora executados em serragem.

Legenda:

- Matriz do Pilar
- Matriz da Conceição
- Praça Tiradentes
- ⋯ Nova ocupação externa à área tombada – Bairro de Saramenha – Distrito Industrial

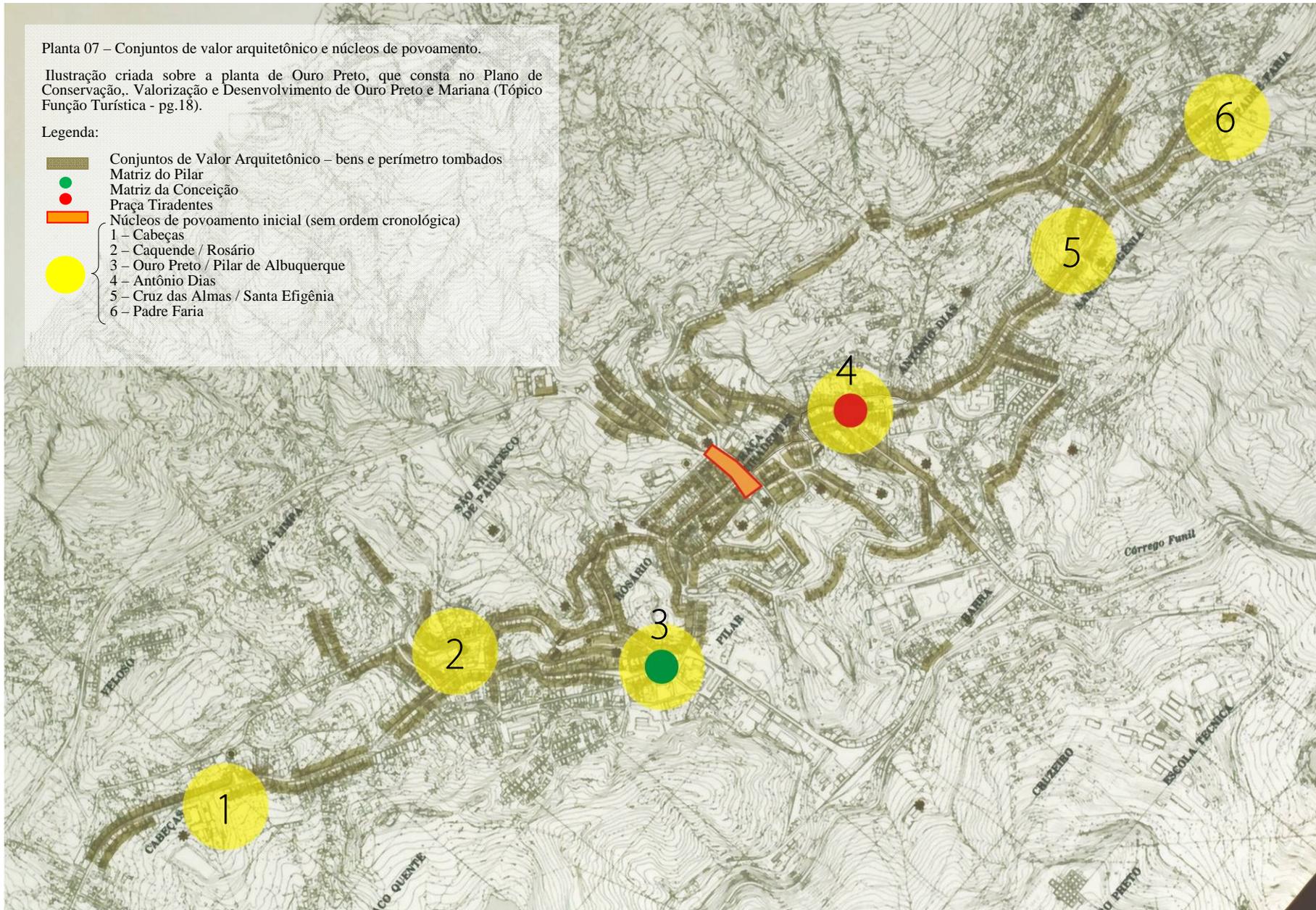
Ilustração criada sobre croqui extraído do Plano de Conservação, Valorização e Desenvolvimento de Ouro Preto e Mariana, pg.13.

Planta 07 – Conjuntos de valor arquitetônico e núcleos de povoamento.

Ilustração criada sobre a planta de Ouro Preto, que consta no Plano de Conservação, Valorização e Desenvolvimento de Ouro Preto e Mariana (Tópico Função Turística - pg.18).

Legenda:

-  Conjuntos de Valor Arquitetônico – bens e perímetro tombados
-  Matriz do Pilar
-  Matriz da Conceição
-  Praça Tiradentes
- Núcleos de povoamento inicial (sem ordem cronológica)
 -  1 – Cabeças
 -  2 – Caquende / Rosário
 -  3 – Ouro Preto / Pilar de Albuquerque
 -  4 – Antônio Dias
 -  5 – Cruz das Almas / Santa Efigênia
 -  6 – Padre Faria



5 DESCRIÇÃO ETNOGRÁFICA



IGREJA MATRIZ DO PILAR
Construída entre 1720 e 1733.
Traçada por Pedro Chaves, possui talha erudita e exuberante.
Na sacristia, um oratório esculpido pelo Aleijadinho.
(SALES, 1999, p..220)

5 DESCRIÇÃO ETNOGRÁFICA

5.1 SITUANDO O OBJETO: OURO PRETO E SUA SEMANA SANTA

Ouro Preto é reconhecida entre os mineiros de hoje como cidade histórica, turística e universitária. A forma impressionante que a unidade da Universidade Federal aí instalada exerce sua influência sobre a cidade é sentida em todo o comércio, pela grande quantidade de estudantes atraídos de muitos estados pela fama de alguns cursos.

A Semana Santa constitui para os estudantes provenientes de outras cidades uma ótima oportunidade de viajar para seus lugares de origem, e reviver a experiência familiar que se tornou exceção no seu cotidiano universitário, o que provoca um relativo esvaziamento dessa população nos dias de feriado. Por outro lado, para o ouropretano “nativo”, essa é uma data esperada para celebrar uma dimensão de experiência familiar que encontra particular expressão nesta oportunidade, quando cada lar, cuja dimensão espacial se realiza na casa, participa, com outros, da construção coletiva do tapete de serragem, num ato de integração comunitária baseado em relações de vizinhança.

O que chamamos Semana Santa compreende um conjunto de atos celebrativos, gravitando em torno da Paixão, encerrada num período de nove dias. Toda a condensada quantidade de eventos ocorridos em tão curto intervalo tem uma trajetória bastante marcada. Aliás, o sentido cinestésico dessa agitação, a descrição de percursos, de personagens, de panoramas e de situações não poderia encontrar melhor expressão do que no teatro a céu aberto e de participação popular, através das procissões e do acompanhamento dos autos. Nenhuma forma de arte isoladamente incorpora tão bem quanto essa conjunção a possibilidade de envolver, na construção de uma experiência relacional, toda uma comunidade na revisitação de seus valores, memórias, razões de ser¹.

A expressão religiosa mais livre à participação pública e mais própria à afirmação de valores como à profissão de fé é a procissão, que teve, no barroco da contra reforma, manifestação de grande espetacularidade. Assim como o ato celebrativo de encerramento oficial da Semana Santa é uma procissão², também o é o ato inaugural, rememorando os momentos anteriores ao julgamento e

1 Na Espanha contra-reformista os autos freqüentemente eram usados como recurso de exposição pública de efeito moralizante e doutrinal.

2 Excetua-se a farra popular da queima do Judas, como natural transgressão à ordem oficial. Essa farra acabou, em Ouro Preto, sendo aproveitada pelo Padre Simões para promover uma festa infantil com a bênção e distribuição de bombons às crianças, forçando aos adultos à diminuição de fortes bombas e fogos que se faziam mais perigosos a cada ano.



condenação de Jesus, em um dia chamado Domingo de Ramos. Assim descreve o texto bíblico: “E levaram o jumentinho a Jesus, e lançaram sobre ele as suas vestes, e assentou-se sobre ele. E muitos estendiam as suas vestes pelo caminho, e outros cortavam ramos das árvores, e os espalhavam pelo caminho”³ (Evangelho de Marcos, cap.11: 7,8).

Padre Simões⁴, Pároco da Matriz do Pilar, de Ouro Preto, prestou informação a respeito desse episódio, atribuindo a ele o início dos festejos cristãos envolvendo procissões sobre tapetes⁵. Tudo indica que essa prática já fosse socialmente estabelecida como ato honorífico em civilizações antigas: forrar o chão à passagem de homenageados como forma de distinção em ato público. Mas possivelmente essa tenha sido a única vez que se procedeu assim em relação a Jesus Cristo, e a especificidade dessa ocasião deve ter cunhado o início de uma tradição preservada por seus seguidores, manifesta principalmente nas celebrações de Corpus Christi. Porém, em Ouro Preto, a realização de tapetes com fim devocional em área pública tem muito maior expressividade na Páscoa (razão que muito interessa discutir). Afinal, ao longo dos séculos e por onde tenha passado até nos chegar, muitas adições de sentido podem ter se dado⁶ sobre a festa, repositório privilegiado de simbolismos.

Pode-se aceitar que a ação contra-reformista tenha feito convergir na Páscoa tanto a idéia de Festa de Martírio (MAGALHÃES, 2001), em que o suplício dos condenados se assemelhava bastante à condenação pública de Jesus; como também o sentido das festas de Despedidas Triunfais e dos Cultos de Memória (ARAÚJO, 2001). Essa é uma forte razão para a manutenção, nas comunidades católicas, do sentido da celebração da morte⁷, que encontra na Igreja a mediadora para o desfrute da eternidade (para manutenção dessa posição creditória da igreja diante dos seus fiéis é que teria sido elaborada a doutrina do purgatório, durante a Idade Média). A adequação da festa como meio envolvente de doutrinação, quer quanto aos aspectos da fé como aos de ordenamento das relações sociais, a coloca



Figura 17: Ordem social no desenho dos cortejos públicos. Percebe-se intenção na disposição dos papéis públicos do corpo social durante uma procissão. Na de Corpus Christi de 2008, por exemplo, o trecho ilustrado exhibe os fiéis margeando uma escolta de figuras de anjos, que traz ao centro os sacerdotes portando o Santíssimo Sacramento, seguidos pela banda militar. (2008)

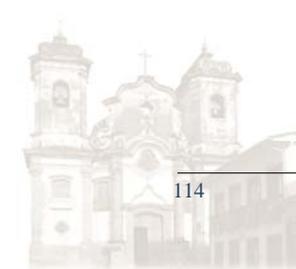
3 Tradução de João Ferreira de Almeida, em versão revista e atualizada no Brasil pela Sociedade Bíblica do Brasil. Editor responsável Russell P. Shedd. São Paulo: Vida Nova; Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1997.

4 Cônego José Feliciano da Costa Simões.

5 A leitura do contexto da citação bíblica indica crer que era natural, naquela época, dar esse tratamento aos reis: forrar o caminho com ramos de plantas e mantos; hoje, os mantos se fazem presentes nas janelas na sua versão de colchas, e a serragem substitui os ramos, exceto na própria Procissão de Ramos. Ainda existe a prática de decorar o tapete com arranjos de flores, opção que encarece o custo da realização.

6 A própria Páscoa cristã é uma ressignificação da Páscoa judaica, cujo sentido de “passagem” se deve a se reporta ao evento da saída dos hebreus do cativeiro egípcio, a cerca de 1250 a.C.

7 A morte sacrificial é um tema mítico que emerge em diversas culturas, sem que se encontre um liame de sua transmissão; possivelmente os ritos a ela relacionados sejam uma expressão coletiva de conteúdos psicológicos que precisam ser processados comunitariamente, pelo que se encontra apropriada a aceitação do conceito de inconsciente coletivo.



em posição privilegiada para os interesses não só da igreja, mas também do Estado⁸. Suas implicações intencionavam ser tão eternas quanto seculares, cunhando no espírito do homem uma atitude adequada diante dos poderes constituídos (que, diga-se de passagem, nem sempre tinham interesses bem alinhados com os propósitos “eternos”⁹). O homem governável, de trato urbano, bom cidadão, demonstraria sua devoção pela participação nessas festas, nivelando idealizadamente a relação com seu o governo e com a sua igreja à atitude da fidelidade¹⁰.

“(...) a festa barroca luso-americana procurava impor uma ordenação formal num mundo aparentemente instável. De fato, a provisoriidade que caracteriza as formas de existência em colônia encontra poderoso contraponto na fixidez dos modelos societários que buscam enquadrar a colonização americana numa lógica européia.” (JANGKSÓ, KANTOR. 2001. p.11)

Se a festa é uma elaboração de tão grandes implicações sociais e faz parte dessa sociedade barroca mineira desde a sua origem, é previsível que se possa perceber a permanência de alguns traços desse empreendimento que se tenham preservado nas festas de hoje. Talvez esses sentidos tenham relação, em maior ou menor escala, com a instalação de uma ordem urbana específica para os dias e horários das procissões. Não deve ser à toa que se encontram representadas, nos cortejos, organizações da sociedade civil, como as irmandades¹¹, grupos escolares e também a banda militar, resistente expressão

-
- 8 Algumas festas, como a de Corpus Christi, eram dotadas de pompa com custos do Senado da Câmara Municipal de Vila Rica (Ouro Preto no séc. XVIII). Talvez por isso a tradição dos tapetes devocionais, que requerem investimentos em materiais, tivesse seu eixo deslocado da Páscoa para a festa de aclamação da uniãde fraternal da igreja, o corpo de Cristo (vide item 2.5 da literatura revisada).
- 9 Embora a festa barroca prestasse tão bem ao papel desse alinhamento de interesses religiosos/civis, visto que um de seus efeitos esperados era a atuação sobre a alma do cidadão pelo uso da comção, nem sempre os interesses dos representantes do Estado e da Igreja Católica estavam na mesma perspectiva. Fritz Teixeira de Salles afirma, sobre a composição social dos povoados mineiros em formação: “*Para completar o quadro, devemos citar os tumultuosos e tão criticados sacerdotes. Autoridades, tanto da coroa como eclesiásticas, protestavam sem cessar contra clérigos e sua vida dissoluta. Inútil. Proibidos de vir para Minas, chegavam constantemente (...). Por que o clamor contra os pastores de Deus, únicos homens que, àquela época e naquele meio, possuíam educação formal superior? (...) parece evidente que o grande empenho do governo absolutista em impedir a vinda dos padres, não era, em absoluto, a tão proclamada moralidade ou zelo pela religião ou pelos costumes. A coroa nunca se preocupou com nenhuma moralidade (...). A causa da luta contra eles estava na sua participação nos motins e movimentos de protesto. Em virtude do acordo entre o Estado e a Igreja, os padres não podiam ser condenados a morte pela justiça comum, isto é, possuíam imunidades*”. (SALLES, Fritz Teixeira de. *Villa Rica do Pillar*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1999. (col. Reconquista do Brasil – 2ª série, vol. 71)
- 10 Mas o fiel certamente participava da festa religiosa por igual ou superior interesse em entrega-se ao arrebatamento de sentidos proporcionado pelos recursos cênicos, sonoros e performáticos, usados para atrair, promover o lúdico e o jocoso mais que a serena contrição –o que, por se tratar de festa religiosa, representa uma profunda e típica contradição barroca brasileira. A respeito do Triunfo Eucarístico, celebração de Corpus Crhisti de 1733 em Ouro Preto, Afonso Ávila declara: “O Triunfo Eucarístico evidencia, sem dúvida, o estado de euforia da sociedade mineradora, que se faz expandir através de uma festa mais de regozijo dos sentidos que propriamente de comprazimento espiritual. A igreja vê também a oportunidade de afirmar sua hierarquia colonizadora em Minas, realizando, quinze a nos antes da instalação do primeiro bispado, verdadeira demonstração de poderio temporal e domínio religioso”. (in TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil colonial*. São Palo: /Ed. 34, 2000. - Pg. 108.)
- 11 As irmandades não eram apenas associações religiosas, mas tinham importante papel secular. “Atuou o governo e junto dele o clero, no sentido de organizar a sociedade que surgia em bases absolutistas. Usando a Igreja o Estado, e este aquela, numa simbiose de interesses e organizações, as primeiras irmandades citadas, Santíssimo Sacramento e Rosário, correspondiam aos dois extremos sociais: os pretos ou negros escravos (Rosário) e os ricos e autoridades (...)”. (SALLES, Fritz Teixeira de. *Associações religiosas no ciclo do ouro*. Introdução ao comportamento social das irmandades de Minas no séc. XVIII. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2007. pag. 55). E mais: “A essência da fundação das ordens e seu funcionamento eram, do ponto de vista da Coroa, manifestamente utilitária. No entanto, no decorrer do séc. XVII, essas



da presença cooperativa entre o estado e os antigos mantenedores da ordem ideológica na sociedade, o clero.

Se pela força da doutrinação –de fé e valores sociais– as festas religiosas barrocas representavam a implantação de um projeto civilizatório articulado, a Ouro Preto recém nascida em fins do séc. XVII, sem um projeto prévio (fig. 18) (ao contrário das cidades de Salvador e Olinda) e em rápido crescimento, anunciava a mais que urgente necessidade de implantação dessa ordem, como nos explica Fritz Teixeira de Salles:

“A coroa portuguesa que já havia aproveitado tão mal o pau Brasil, os engenhos de açúcar do Nordeste, perdendo o monopólio mundial desse produto, encontrou na mineração a “loteria” que deveria salvar a corte da falência [...].

Ninguém plantava. Todos mineravam. Um boi custava cem oitavas de ouro. Um alqueire de farinha, quarenta oitavas. Perigosa sempre fora a imprevidência humana, especialmente a portuguesa. Veio a fome terrível e brutal. Mataram ratos e cães para comer, ganhavam mataria áspera em busca de qualquer mata-fome, fruta silvestre, bicho ou raízes. [...]

Todavia, os homens continuavam a chegar.”¹²

A fusão dos modelos de organização social no Estado absolutista, uma estética barroca, uma efervescência social local, das contradições de uma época, da fartura do ouro, do potencial de um mundo a ser construído, da força doutrinária da contra-reforma, do caldo de costumes populares com a resiliência das culturas de matriz africana –vide a presença dos congados nos distritos rurais das cidades mineiras–, bem como a presença mal comentada dos árabes em Minas Gerais (como suas influências na culinária dos doces, no interiorano recatamento feminino em público, ou nos elementos arquitetônicos, como os muraxabis), entre outros componentes, resultaram no “Barroco Mineiro”. Esse é o contexto

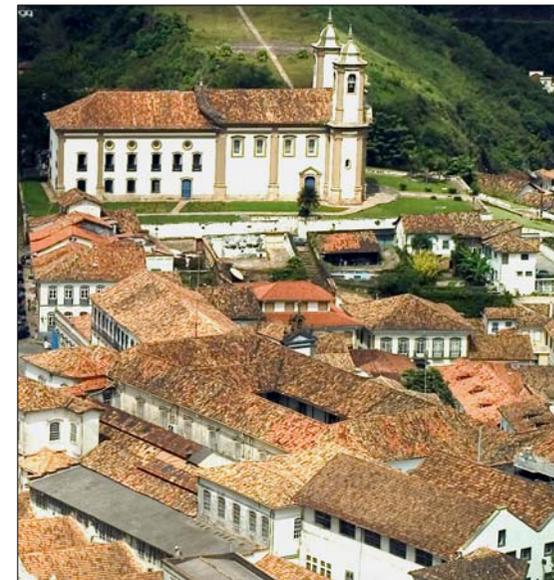


Figura 18: Crescimento desordenado e intervenções urbanizadoras. Perspectiva que faz ver como houve, no processo de urbanização que originou a cidade de Ouro Preto, uma expansão “orgânica” e não traçada, de crescimento violento, às vezes interrompida por intervenções pontuais dos grandes monumentos, como a Igreja do Carmo. (2009)

agregações foram, além da finalidade inicial, atraídas, ou influenciadas, por fatores históricos e sociais novos e até certo ponto, imprevisíveis. Por outro lado, se essas associações prestavam valiosa contribuição à Coroa no concernente às despesas com o culto, acarretavam outras, como aquelas impostas pela manutenção dos padres.” (Op.cit. pg.60). “Como à coroa interessava a fundação das irmandades, as camadas sociais se aglutinavam no seio delas, passando a usá-las como associações de interesse grupal. Não quer dizer que a irmandade reduza suas funções religiosas ou chamadas piedosas. (...) Por outro lado, é de se supor que, assim como a coroa via na irmandade um instrumento útil para atender aos grandes investimentos necessários à construção dos templos, transferindo tais despesas à população, deveria encarar com a mesma simpatia a assistência prestada pela irmandade aos seus filiados, desobrigando-se, assim, desse problema.” (Op.cit. pg. 72).

12 SALLES, Fritz Teixeira de. Villa Rica do Pilar. Ilustrações Haroldo Mattos. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1999. (pg. 28).



nascente da nossa festa de Semana Santa, do nosso tapete de serragem, tradição que constitui patrimônio vivo e do qual importa descrever as características e processos formadores.¹³

5.2 OBSERVAÇÃO IN LOCO E DESCRIÇÃO ETNOGRÁFICA: AS PROCISSÕES DA SEMANA SANTA

5.2.1 O SENTIDO LOCAL DAS CERIMÔNIAS DO DEPÓSITO E DO ENCONTRO, E SEU DIÁLOGO COM OS TAPETES DE SERRAGEM

Esta seção do texto introduz-nos à alma do trabalho, sua pulsão motivadora: aqui é proposto o “contato” com o tapete de serragem; seu recorte temporal e imediato –a Semana Santa dos anos de 2008 e 2009– e espacial, como bem procuramos tentar situá-lo no capítulo anterior.

Cabe aqui uma advertência importante acerca do modo como as observações de campo foram convertidas em texto analítico-descritivo. Tendo suposto até então que os tapetes realizados pelas paróquias de cada Matriz não apresentem elementos suficientes para tomá-los como unidades representativas de duas situações culturalmente distintas, tentei realizar as descrições ao longo de uma narrativa que faz sacar, às vezes de um mesmo parágrafo, acontecimentos particulares de cada ano pesquisado. Se isso pode causar estranhamento inicial, visto que da narrativa se espera habitual sequênci cronológica, pode também resolver duas questões: a primeira é que, tendo sido impossível, tanto em 2008 como 2009, acompanhar todos os eventos do ciclo novenário da Semana Santa (por necessidades outras impostas pela pesquisa), fez-se comparecerem, intercalados, eventos de anos diferentes na leitura da ordem dos dias de uma semana. Entendo, portanto, que a Semana Santa celebrada sob a particularidade ouropretana, conquanto marcada pela bipartição, representa, a despeito dessa característica ou até mesmo pela dinâmica imposta por dela, uma unidade cultural em que o cunho da alteridade é marca que a torna exclusiva.

13 O status que goza Ouro Preto como Patrimônio Mundial reconhecido pela UNESCO em 1980, foi conquistado pela indicação, por parte do governo brasileiro, da razão segundo a qual essa cidade representa um testemunho especial ou no mínimo excepcional de uma civilização ou tradição cultural desaparecida, além de obra artística única, obra prima do gênio criativo humano. Essa idéia de “desaparecimento” pode ser discutida, ainda que sua presença na argumentação se deva ao texto padrão dos critérios para inscrição de um bem cultural na Lista do patrimônio Mundial do Comitê do Patrimônio Mundial, segundo os critérios I e II de suas diretrizes. (ver SILVA, As cidades Brasileiras e o Patrimônio Cultural da Humanidade. São Paulo: Peirópolis: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, cap. IV)



Interessa, portanto, compreender o fenômeno como um todo em que a realização de cada tapete se insere como componente significativa de particularidades menores, conquanto muito esclarecedoras.

Para observar o tapete de serragem dentro de um contexto suficientemente delimitado, senti necessidade de estar desde alguns dias antes em Ouro Preto, acompanhando os eventos da Semana Santa como preparação para o ato espetacular do seu encerramento –a celebração da ressurreição na Páscoa, sua procissão e seu tapete colorido–. Esses eventos constituem o grande final do período da Quaresma: um espetáculo exuberante para marcar o término do ciclo de pesar e recolhimento.

Os dias de sexta e sábado iniciais do novenário são, do ponto de vista dos movimentos processionais, dedicados aos chamados “Depósitos”. As procissões de depósito são aquelas em que as imagens de Nossa Senhora das Dores e do Senhor dos Passos são levadas de suas igrejas de origem (Nossa Senhora das Dores e Matriz de Nossa Senhora do Pilar, respectivamente) para as igrejas em que serão depositadas (Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia –Mercês de Cima– e Santuário da Imaculada Conceição, respectivamente). Assim aconteceu na Sexta-feira das Dores e no Sábado de Passos respectivamente, tanto no ano de 2008 como em 2009, as missas sendo anunciadas ao longo do dia por toques especiais dos sinos na cidade.

Os depósitos contam com o aparato de uma construção sonora própria, dado pelos sinos, sem o que estaria incompleto o cenário de apelo multisensorial. Assim define o Pequeno Glossário da Linguagem dos Sinos:

DOBRE DE SEMANA SANTA – caracteriza-se por badaladas compassadas, Apresentando uma primeira badalada, um intervalo, três a quatro badaladas, outro intervalo, e por fim uma badalada mais fraca. Sinos de duas ou mais igrejas participam desse toque. É realizado na semana Santa no dia da Procissão do Depósito [...]. Tocado também na Procissão do Encontro, com a participação dos sinos da Catedral, São Francisco e Igreja do Carmo. (pg.27-28)

Os depósitos, em Ouro Preto têm uma outra grande significação, impressa na memória coletiva, e que também dizem respeito à razão de ser dos tapetes de serragem, quanto à sua alternância de realização pelas Paróquias do Pilar e Conceição. Pois são exatamente os depósitos que estabelecem, nos primeiros dias da Semana Santa, a noção de alteridade entre as paróquias envolvidas. Os Depósitos constituem a condição para que, no dia seguinte, se realize a espetacularizada Cerimônia do Encontro, no Domingo de Ramos, que precede a Páscoa e o tapete de serragem.



O trajeto dessas trocas (por meio dos depósitos) e suas devoluções (após o Encontro) merecem ser interpretados do ponto de vista da movimentação dessas imagens no desenho de ruas da cidade, para disso se obter dados que emoldurem a situação da memória da adversidade dos arraiais, até então presente como idéia, para tornar-se manifesta primeiro em movimentos de performances coletivas, e como obra plástica no tapete de serragem de uma semana depois.

Analisemos os trajetos das procissões de Depósito. A igreja de origem da Imagem de Nossa Senhora das Dores é a Igreja de Nossa Senhora das Dores, situada no bairro do Antônio Dias. E o local do seu depósito temporário é a Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia – dita Mercês de Cima, por sua vez situada no bairro do Pilar. Em compensação, a igreja de origem da Imagem do Senhor dos Passos é a Matriz de Nossa Senhora do Pilar, no bairro a que deu nome; e o local do seu depósito temporário é a outra Matriz, o Santuário de Nossa Senhora da Conceição, no bairro do Antônio Dias.

Essa situação promove uma inversão não só de significados, e será resolvida pela ação compensatória da devolução das imagens a seus espaços originais de culto. Mas, em Ouro Preto, é mais que significativo que os locais de origem e depósito provisório das imagens sejam necessariamente opostos espacialmente na cidade, corporificando a condição histórica da oposição entre Mocotós X Jacubas.

Assim, a imagem de N. Sra. Das Dores, proveniente da antiga freguesia de Antônio Dias, migra para o Pilar, em ato solene, numa Sexta-feira; e a do Sr. Dos Passos, proveniente da Matriz da antiga freguesia do Pilar, migra para a Matriz de Antônio Dias, em ato solene, no dia seguinte.

O desfecho desse evento tem efeito que compreendo como compensação simbólica, como num acordo que resolve diferenças, e que acontece no Domingo de Ramos. É aquele em que se rememoram os fatos ocorridos no intervalo em que Jesus entra triunfalmente em Jerusalém, acolhido pela multidão, que portava ramos e palmas para forrar o caminho do novo rei por aclamação, à época uma afronta inaceitável ao sistema romano, que teria na concorrência à exclusividade do imperador o motivo para sentenciá-lo à morte de cruz. Como referência à ordem cronológica dos eventos, a procissão com a imagem do Cristo martirizado portando a cruz –o Senhor dos Passos, propriamente– já fora realizada, pois compreende a um dos depósitos. Isso mostra o modo como a festa religiosa manipula a noção de tempo, e saca o participante de sua rotina natural para uma situação de suspensão extra-cotidiana em que vive um tempo qualitativo, ora estendido, ora comprimido.



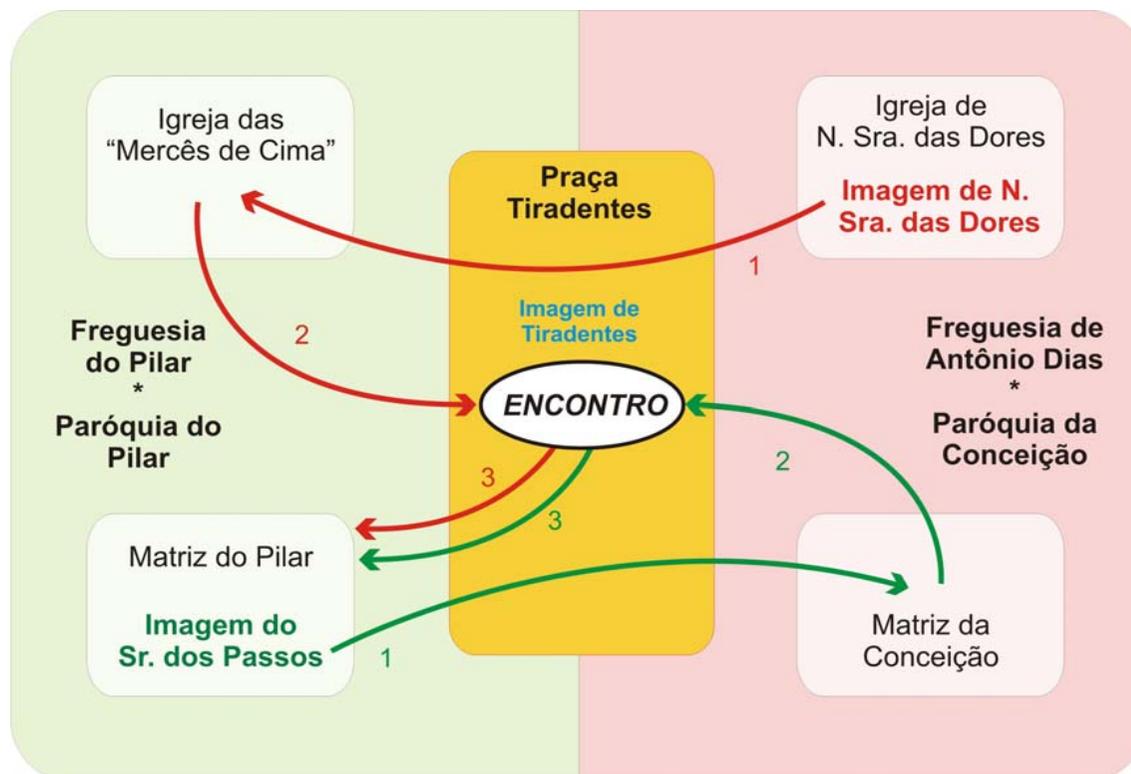


Figura 19: Diagrama “Cerimônia do Encontro”.

As setas representam, na ordem apontada pela numeração, a seqüência de traslados das imagens entre as igrejas de cada paróquia, passando pela Praça Tiradentes.

- 1) Traslado das procissões de Depósito.
- 2) Traslado das procissões para a Cerimônia do Encontro.
- 3) Recolhimento das imagens à Matriz do Pilar (exceto o monumento a Tiradentes!)



Figura 20 – Translادamento da imagem do Sr. Dos Passos, da Matriz da Conceição para a Praça Tiradentes, rumo à cerimônia do Encontro. (2009)



Figura 21 – Translادamento da imagem de Nossa Senhora das Dores, ou Virgem Dolorosa, da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia (a “Mercês de Cima”) para a Praça Tiradentes, rumo à cerimônia do Encontro. (2009)

A cerimônia do Encontro depende da saída sincronizada das imagens em questão, após as missas nas igrejas onde as imagens permaneceram depositadas durante um dia. Ao som de corporações musicais locais, partirão para um ponto comum, que em Ouro Preto não poderia ser outro, senão aquele planejado para ser o local de onde o governo da então província executaria o mando sobre o seu primeiro problema prático: os desunidos arraiais da Vila Rica. Na ocasião do Encontro se percebe grande carga de dramaticidade e comoção, ainda acrescida de uma significação que permanece em oculta reverência ao rito, mas que pulsa numa praça repleta de fiéis unidos pela religiosidade e tradição: agora não se trata mais “apenas” da cerimônia do Encontro na Semana Santa, mas da celebração de uma solução negociada entre as imagens tomadas simbolicamente como representantes de dois povoados incongruentes que deram origem à cidade, por cidadãos em que a memória da condição de Jacubas e Mocotós se vê submetida a uma devoção comum.

Às 17:00h do Domingo de Ramos a imagem do Senhor dos Passos parte da Matriz da Conceição, no Antônio Dias, subindo a rua do Ouvidor rumo à praça Tiradentes. Simultaneamente, a imagem da Virgem Dolorosa parte da “Mercês de Cima” com o mesmo destino, ambas com seus séquitos demonstrando fervor e respeito ao martírio, aparentemente incompatível com o orgulho daqueles que sustentam os andores, condição de contradição barroca.

Chegadas à praça Tiradentes, é já fim da tarde de Domingo de Ramos, e um sacerdote convidado profere a prédica em atitude soleníssima, do alto de uma plataforma montada à base do monumento que dá nome à praça. Vêm-se as imagens de Jesus, Maria, dos servos e os principais da igreja aos pés da sólida escultura de Tiradentes, noutro tempo visto como opositor da ordem civil, e agora representante de um ideal de Estado democrático. Neste momento, encontram-se na praça dos poderes todas as instâncias de exercício da ordem, representadas por seus símbolos monumentais: O fausto da cerimônia religiosa constrange os corações confidentes às leis divinas, isso aos pés da imagem do inconfidente enforcado. O edifício da Câmara está posto de um lado, representando as leis terrenas (ele que hoje é lugar de memória, abrigando o Museu da Inconfidência); o Palácio dos Governadores de outro lado (que hoje abriga a Escola de Minas, onde se preparam os servos da ciência exata da engenharia); e a estátua do Tiradentes, entregando o pescoço por um ideal de liberdade, posto em cota mais elevada inclusive que representações dos poderes. Mais contradições a alimentar o espírito barroco da ocasião.

Após a Cerimônia do Encontro, ambas as imagens são conduzidas em procissão até a Matriz do Pilar, cuja importância tem precedência para a cidade, visto que Nossa Senhora do Pilar foi feita sua padroeira (ainda que a organização da Semana Santa nos anos ímpares esteja a encargo da Paróquia do Antônio Dias).

Tem-se aqui, portanto, um quadro de complexas relações de significação espacializadas, ritualizadas e espetacularizadas pela tradição e pelo cenário, e que esclarecem aspectos do que acontece na ocasião do tapete de serragem. O crepúsculo, o toque dos sinos, a topografia, o cenário da cidade histórica, a paramentação religiosa, o discurso comovente. Aí terão espaço a confrontação dos fiéis com os poderes, o culto civil à liberdade com apreço religioso pela dor, a humildade espiritual e o orgulho terreno, e novamente, a confrontação de Antônio Dias com o Pilar, negociando simbolicamente seus termos para a manutenção de uma memória que os afirme por oposição.



Figura 22 – Encontro das procissões. Imagens de N. Sra. das Dores, a Virgem Dolorosa, e do Sr. dos Passos, carregadas em procissões simultâneas que convergem para a Praça Tiradentes, na Cerimônia do Encontro. (2009)



Figura 23 – Imagem de Nossa Senhora das Dores segue a do Sr. Dos Passos, descendo a rua Direita (rua Conde Bobadela), entrando nos limites da antiga freguesia do Pilar, rumo à sua matriz, onde se celebra em seguida o Sermão do Calvário. (2009)





Figura 24 – Cerimônia do Encontro.
Ao cair da noite, o pregador profere sua prédica solene, entre as imagens de Nossa Senhora das Dores e do Sr. Dos Passos, aos pés da imagem de Tiradentes. Essa é a linha de encontro entre as circunscrições paroquiais do Pilar e da Conceição, limite entre as antigas populações adversárias ‘Jacubas’ e ‘Mocotós’, que realizam tapetes de serragem separados. (2009)

A entrevista prestada por Sandra Fosque, consultora para assuntos de promoção cultural e ex-Diretora de Promoção Cultural do Município de Ouro Preto, traz à tona experiências relacionados à organização dos eventos da Semana Santa em Ouro Preto, do ponto de vista da gestão pública. Ela considera que os trajetos são motivo de grande debate no seio da comunidade. Para efeito do sentido político dos eventos cuja organização é alternada entre as paróquias das matrizes, a Praça Tiradentes representa uma espécie de ponto de convergência de interesses e expectativas, tanto como é um nó de circulação urbana. Sandra comenta o local da Cerimônia do Encontro:

– [...] eu acho que ele se dá exatamente na linha de convergência entre Jacobas e Mocotós. [...]. Na linha divisória. Não teria lugar melhor pra Jesus encontrar com Nossa Senhora do que na Praça Tiradentes. É um lugar privilegiado, é um lugar de encontro. Qualquer linha que você trace pra andar na cidade você acaba passando pela praça. Isso inclusive é uma grande dificuldade na questão do trânsito. Porque você quer tirar o trânsito da praça, mas não consegue; a praça é o ponto que une os dois arraiais.

Reforçando a idéia de que a convergência dos jacubas e mocotós nos limites da praça carregue mais simbolismos que se imagine numa primeira leitura (fig. 25), a arguta observação do Sr. Nilton Batista, redator do Jornal O Liberal, a respeito dessa disputa, está amparada na semântica espacial de Ouro Preto. Esse dado nos aproxima novamente da idéia de que os tapetes de serragem constituam mais uma expressão dessa identidade ouropretana definida pela alteridade territorial. Assim aponta, na coluna “Ponto de vista do Batista”, do Jornal O Liberal:

“Ouropretanos divididos desde o início”

[...]

Entretanto é nos monumentos religiosos de Ouro Preto que se lêem vestígios de uma luta muito mais renhida, embora silenciosa por óbvias razões, travada entre as ordens e irmandades de ambas as freguesias. Ao observador atento salta aos olhos, primeiramente, que os templos religiosos ficaram divididos de forma equânime, entre o Antônio Dias e o Pilar. A cada igreja numa paróquia corresponde outra de denominação similar ou aproximada, na paróquia oposta. Começemos com as duas edificadas nos extremos da cidade: Senhor Bom Jesus de Matosinhos/Pilar e Senhor Bom Jesus das Flores/Antônio Dias; Nossa Senhora do Rosário/Pilar e Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia/Antônio Dias; São Francisco de Paula/Pilar e São Francisco de Assis/Antônio Dias; Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia/Pilar e Nossa Senhora das Mercês e Perdões/Antônio Dias. As demais não apresentam denominações correspondentes, mas completam o equilíbrio entre as paróquias: Nossa Senhora do Carmo/Pilar e Nossa Senhora das Dores/Antônio Dias; São José/Pilar e Padre Faria/Antônio Dias, além das matrizes de Nossa Senhora do Pilar/Pilar e Nossa Senhora da Conceição/Antônio Dias. São exatamente sete igrejas em cada freguesia ou paróquia. [...] Tudo indica que uma ferenha disputa ocorreu entre as irmandades na época daquelas construções religiosas, mas o



Figura 25 – Praça Tiradentes como lugar de encontro pela força simbólica. Passeatas e manifestações sindicais têm aí um local de grande atração para seu encerramento. Em 2009, logo após a Semana Santa, um protesto contra demissões numa siderúrgica local. (2009)



assunto não é tratado em público. A pujança e a riqueza de detalhes manifestadas em cada igreja também denotam preocupação de cada confraria em mostrar algo mais e diferente de suas congêneres. Por trás de tanta arte e mostra de religiosidade podem estar sentimentos menos nobres que, muitas vezes se traduziam em agressividade entre grupos de lados opostos da cidade.

Esse depoimento ressalta a idéia que emergiu das observações de campo sobre os tapetes de serragem da Semana Santa: de que há uma cartografia imaginária simbólica de Ouro Preto, e que os cidadãos participantes (principalmente moradores locais, e ainda mais os que pertencem a cada uma das duas principais paróquias) acompanham a dinâmica e os desfechos das representações múltiplas superpostas com mais propriedade e lucidez que outros tipos de público. Os fiéis acompanham os eventos não apenas como observadores, mas atualizando o drama social de seus antepassados, refletindo sobre sua própria história por meio da história da Paixão.

5.2.2. O BARROCO NO TEATRO DAS CERIMÔNIAS DO LAVA-PÉS, DESCENDIMENTO DA CRUZ E ENTERRO

A seqüência de cerimônias que constituem a Semana Santa Ouropretana encontra o próximo ponto de espetacularidade pública na Cerimônia do Lava-pés. Precedida pela Missa Solene da Instituição da Eucaristia, o Lava-pés recebe um tratamento grandioso que, no ano de 2008 se realizou no adro da Igreja do Rosário, e no ano de 2009 contou com o cenário a fachada da Igreja de São Francisco de Assis, obra do Ajeijadinho, situada na Paróquia da Conceição, que outrora fora circunscrição territorial do arraial de Antônio Dias. Para acolher o grande público, a tradicional feira de objetos de pedra-sabão foi recolhida provisoriamente após o meio dia, dando espaço a um privilegiado platô de observação no Largo de Coimbra, no qual se montou um telão para transmissão simultânea das imagens cinegrafadas. Entre os recursos para viabilizar uma assistência *in-loco* noturna e em espaço aberto havia um projeto de iluminação cênica com variação de cores projetadas, e sonotecnia. Como parte do espetáculo, deu-se a encenação da passagem bíblica por atores representando Jesus e seus discípulos, acompanhada pelos celebrantes do tradicional Sermão do *Mandatum*. O espetáculo contou ainda com apresentação de coro e orquestra, investindo na sensibilização sonoro-visual da platéia de fiéis locais e turistas admiradores.



Figura 26 – A Igreja de São Francisco de Assis, projeto do Aleijadinho e mais celebrado monumento barroco de Ouro Preto, por seus méritos arquitetônicos, serviu de cenário à cerimônia do Lava-pés organizada pela Paróquia da Conceição. (2009)



Na Sexta-feira Santa, dita “da Paixão”¹⁴, tendo por cenário novamente a Igreja de São Francisco, um público de mais de cinco mil espectadores lotou todos os espaços possíveis no largo e na rua, acompanhando até o fim a cerimônia e seguindo após em procissão, que é apontada como a mais numerosa da Semana Santa em Ouro Preto. Essa procissão, cuja temática convoca todos os fiéis à reflexão piedosa ante o sentido da morte, é encabeçada pelas irmandades, sempre realizando o trajeto entre as paróquias da Conceição e do Pilar. Saindo de São Francisco, ela desce até a Matriz da Conceição, fazendo-lhe a volta; passa de novo pela frente da Igreja de São Francisco, sobe até a praça Tiradentes e segue adentrando a Paróquia do Pilar, para encerrar-se diante na Igreja do Rosário, madrugada chuvosa adentro. Por todo o percurso, janelas faziam pender panos vermelhos e roxos, cor unicamente dedicada a esta sexta-feira na decoração das fachadas, como símbolo da paixão de Cristo.

14 Na Sexta-feira da Paixão se representam quatro dos sete acontecimentos que caracterizam o que a tradição católica indica como as “sete dores de Maria”: Encontro com Jesus no Calvário, Maria aos pés da cruz, Descida do corpo de Jesus na cruz e seu Enterro. Apenas o “Descendimento da Cruz” é encenado cerimonialmente, com um grande número de figurantes representando personagens bíblicos, do Antigo ao Novo Testamento. As três primeiras dores tratam-se da Profecia de Simeão na apresentação de Jesus no Templo, a Fuga para o Egito e a Perda do menino Jesus em Jerusalém, acontecimentos da sua infância, e ainda distantes da missão adulta do Cristo destinado à morte na Semana Santa.



Figura 27 – Sexta feira da Paixão, Missa do Descendimento da Cruz (2009). A tradição de uso de recursos visuais, cênicos e sonoros dos espetáculos religiosos barrocos encontra-se mantida e atualizada pelo aparato midiático, em Ouro Preto. Iluminação com efeitos especiais, sonorização, encenação com personagens bíblicos paramentados constituem grande atração para o turismo e uma sempre oportuna pauta para a cobertura da imprensa.

Esses eventos são, do ponto de vista da importância simbólica na Semana Santa, preparatórios para o ato de encerramento, no Domingo de Páscoa: a celebração da Ressurreição, no qual o principal recurso de cena não é *high-tech*, mas *low-tech*: um tapete de serragem.



5.2.3 O SILÊNCIO DO SÁBADO: REFLEXÕES SOBRE OS TAPETES COMO PERCURSOS

O sábado da Semana Santa em Ouro Preto é um dia de recolhimento e “digestão” das múltiplas mensagens, visuais, verbais e sonoras (o código dos sinos fora substituído, na procissão da Paixão, pelo soar nervoso e seco das matrascas sequer estas soam no sábado silente). Mensagens que remetem a mente, durante toda a semana, reflexões sobre a perspectiva da morte. A missa da Vigília Pascal é celebrada às 19:00h. A essa altura, muitas ruas já estarão interditadas, e a serragem colorida, em sacos, já sendo depositada à frente das fachadas. No centro da cidade, as ruas do circuito por onde se fará o tapete são as que demoram mais tempo para serem fechadas, pois constituem pontos nevrálgicos do sistema de circulação urbana. Pelas dificuldades naturais da lógica de circulação urbana, e pela pequena concentração de moradores, visto que os imóveis dessas vias principais estão ocupados por restaurantes, bares e lojas, é que se afirma que teve início a razão para a diferenciação do trajeto adotado pelas Paróquias do Pilar e da Conceição.

Diz o senso comum que as procissões realizavam-se entre as Matrizes, desde que Vila Rica fora estabelecida. Algumas mudanças de percurso foram experimentadas, sem comprometer essa forte tradição. É também opinião comum que o pároco do Pilar, Padre Simões, teria resolvido, de punho próprio, alterar o percurso da procissão do Domingo de Ressurreição quando sob responsabilidade de sua paróquia.

Dificilmente o Padre Simões (falecido no começo de 2009, e que foi pároco do Pilar por décadas), teria infringido uma forte tradição sem maior reflexão sobre a dimensão de seus motivos e o custo de suas consequências. Mas, do mesmo modo como apontam-se razões lógicas para tal mudança, pode haver motivações subjetivas para tal, e que tenham excedido sua preferência pessoal pela mudança do percurso. Conta-se que o trajeto pelo centro tornava a procissão sujeita a acidentes, envolvendo interferências acintosas de alguns estudantes embriagados, não provenientes de Ouro Preto, e que em nada se comoviam com a história e tradições locais, tampouco com um ato de demonstração da fé alheia. Com respeito à memória do Padre Simões, é muito difícil que, aquele que fora reconhecido como “o sacerdote do patrimônio” tenha simplesmente desconsiderado a tradição ao resolver, simplesmente, fazer uma mudança radical, ainda que tendo se deparado com um ou outro incidente desagradável. Luta muito mais difícil é a renhida pela preservação dos bens culturais, a que abraçou o



Padre José Feliciano da Costa Simões como causa pessoal. E os bens culturais de que tratamos são de natureza tanto material como imaterial.

Porém, a despeito da mudança do percurso pela Paróquia do Pilar, o tapete de serragem e a Procissão da Ressurreição, quando realizados pela Paróquia da Conceição, permaneceram atravessando o centro da cidade e dirigindo-se à Paróquia do Pilar, desafiando as dificuldades objetivas antes citadas.

Em entrevista, a historiadora Sueli Perucci, responsável pelo Arquivo da Casa do Pilar, paroquiana do Pilar e moradora do bairro das Cabeças, expôs com cuidado e pausadamente um ponto de vista muito pessoal e interessante. Em sua fala, se verificam as transformações ocorridas na organização das procissões da Semana Santa em Ouro Preto ao longo de algumas décadas:

– Ah, isso deve ter ocorrido no início dos anos 80, final dos anos 70 pra início dos anos 80. Bom, quando eram os dois vigários, eu acho que esses acontecimentos fluíam de uma forma mais tranqüila, e eu... assim, observação minha, que com os párocos seguintes não havia tanta integração em geral. Passaram vários pela paróquia, e eu notei que havia certa dificuldade, às vezes, de entendimento. Bom, a mudança do trajeto, ela realmente tá embasada nessa questão de bagunça de rua. Aqui na Paróquia do Pilar, Padre Simões sempre se queixava que não havia respeito no momento em que passavam as procissões, que às vezes havia bares abertos, e tal. Bom, isso realmente é verdade, eu acho que esse é um motivo. Mas, é... eu acho assim... quer dizer, opinião pessoal: eu acho que também é uma certa falta de... como é que eu vou dizer? Uma certa falta de integração mesmo, de idéias, essas diferenças, talvez de idéias, tenha interferido nessa decisão. Eu acredito. Mesmo porque, eu não sei, houve um ano, por exemplo, que nesse começo... foi em 84: a Procissão do Enterro ficou restrita à Paróquia do Pilar, na Sexta-feira da Paixão. Ela Passou pela Rua Alvarenga, pela rua Irmãos Kennedy (que é nas Cabeças), entendeu? Então, ou seja, ela não passou pela Paróquia de Antônio Dias. E outra coisa, né, que é um caso antigo aqui: a rivalidade entre o povo do Antônio Dias e o Povo do lado de cá. Isso vem desde tempos coloniais. E mesmo hoje em dia, assim, apesar de não haver problemas, brigas como havia antes... existe uma diferença. A paróquia de lá, a paróquia de cá... "Não, a Semana Santa mais bonita é a da minha paróquia". "Não, porque eu acho que a de lá é a melhor...". Quer dizer, eu não sei se você já ouviu falar nos jacubas e mocotós, que é essa questão de Antônio Dias e Pilar, né... então hoje é de uma forma bem mais tranqüila, mas isso ainda existe, um resquício [...].

A Paróquia do Pilar tomou uma providência no sentido de evitar que a procissão e seu tapete de serragem passassem pelo centro. Entretanto, a procissão capitaneada pela paróquia do Antônio Dias continuara passando pelo centro, decorado pelos tapetes. Sueli reflete sobre as diferenças entre os dois *modus operandi*, comparando a decisão do percurso do Domingo com o da procissão da Sexta-feira:



– Então, é... não é combinado, há uma diferença de opinião sobre poder transitar de um lado para o outro, ou se manter apenas no seu próprio território, vamos dizer assim.

[...] A própria procissão do encontro, por exemplo, que é na Praça Tiradentes, ela vem de Antônio Dias, vai pra o Pilar. Ela percorre o centro. Procissões do Depósito... essas aí a gente até poderia dizer: “Mas é porque a cidade tá mais tranqüila”. Bom, tudo bem. Mas a procissão da Sexta-feira nunca deixou de passar pelas duas paróquias [...] É uma coisa também que reforçou essa minha idéia, dessa, às vezes, dificuldade de, de... vamos dizer, de combinar as idéias... O que reforçou isso foi um ano quem que a procissão veio da Paróquia de Antônio Dias, passou por aqui e a Matriz foi mantida fechada; não se tocou o sino... aí a procissão simplesmente passou por aqui e voltou ao Antônio Dias.

A propósito dos incidentes que são contados pelos ourpretanos, dos conflitos e divergências a respeito do trajeto das procissões, perguntei a Sueli Perucci a diferença entre o sentido público das decisões e os possíveis sentidos não declarados, e de como as mudanças de percurso repercutiram na opinião do público local.

– Nada declarado assim publicamente, né, mas foi realmente mais de bastidores... mas por eu ser aqui da paróquia, residente aqui a vida toda, então eu acho mais fácil pra mim, às vezes, captar certas... não é, certas coisas, certos sentimentos, porque eu venho acompanhando isso a muitos anos. Então eu sei como as coisas eram e como passaram a ser. Não deixando de, realmente, afirmar que havia também essa questão de bagunça, de falta de respeito, que também reforçou, é lógico. Talvez tenha sido até a primeira causa [...].

É, eu acho que cada pároco tem autonomia nesse sentido de mudança de trajeto da procissão. Eu acho que se o pároco de Antônio Dias quisesse fazer alteração no trajeto ele poderia fazer também, sem problemas; acho que aí não há interferência do Arcebispo nesse sentido. Não há nada rigoroso nesse sentido. Mas quando eu te falei da questão do tempo em que havia essa comunicação, em que as procissões sempre iam de uma paróquia a outra, então... é... os vigários sempre prezavam isso, essa união. Como era saudável que isso fosse feito, até pra integração das paróquias, das pessoas, né? Das comunidades. Que isso era muito importante, que isso deveria ser mantido. Então eu acho que essa quebra, de alguma forma deve ter repercutido no bairro de Antônio Dias. Eu acredito assim, que os moradores do bairro devem ter ficado chateados. Os moradores por onde a procissão tradicionalmente passava, né, acredito que tenham ter ficado chateados. Por exemplo, rua Getúlio Vargas, rua Direita, rua do Ouvidor... Quando houve essa mudança, eu acredito que teriam ficado chateados. Se fosse ao contrário, eu como pertencente à Paróquia do Pilar, eu ficaria chateada [...]. Principalmente as pessoas que são participantes da igreja, que acompanham as solenidades, que trabalham nelas, que se esforçam pra fazer sempre com que tudo saia bonito, saia bem, saia correto... Então são muito envolvidas, né? Eu acredito que isso deve ter doído. Minha opinião.

– *Em contrapartida, o percurso que privilegia as ruas dentro do próprio bairro do Pilar, não saindo do próprio bairro do Pilar, deve ter agradado em muito aos moradores do Pilar.*



– É, de maneira geral eu acredito que sim. É... hoje, já pra o morador, por exemplo, das Cabeças, que é o bairro onde eu moro, já é uma tradição firmada, a questão dos tapetes, né, da procissão da ressurreição. A procissão de Sexta-feira da Paixão não; eu só me lembro dela ter passado lá uma vez. Eu acho que ela circula entre as paróquias. Mas a da ressurreição lá, eu acho que pro morador de lá, de certa forma é um privilégio a procissão passar lá. [...].

Dessas mudanças depende a compreensão dos percursos do tapete de serragem da Semana Santa sobre a cidade.



Figura 28 – Tapete da comunidade das Cabeças (I)
Pátio do Colégio Arquidiocesano, que constitui também o adro da Igreja de Bom Jesus de Matosinhos, trecho final da Procissão da Paróquia do Pilar.
Autor: Dona Dó (Délia Maria do Carmo). Sem data indicada.



Figura 29 – Tapete da comunidade das Cabeças (II)
Cada tapete é único, fruto das variações de desenhos e cores em cada ano. Pátio do Colégio Arquidiocesano de Ouro Preto, bairro das Cabeças.
Autor: Dona Dó (Délia Maria do Carmo). Sem data indicada.



Figura 30 – O Mesmo lugar, fotografado no ano de 2008 pelo pesquisador.

5.3 A CONFECÇÃO DO TAPETE DE SERRAGEM

5.3.1 DESENHOS NO CHÃO: DOS GABARITOS AO IMPROVISO

Cada tapete de serragem é uma obra irreprodutível. Cada trecho não pode ser feito idêntico ao anterior, quer pela variação das cores, pela artesanidade do trabalho, ou pela opção por outros desenhos. Muito menos o grande tapete, constituído pela soma de seus segmentos menores, jamais será igual a qualquer outro. Porém algumas vezes, ainda que com cores e texturas diferentes, haverá uma repetição das figuras que possam exibir em alguns trechos¹⁵. Isso se dá pelo uso de gabaritos (figs. 31, 32). Tratam-se de moldes rígidos, vazados, levemente deformáveis apenas para poderem se acomodar às irregularidades do pavimento, cuja razão é permitir a reprodução das figuras que trazem, pelo preenchimento de seus espaços.

Os gabaritos podem ser utilizados indefinidamente, e a única restrição é o seu estado de conservação. A maioria dos gabaritos é de madeira, construídos de ripas dispostas de modo que a altura da seção da ripa ultrapasse a quantidade de serragem jogada sobre ela. Assim, a espessura do gabarito deverá ser maior que a espessura de serragem depositada, permitindo sua remoção com cuidado. Normalmente, um gabarito de madeira varia de 50 cm a 300 cm de comprimento, podendo ser carregado por uma ou duas pessoas. Eles são perecíveis, e os maiores não serão utilizados muitas vezes, porque normalmente são guardados nos quintais das casas, expostos ao tempo. Há também os gabaritos metálicos, de manutenção mais fácil, mas quase sempre pequenos, pelo elevado peso do material empregado. Por essa razão, suas barras são de pequena espessura, o que, combinado à trabalhabilidade do metal associado às condições de sua utilização, vão impondo deformações ao desenho que trazem. No entanto, a própria expressão da serragem como material de trabalho, sua textura e irregularidade características, fazem com que as variações de desenho sejam menos relevantes que as que saltam ao olhar quando se visa o gabarito separadamente.

Os modos de utilização dos gabaritos, para além do desenho configurado em seu plano, podem, não obstante a idéia de reprodução, permitir variações. Como quase nenhum gabarito consegue ocupar



Figura 31 – Gabarito de madeira. Já danificado por usos anteriores, ainda era exibido com orgulho pelos seus donos. A repetição do gabarito é uma forma de que cada família tem de projetar, no chão da rua defronte a casa, uma extensão de sua territorialidade. (2008).



Figura 32 – Gabarito sofisticado, projetado pelo artista plástico Roberto Sussuca, para uma obra com referência erudita no trabalho do artista neo-concretista brasileiro Hércules Barsotti, criando uma leitura diferenciada dos desenhos figurativos de temática religiosa. (2008).

¹⁵ Essa noção de desenho requer que limitemos seu sentido ao de contorno, configuração de uma forma por linhas, que para quase todas as pessoas é o sentido primeiro da palavra desenho. Isto porque, no processo educativo escolar, utiliza-se o lápis cinza para delinear, para depois fazer o preenchimento dos campos brancos com cores. Isso quando não é fornecido às crianças cadernos de desenhos com formas pré-fixadas para preencher, e não como meio de realizar alguma educação gráfica ou visual, mas para reter a atenção da criança enquanto conteúdos associados às imagens são ministrados, como informação verbal ou numérica, ou por simples fim recreativo.

toda a extensão de uma fachada e a largura permitida ao tapete em seu trecho de rua (pelo grande peso que teria esse gabarito, e pela desconfortável condição de manuseio), freqüentemente se observa o uso de pequenos gabaritos em disposições diversas quando numa área maior de tapete (fig. 33). Ocupando o centro, as laterais e as bordas limítrofes dos segmentos de tapete vizinhos, os gabaritos, principalmente os pequenos, vão proporcionando a criação de padrões obtidos mediante a repetição da mesma figura matriz. Disposições criativas usam raciocínios explicáveis pelos princípios das relações grupais e da simetria, como aproximações, afastamentos, rotações, reflexões, união, superposição etc¹⁶.

Fixar no chão a imagem pretendida é o objetivo. Dada a facilidade com que a serragem se esparrama, um desenho feito com displicência facilmente perderia sua definição, misturaria as cores dos campos que definem as formas. Portanto, muitas maneiras diferentes foram criadas pela experiência popular, para garantir que a fixação de uma idéia visual fosse o meio de permitir a realização de um desenho colorido; a falta de um gabarito pode representar dificuldades, mas, igualmente, possibilidades para exercício da criatividade.

Para realizar o tapete, desenhadores de diferentes habilidades interagem no evento que atrai a coletividade para o fim comum. Por essa razão, às vezes um mesmo morador, que lida melhor com a prática do desenho, comparece a vários trechos do tapete, convidado por amigos e parentes, para riscar sobre o pavimento o desenho que lhes interessa fazer. Pude verificar que algumas vezes a família já houvera feito um estudo, um croqui de cada idéia. Às vezes o trecho de rua que cabe a alguma casa é mais extenso, pela largura das fachadas em certas ruas, ou pela presença de muros que protegem quintais em lotes não ocupados pela edificação ou em lotes que permitem uma entrada lateral ao corpo da casa (essa situação é mais comum no bairro das Cabeças -em trechos da rua Alvarenga- na paróquia do Pilar, do que no lado oposto, o de Antônio Dias, onde a densidade ocupacional é maior). Nessas situações, por poderem ter um tapete maior, os moradores desenhadores disponibilizam ao desenhista alguns croquis, e salvo já tenham perfeita noção do modo como devam os temas estar organizados, é na hora que entrarão em acordo sobre o resultado esperado (fig. 34). Nessa situação, o poder pré-visualizador do que possuir a habilidade gráfica será determinante: sua sugestão terá pouco tempo para ser analisada e discutida, no mais das vezes sendo prontamente aceita, pois ele terá que rapidamente dirigir-se a outro local, e prestará seu apoio a mais tantos tapetes.



Figura 33 – Gabaritos recombinados. Formas repetidas geram padrões, pelo uso engenhoso de gabaritos quadrados e em “L”, de tamanhos variados. (2008).



Figura 34 – Conversão intuitiva de escadas. Artista transfere para o chão, com grande habilidade, um desenho mostrado por moradora. (2008).

16 A esse respeito é recomendável a consulta aos trabalhos de Luiz Vidal Negreiros Gomes e Ana Amélia Steiner (Debuxo. Santa Maria, Ed. da UFSM, 1997) e de Wucius Wong (Princípios de Forma e Desenho. São Paulo: Martins Fontes, 1998).



Em variante a essa situação, o hábil desenhista atuará duplamente como autor: assumirá a grafia da idéia, retirada de modelos presentes no seu repertório, já que algumas vezes o “dono” do tapete em questão pode não ter desenvolvido previamente a idéia do que fazer. Não será muito difícil, pois é bem provável que ocorra a sugestão de algum motivo iconográfico da fé cristã; muitos temas já têm aparições consagradas e se tornam modelares. Um cordeiro, um rosto de Cristo, uma Custódia com hóstia em resplendor, um sino, um sagrado coração, anjos, pombas, peixes, velas, flores, brasões, a insígnia IHS, alguma expressão sacra em latim numa flâmula, a cruz, a estrela de Davi, a figura de um ou outro santo etc (fig. 35). Ademais, o modo como cada um dessas figuras possa se articular com o fundo cria a possibilidade de dispô-los sobre faixas, geometrismos, emolduramentos, tudo quanto permita enriquecer o desenho e fazer aproveitamento racional da quantidade de cores de que ainda se dispuser ao longo da utilização. Nesse jogo de montar, vale pedir ao vizinho cores de serragens que não foram distribuídas na porta do morador que compõem seu tapete.

Em todo caso, além da habilidade do traço, o desenhador deverá ter habilidade de converter a escala. A facilidade com que muitos fazem isso é tamanha que impressiona o modo como haja tantos desenhadores hábeis, para essa operação matemática intuitiva. Talvez seja mais crível aceitar que, antes que qualquer interpretação numérica sobre escala, eles tenham uma bem treinada percepção e uma prática acumulada. Pude estar com um talentoso desenhista cuja profissão era a pintura de faixas. Sua noção de espaço disponível era impressionante, bem como a velocidade e segurança com que aplicava o traço ao chão enladeirado, em posição desconfortável. Observei que poucas vezes precisou reparar algum traço que o deixara insatisfeito. Ele usava um pedaço de pedra sabão como giz, pois a maciez da mesma era suficiente para permitir-se gastar pelo granito do pavimento, mas ainda era suficientemente pedra para resistir à remoção pelos passos dos caminhantes menos atentos (pude fotografar alguns desses desenhos depois da procissão no dia seguinte; eles estavam ainda perfeitamente delineados, mesmo após a remoção da serragem pelo varrer dos garis e passagem dos caminhões; mas certamente não resistiriam à primeira chuva).

Também pude verificar a experiência de um desenhador que, com habilidade igualmente impressionante, vertia a serragem diretamente sobre o chão, sem precisar de um desenho prévio que lhe orientasse os campos a serem preenchidos por cores (fig. 36). O desenho em questão era uma flor. A simetria, um centro de referência e a radialidade das pétalas podem ter sido noções usadas para ordenar a pré-visualização de seus movimentos. Mas não é menor o seu mérito, pois traçou a *La prima* -o que oferece dificuldades evidentes- e não precisou retocar a forma.



Figura 35 – Estudos realizados para o tapete. O trecho final do tapete da Paróquia do Pilar teve desenhos aprovados pela comunidade do bairro das Cabeças, de autoria de Eduardo Nilson. (2008)



Figura 36 – Desenho improvisado. O artista Eduardo Nilson lança direto a serragem sobre o chão, sem marcação prévia no local, desenhando uma flor a *La prima*, sob olhares vizinhos. (2008)



A experiência de todos os moradores não é sempre tão feliz. Movido de clara intenção, um homem lançava a serragem igualmente sem risco prévio (nem esboçado, nem no chão). Seu propósito era desenhar duas mãos e posição de súplica (ou de adoração, o resultado não permitiu discernir a expressão) (fig. 37). Repetidas vezes esse desenhador lançou a serragem sobre o pavimento e a seguir usou da vassoura como apagador, recolhendo o material para a próxima tentativa. Primeiro fazia grande demais. Depois perdia a proporção entre o punho e os dedos. Descobria que o tamanho que o agradava o obrigava a superpor as mãos em planos anterior e posterior cada uma, mas não sabia como fazê-lo. Voltava e apagava. Deparava com as mesmas dificuldades, olhava para o desenho ao chão e olhava para as próprias mãos, como modelo não permanente. Alguém se aproximava e indicava sobre a sua mão onde se localizava o problema no desenho. Essa operação me manteve concentrado por quase meia hora, observando o processo de soluções tentadas pelo desenhador diante de uma dificuldade cognitiva e técnica, a de desejar representar um tema realmente difícil.

Em alguns trechos do tapete foi possível constatar, nos dois anos observados, que a serragem não era a única e às vezes sequer a principal provedora de cor em alguns desenhos. A certa extensão apareceram tecidos pintados, num deles figurando um Menorah (candelabro judaico) (2008 – fig. 38). A intenção nesses casos é a reutilização do pano em outras situações. Essa solução foi criticada por outros moradores com quem tive oportunidade de conversar, por acharem que a técnica não utiliza a competência da lida com a serragem, que se revestiu de uma importância quase patrimonial para a comunidade de executantes. Em tempo, moradores ainda mais antigos testemunham que o uso da serragem foi introduzido a menos de 40 anos. Logo, em algum momento a serragem também pode ter sido um elemento “invasor” ante à tradição de um saber fazer mais antigo.

Mas até as contribuições mais recentes já possuem variações. Num outro trecho do tapete, um busto de Cristo utilizava como manto não um campo de tinta de cor diferenciada, mas um outro tecido (seu brilho indicava ser um tipo de cetim), que criava uma sensação de tridimensionalidade, de elevação do plano do chão, fazendo o desenho de certo modo emergir ante o olhar a depender do efeito de reflexão da luz para o transeunte. Em ambos os casos, a serragem continuava a cumprir um papel, o de emoldurar as composições, e reter, pelo peso do material úmido, as bordas dos tecidos contra elevações acidentais que poderiam prejudicar os participantes da procissão e a durabilidade esperada para a obra.

Em mais um interessante caso, uma técnica singular e trabalhosa fez pensar sobre a viabilidade de realizá-la; foi o único caso observado. Um conjunto de linhas foi estirado de ponto a ponto, marcados com pregos, nas juntas dos paralelepípedos, constituindo um desenho sobrelevado do plano do piso,



Figura 37 – Dificuldades ao desenhar. Morador se embaraça com o desenho complexo e usa vassoura como apagador. (2008)



Figura 38 – Imagens que duram mais. Desenho de um “Menorah”, o candelabro de sete braços, um dos símbolos da fé judaica na composição. Há três deles, que estão compostos como ramos vegetais que crescem com sete galhos, num painel envolto por figuras de montes, e entre dois ornamentos irradiados de um centro vazio, como sete pétalas cada um. Diferentemente dos temas dos segmentos de tapete vizinhos, esses Menorah não se apagarão durante a passagem das procissão, permanecendo inteiros até o fim, podendo ser vistos por mais tempo; pois apenas a moldura é feita em serragem, mas o painel central é em tecido pintado. Essa característica foi pensada segundo alguma intencionalidade. (tapete da Paróquia da Conceição). (2009)



de modo que as linhas não fossem “soterradas” pela serragem vertida. O desenho resultante tinha sido previamente estudado, e provinha de um motivo geométrico num tapete marroquino. Esse ingrediente de sofisticação intelectual mostrou sua razão quando ficou clara a autoria do desenho: obra de arquiteto. O plano de linhas provém da experiência em canteiro de obras, onde a marcação dos eixos das paredes se dá por fios estirados entre as bordas de um gradeado de madeira chamado também de gabarito. Após a determinação das cavas, a configuração dos alicerces e a primeira linhada de tijolos, o desenho que interessa à marcação já estava consolidado: a planta baixa já existia, e portanto as linhas seriam retiradas. Um paralelo perfeito pode ser estabelecido no caso desse tapete de serragem, pois após o preenchimento dos campos, as linhas perdem sua razão de ser, sendo retiradas, junto com os pregos (fig. 39). Alguém poderá se perguntar sobre a conveniência desse método diante de outros, diante da dificuldade que oferece. E na resposta reside a própria filosofia do tapete como obra comunitária: cada um dá o que tem, e o que pode, sem se importar muito com o que seu próprio vizinho pretende contribuir. O resultado será uma belíssima obra coletiva, na qual se poderão reconhecer muitas linguagens, mas orientadas para um mesmo entendimento.

Informações de moradores permitem avaliar que haja aproximadamente dez formas distinguíveis de se desenhar/executar o tapete de serragem, com variantes em cada ano, decorrentes de adaptações criativas da população.

5.3.2 O PERCURSO NA MONTAGEM DOS TAPETES

A execução dos tapetes, como sabido, se dá na noite do Sábado de Aleluia e madrugada do Domingo de Ressurreição. Existe grande expectativa pelo momento de começar as atividades, autorizadas quando da interrupção do trânsito automotivo. Documentar do tapete em seu processo construtivo exigiu que os registros se estendessem madrugada adentro. Antes de ter início a operação a que chamo talvez inadequadamente de montagem, porquanto constituído de partes (talvez melhor feita, construção ou realização, sem alusão a uma idéia mecanicista), procurei fazer uma verificação do trajeto, que já durante a tarde estava demarcado por linhas brancas, paralelas às sarjetas, separando três faixas de piso ao longo das ruas. As laterais serviriam como alargamento das calçadas, para conter o público que acompanharia a procissão. A faixa de piso central orientaria a montagem do tapete, sobre o qual passaria a procissão. O início da observação poderia se dar por qualquer ponto, como mais tarde pude concluir. E isto porque, às 22:00h, a polícia fez a interdição de todo o trajeto, pelo qual tinham acesso já



Figura 39 – Um gabarito de barbantes. Linhas amarradas a pregos, à maneira de um canteiro de obras de construção civil: aqui, as linhas não definem eixos, mas limitam campos. (2008)



Figura 40 – Tapetes inspiram tapetes. Obras de tecelagem são freqüente fonte de inspiração para os desenhos do outro tapete, o tapete de serragem. Na foto, um tapete tipo arraiolo, artesanato praticado em Minas Gerais. Autor: Francisco A. Zorzo (2009).



restrito, desde à tarde, os moradores das vias processionais (por meio de carro) e alguns mais. Porém, o início do trabalho de montagem do tapete não é sincronizado.

O automóvel tem sido um dos maiores empecilhos ao ambiente ordeiro e unido da construção do tapete. Poucas passagens de carro sobre o tapete poderiam arruinar o trabalho de horas, a espera de dois anos. Não presenciei nenhum caso destes, mas me foi narrado que já ocorreu algumas vezes; eu cheguei a ver uma foto onde um veículo, estacionado negligentemente ao meio fio de um trecho estreito de rua, que foi “carinhosamente” inserido nas festividades, ao ter sua capota recoberta pelos padrões gráficos que compunham o desenho daquele trecho de tapete. Sem dúvida, uma “displícência” intencionalmente mútua, que teria, com toda certeza, apoio da comunidade local (rua/vizinhança), caso houvesse alguma queixa, embora noutras circunstâncias a mesma comunidade pudesse argumentar a favor da presença do veículo, possivelmente de algum parente, visto que a tipologia arquitetônica salvaguardada não contempla a necessidade do automóvel, e tampouco as ruas, de largura modesta e aclives generosos.

Minhas visitas aos percursos começavam ao entardecer. Em 2008, procurei alguma lógica que sustentasse a decisão de iniciar pelo Pilar, pela Igreja Matriz desse ano, de onde partiria o percurso. Oportunamente, no bairro Pilar é que fica o galpão da prefeitura municipal onde, durante alguns dias, foram tingidas toneladas serragem. Após conversar com os operários que trabalharam diretamente com isso, pude conhecer o processo de tingimento, baseado no uso de anilinas e de pó Xadrez. São utilizadas betoneiras (fig. 41) em que se adicionam a serragem, o corante e a água, como solvente e para veículo de absorção do corante pela serragem.

O tempo entre o recolhimento de serragem das serrarias e a Semana Santa é de pouco mais de um mês, de modo que, entre o tingimento e a distribuição, a serragem ainda não está totalmente seca (além do mais, em março a temperatura média começa a cair). O material é acondicionado em sacos de fibra trançada, de uns 60 cm de altura, nos quais será distribuída pelas ruas, segundo um certo número de cores de que se dispuser. A cada trecho de aproximadamente 20 metros se depositará dos caminhões à calçada aproximadamente 10 sacos (fig. 42). Essa quantidade sofrerá variação, segundo a largura da rua, já que o tapete varia de largura com a mesma, procurando guardar corredores regulares de 1 metro entre a sarjeta e a borda do tapete, que funcionarão como área operacional para a sua confecção e como passagem para o público que acompanhará o cortejo religioso, dada a insuficiência de largura dos passeios.



Figura 41 – Betoneira e serragem tingida. Equipamento pesado para tingimento da serragem utilizada no tapete da Paróquia da Conceição. (2009).



Figura 42 – Distribuição de serragem (I). A serragem é distribuída em sacos que pesam até 60 kg, ainda úmida, como se vê na água tingida que escorre dos sacos. (2008).



Dado muito interessante à observação ocorre entre o momento em que os sacos de serragem são distribuídos e o instante inicial da construção do tapete. Como a distribuição das serragens coloridas não consegue prover cada trecho de todas as cores, ou então os lotes de sacos trazem cores repetidas, cada família, ou vizinhos que se servirão daquele lote de sacos, coloca-se à porta de suas casas, para pensar sobre o aproveitamento das cores em forma de áreas dos desenhos; mas também para vigiar os sacos contra sumiços inoportunos, que ocorrem inexplicavelmente. Alguns sacos costumam reaparecer diante de outras casas (fig. 43). Essa vigilância não caracteriza uma hostilidade entre vizinhos, já que é muito comum a seção de quantidades de material com cores diferentes entre vizinhos, demonstrando generosidade. Por paradoxal que pareça, parece existir entre eles um sentido de unidade comunitária nesse auxílio, e uma desconfiança simultânea, logo dissipada pelo começo da atividade, o pôr-a-mão-na-massa, ou melhor, na serragem, e em alguns poucos casos, na raspa de couro e noutros materiais de menor presença.

Vários materiais podem ser usados na realização do tapete. Contanto que se prestem a uma boa distribuição sobre o piso da rua (quero dizer de espessura uniforme, já que sobre suporte irregular do paralelepípedo desnivelado das ruas ouropretanas), podem ser usados a raspa de couro, que, sendo esbranquiçada, retém muito bem saturados os azuis mais luminosos; a própria serragem, com boa caracterização dos vermelhos e alaranjados (tendência da cor de fundo das madeiras processadas nas serrarias da região), e os tons decorrentes disso, como os roxos; quando se encontram serragens claras, os amarelos se fazem presentes com muito brilho; e a casca de arroz fornece dourados naturais da palha seca, apenas superados pelo uso dos papéis laminados metálicos¹⁷ (fig. 44). Os brancos são obtidos com uso da cal, e os pretos, segundo a tradição, com pó de café, juntado ao longo do tempo, para desempenhar especificamente essa função no tapete. O uso do pó de café, dado sem maior relevância aparente, é indicador de uma circunstância do maior interesse, com profundas ligações com a vida local, adiante tratada no quesito sobre as fachadas, a mulher e os valores coloniais na festa religiosa, trazidos à tona na oportunidade da realização do tapete.

A respeito da prática dos registros, cabe dizer que em de 2008, cujo tapete foi realizado pelo Pilar (como em outros anos pares), o fim do percurso é que foi mais fartamente documentado, privilegiando a montagem no bairro das Cabeças, e verificando a forte integração comunitária entre os moradores. A rua encontrava-se tomada, e a agitação decorrente da montagem demonstrava que essa operação não era preparatória de um evento; ela era em si um grande acontecimento, cujo desfecho seria a procissão.



Figura 43 – Distribuição de serragem (II). Moradores tomam conta de “seus” sacos de serragem, que em breve serão compartilhados com os vizinhos. (2008).



Figura 44 – Materiais alternativos. Trança de papelão pintado de spray dourado, talvez intencionando aproximar-se da expressão de uma corrente de ouro, contorna figura pintada sobre tecido, em meio à serragem. Bricolagens indicam culturas materiais de diferentes proveniências se hibridizando. (2008).

17 A exemplo dos papéis laminados, novos materiais têm feito parte do repertório de opções técnicas do tapete, como se verá adiante.



No ano de 2009, ano do tapete do Antônio Dias (Conceição), privilegiei o trecho inicial do tapete, próximo à Matriz do Pilar. Essa escolha incidiu novamente no trecho de maior agitação comunitária, que dessa vez, acontecia no início do percurso tapete/procissão. Uma hipótese para essa diferença é que, no Pilar, o aspecto paroquial da concentração de moradores em torno do templo é menos intenso que no Antônio Dias, visto que o bairro do Pilar hoje tem na ocupação de seus imóveis mais instituições e serviços que o de Antônio Dias. Assim, no Pilar, a grande agitação se dará num trecho mais distante do ponto de partida (a matriz), mas em Antônio Dias, será na vizinhança imediata à matriz, visivelmente mais ocupada pelo uso residencial (fig. 45). Deve ser considerado ainda que um dos edifícios da FAOP (que não a sede), situa-se nessa vizinhança, mas não foi levantada informação sobre o nível de intervenção institucional no apoio às atividades do público geral, decorrente dessa proximidade.

O adro das duas matrizes merece tratamento especial, dado pela ação da FAOP, que treina e congrega artistas para esse fim. Em fotos da procissão realizada pela Paróquia do Pilar, em anos anteriores, percebe-se que o uso de gabaritos em grande extensão demonstra uma ação pensada que excede a participação isolada de moradores, o que certamente daria oportunidade a variações. Em 2009, o adro da Matriz da Conceição, resguardado por um jardim gradeado, pôde ser trabalhado ainda durante o dia de sábado, dando lugar à grande imagem de uma fênix pousada numa lua, dois símbolos (da mitologia pagã) de renascimento cíclico (fig. 46). Logo adiante, escada abaixo, mas ainda dentro do adro, temas florais e anjos morenos ladeavam o chafariz.

Em 2009, a área de rua, de irrestrito acesso público, fervilhava de pessoas grandemente motivadas ao trabalho, subindo a Rua do Aleijadinho, estreita e ladeada por sobrados. O trecho de concorrência entre as ruas do Aleijadinho e Cláudio Manoel (na verdade, uma mesma linha fraturada), merece atenção especial para a descrição de uma solução de desenho que interpretou a necessidade de articular a forte inflexão da via. A solução só pode ter sido tomada mediante estudo, desenho concebido com antecedência, e não fruto de total improviso.

Concebeu-se uma rótula, um arredondamento da quina, um ângulo agudo amaciado por uma bela interpretação gráfica da idéia de mundo. Essa solução articuladora de fato parece mediar duas concepções de urbanização diferentes: enquanto o trecho inferior é apertado e sinuoso, até desembocar na Matriz (rua Aleijadinho), o trecho acima, que dá acesso a praça Tiradentes, é uma via de largura generosa, que a meio caminho passa adiante do largo de Coimbra, permitindo a vista da Igreja de São Francisco. Essa largura foi a responsável por uma estratégia de ocupação da área distinta da utilizada nos trechos estreitos (talvez resultado de obras de alargamento que se sabe ter havido em Ouro Preto ainda na Colônia). Pois enquanto se podia usar toda a serragem para cobrir quase toda a área do pavimento



Figura 45 – Montagem do tapete da Paróquia da Conceição. O trecho inicial do tapete, próximo à Igreja de N. Sra. da Conceição, é densamente habitado, proporcionando um espetáculo de participação popular. (2009).



Figura 46 – Adro da Matriz da Conceição. O desenho, sob responsabilidade artística da FAOP, foi composto por uma rocalha vermelha, usada como enquadramento de uma fênix pousada numa lua. Por sua posição, logo abaixo da escadaria, e a cor típica, intenciona o papel de um tapete honorífico. (2009).



em ruas estreitas, nas mais largas não haveria material para tanto. Assim, optou-se por realizar grandes temas separados uns dos outros, até que a mudança de característica do percurso de novo autorizasse o uso mais farto de serragem sem risco de prejudicar a continuidade do tapete (figs. 47 e 48).

Passada a praça Tiradentes, as ruas Conde de Bobadela e rua São José têm sido motivo de preocupação e planejamento. Pois esses são os trechos em que a função residencial tem sido ao longo dos anos drasticamente substituída pelo uso dos imóveis em atividades de comércio e serviços. Isso é tão notável que a primeira é freqüentemente identificada por populares como a rua dos restaurantes, e a segunda como rua dos bancos.

Uma forte mudança de comportamento do público é percebida. O foco da atenção não é o tapete, que aparece como parte de uma festa focalizada na diversão profana. Para não por em risco a falta de mão de obra nesses trechos, a Prefeitura Municipal, numa ação de fomento (cujas oficinas de tingimento de serragem e o fornecimento do material são apenas uma parcela), realiza semanas antes um trabalho de convite à população, aos hotéis (para alcançar aos turistas), e solicita apoio conjunto da FAOP. Essa clara mudança de comportamento na execução do tapete pode ser atribuída à mudança do perfil de ocupação daquele trecho de cidade, bem como da festa que atinge interesses extra-comunitários.

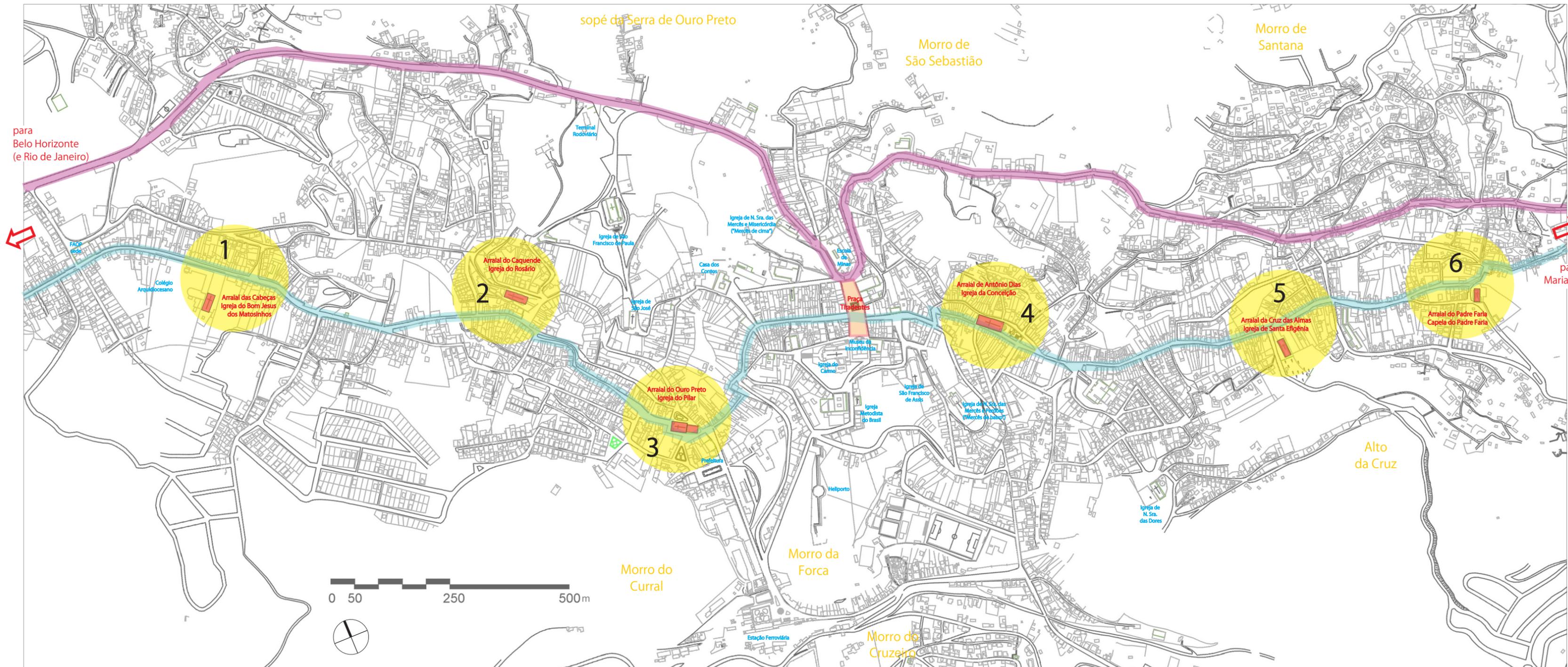
Em 2009, também observei nítida diferença na qualidade dos desenhos entre as duas “bandas” do tapete da Paróquia da Conceição. No trecho em que percorre o bairro do Antônio Dias, tipicamente residencial, o tapete é realizado pelos próprios moradores. Alguns deles têm vivência artística, e até fazem disso sua atividade profissional, havendo ao longo das ruas percorridas pelo tapete alguns ateliêes de pintores, ourives, santeiros etc. Porém, ainda que essa concentração de artistas moradores seja notável na cidade, eles não chegam a ser maioria entre os moradores. Percebe-se em muitos segmentos do tapete desenhos de forte expressão, mas de acabamento e precisão formal não comparáveis aos trechos de tapete situados nas ruas onde, por falta de moradores em número suficiente, os artistas ligados à FAOP são convidados a participar.

Percorri o desenho que o tapete descreveu no ano de 2009, durante a montagem (na direção em que se deu, no dia seguinte, a procissão). Chovia ao fim do percurso, quando alcancei o adro da Igreja do Rosário, mas não em intensidade tal que comprometesse a obra recém concluída. O tapete esperou por mais 4 ou 5 horas até o início da cerimônia, quando começou seu fim, pelos pés da procissão. Antes de nos atermos a ela convém analisar em partes mais legíveis esse grande percurso.



Figuras 47 e 48 – Disposição da serragem (I) e (II). Tapete na Rua Cláudio Manoel. No trecho inicial, se comporta como faixa contínua, mas logo adiante, no alargamento de sua calha próximo à Praça Tiradentes, o uso da serragem foi racionalizado pela criação de figuras vazadas que dessem conta de toda a largura a ser preenchida pela presença do tapete. (2009).





Ouro Preto: núcleos de povoamento, mancha urbana atual e principais eixos viários.

LEGENDA:

Eixos viários principais em Ouro Preto:

- Rodovia BR-56
- Antiga Estrada Tronco (traçado reconstituído através de interpretação dos croquis transportados do Plano de Conservação, Valorização e Desenvolvimento de Ouro Preto e Mariana)
- Núcleos de povoamento inicial
- Igrejas no caminho da Estrada Tronco

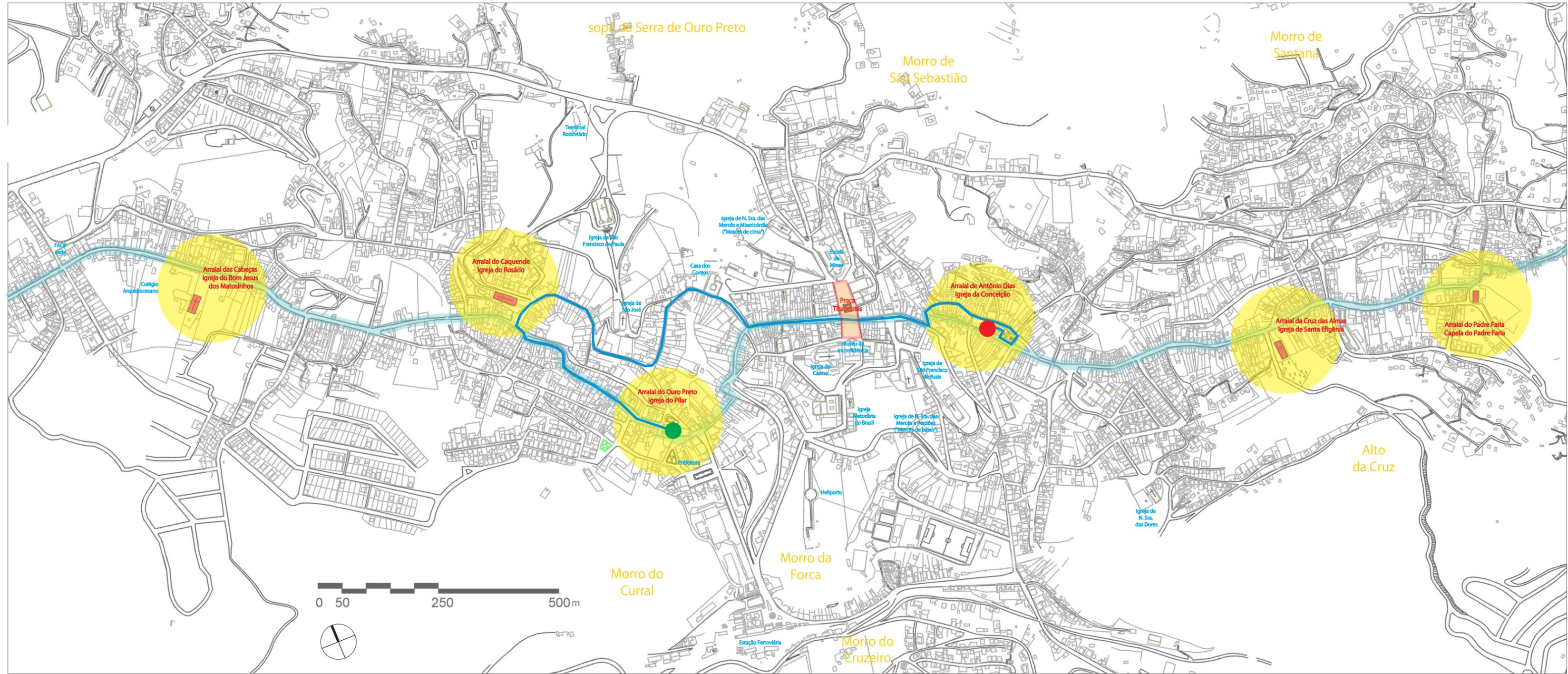
Seqüência de passagem pelos núcleos de povoamento, na direção Rio de Janeiro/Mariana:

- 1 Cabeças
- 2 Caquende (Rosário)
- 3 Ouro Preto (Pilar)
- 4 Antônio Dias
- 5 Cruz das Almas (Sta. Efigênia)
- 6 Padre Faria

Em Azul: Pontos de destaque na malha urbana

Ilustração composta sobre a base cartográfica digital da cidade de Ouro Preto - 2009





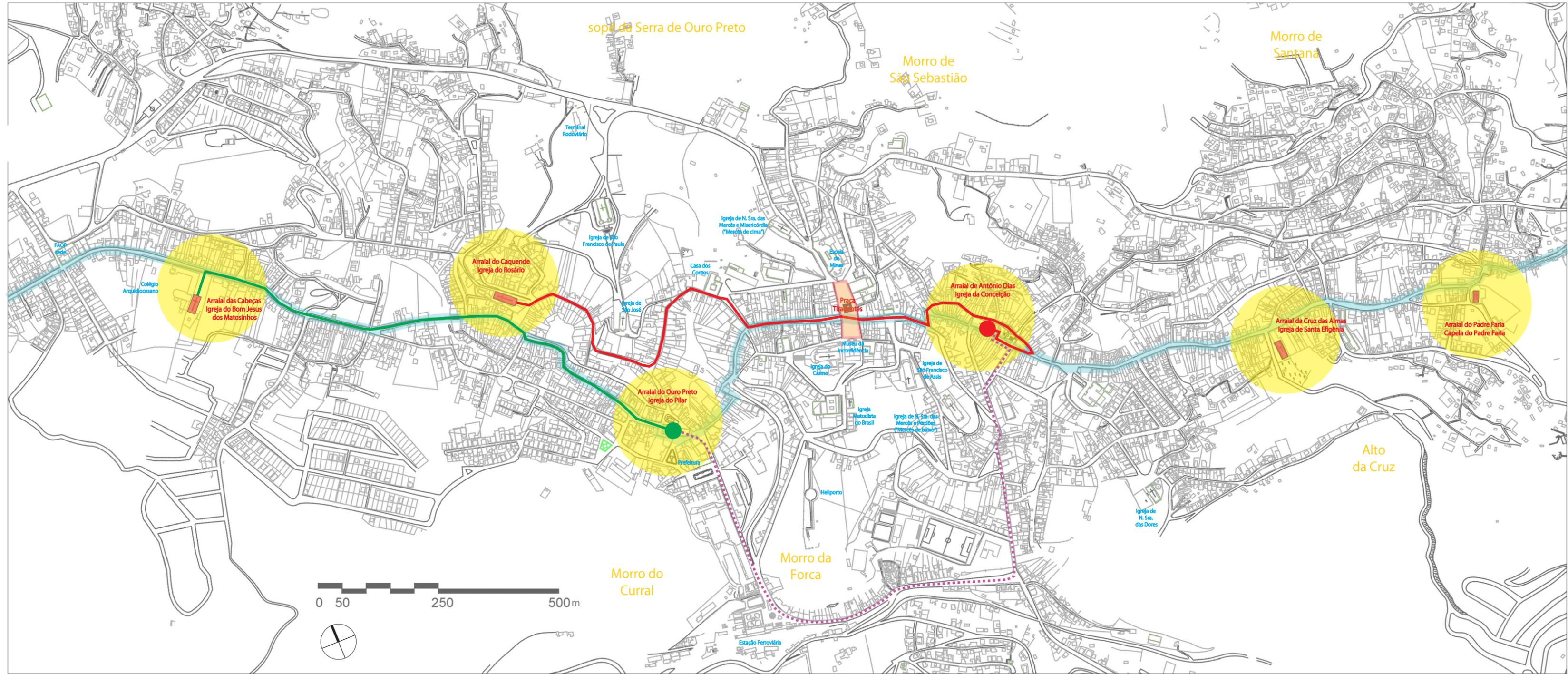
Ouro Preto: antigo percurso único do tapete de serragem da Semana Santa entre as paróquias do Pilar e da Conceição; antigo percurso alternativo do tapete de serragem da Paróquia da Conceição

LEGENDA:

- Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar
- Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição
- Antigo percurso da Procissão da Ressurreição entre as Matrizes do Pilar e da Conceição do Antônio Dias, ligando simbolicamente as duas antigas freguesias.
- Núcleos de povoamento inicial
- Igrejas no caminho da Estrada Tronco
- Antiga Estrada Tronco (traçado reconstituído através de interpretação dos croquis transpostos do Plano de Conservação, Valorização e Desenvolvimento de Ouro Preto e Mariana)

Em Azul: Pontos de destaque na malha urbana

Ilustração composta sobre a base cartográfica digital da cidade de Ouro Preto - 2009



Ouro Preto: percursos contemporâneos dos tapetes de serragem da Semana Santa das paróquias do Pilar e da Conceição; e do tapete de serragem da procissão de Corpus Christi, entre as mesmas paróquias.

LEGENDA:

- Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar
- Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição
- Percurso do tapete de serragem da Procissão da Ressurreição da Paróquia do Pilar, no ano de 2008, entre a Matriz do Pilar e a Igreja do Bom Jesus dos Matosinhos, dentro da própria Paróquia.
- Percurso do tapete de serragem da Procissão da Ressurreição da Paróquia Conceição do Antônio Dias, no ano de 2009, entre a Matriz da Conceição e a Igreja do Rosário (já na Paróquia do Pilar)
- - - Percurso do tapete de serragem da Procissão de Corpus Christi no ano de 2008, unindo as Matrizes do Pilar e da Conceição.
- Núcleos de povoamento inicial
- Igrejas no caminho da Estrada Tronco
- Antiga Estrada Tronco (traçado reconstituído através de interpretação dos croquis transpostos do Plano de Conservação, Valorização e Desenvolvimento de Ouro Preto e Mariana)

Em Azul: Pontos de destaque na malha urbana

Ilustração composta sobre a base cartográfica digital da cidade de Ouro Preto - 2009

O mapeamento dos percursos permitiu verificar a pertinência do uso da noção de topologia para designar o fenômeno observado, de permanência do desenho dos trajetos do tapete a uma direção predominante, a da estrada tronco. Aqui convém introduzir a expressão “eixo-tronco” para designar a manutenção dessa direção predominante, que se percebe nos percursos dos tapetes da Semana Santa dos anos de 2008 e 2009, e que não reproduzem necessariamente em todos os momentos a estrada tronco, mas nos quais se percebe a intenção de fazer predominar essa presença.

O conceito de Topologia é assim definida pelo dicionário de filosofia de Nicola Abbagnano:

Com este nome, ou com o de *analysis situs*, designa-se, há um século, o estudo das propriedades das figuras geométricas que não variam mesmo quando as figuras são submetidas a transformações tão radicais que perdem suas propriedades métricas e projetivas. [...] Alguns conceitos da T. são aplicáveis a outras disciplinas, sobretudo no gestaltismo, que utilizou o conceito de região (com suas várias determinações), que se presta a expressar o espaço vital de um organismo. [...]. (Abbagnano, 1998, p.963).

Assim o uso da noção de topologia torna apropriada a idéia de que, após uma ocupação em que os povoados estabelecidos dispuseram-se acidentalmente em linha, conforme lhes impunha a configuração do vale que ordenava o curso dos riachos (onde abundava o ouro), outros usos do lugar reportaram-se à linha inicial. A ligação dos povoados, como exposto, gera a estrada tronco, cujo eixo permanece na cidade que a incorpora, provinda do crescimento e união dos povoados numa mesma mancha urbana.

O tapete de serragem da Semana Santa, que ligava igrejas posicionadas nesse caminho, admite hoje variações, mas estas têm aludido a esse eixo primal, a um passado embrionário da comunidade, mitologizado e reivindicado anualmente no ato celebrativo da execução e desmanchamento do tapete. Para analisar as razões dessas pertinências, convém propor níveis de aproximação que determinem o estudo segundo escalas, e que permitirão entender ao tapete segundo relações próprias a cada grau.

5.4 AS ESCALAS DO TAPETE

Discute-se se o tapete tinha existência expressiva antes do evento que reintegrou seu uso à agenda do calendário festivo religioso ouropretano, em 1963. A partir desse ano é que se deu a introdução da serragem pigmentada como material padrão para a sua execução. Desde então, Prefeitura Municipal e FAOP têm unido esforços para caracterizar o uso do tapete como prática tradicional da cidade, e têm



conseguido, basicamente por prover material, realizar gestão da cidade dirigida ao interesse da festa, e atuar na formação artística a autores estimulados pelos cursos de artes e pelo crescente interesse da população por essa obra. Ademais, o tapete é especial por encerrar a Semana Santa, por todos os eventos que o antecedem e preparam-lhe cenário para a aparição: um poderoso mote de agitação do setor turístico. A prática do tapete deixara de ser uma resistência solitária de poucas famílias, que naturalmente transmitiam esses valores entre as gerações. O tapete contemporâneo, conquanto seja uma manifestação tipicamente popular, tem um forte artifício gestor de aparato, sem o qual não poderia acontecer, pelas mudanças de característica da cidade; ou melhor, da sociedade que ocupa o dessa cidade imutável em aparência, tombada para permanecer, fisicamente, no século XVIII.

Importa considerar, como razões para essa mudanças, alguns aspectos relevantes: a Ouro Preto de 50 anos atrás não tinha a mesma relação numérica entre moradores externos e nativos. Hoje a população flutuante é predominantemente constituída de estudantes da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, que têm pouco apreço pelas tradições locais. A Ouro Preto de 50 anos atrás não conhecia a relação de carros por metro quadrado de rua ou número de habitantes que se apresenta hoje (fig. 53). Muitas ruas da cidade, principalmente na região central, tiveram seus imóveis desocupados por moradores paroquianos para darem lugar a atividades comerciais e outros serviços, o que criava soluções de continuidade no percurso do tapete. Semelhantemente, o tapete de serragem de outrora não desempenhava o apelo turístico que hoje mobiliza comércio, restaurantes, hotelaria, transportes e comunicações. Se a força da tradição já se mostrava ameaçada por aqueles idos, inspirando uma ação conjugada da FAOP e município, hoje em dia seria quase impossível pensar na viabilidade do tapete como obra plástica contínua de dois quilômetros e meio, sem o amparo organizacional articulado. As relações de trabalho envolvidas na realização do tapete de serragem, quando visto na escala do bairro, não permitem ignorar o papel atual das instituições públicas que, sendo uma face do Estado separado da Igreja Católica, soma a ela esforços pontuais para as realizações de maior significação, e até para o resgate de outras tradições de relevância restrita a pequenas localidades – em iniciativas amparadas por programas de salvaguarda e estímulo de tradições populares ameaçadas, alimentados igualmente por verbas públicas¹⁸.

A escala de observação da cidade é que permite captar as relações comentadas por Sandra Fosque, em entrevista. No ano de 2008, a então Diretora de Promoção Cultural do Município de Ouro Preto esclareceu importantes aspectos sobre o valor da integração institucional, na relação entre promoção



Figura 49 – Alterações na cidade dos tapetes de serragem. Em muitos pontos da passagem do tapete de serragem, como também por toda a cidade, se pode perceber as tentativas de conciliar uma estrutura antiga a necessidades e usos contemporâneos. O sobrado em primeiro plano adaptou, em seu pavimento térreo, uma porta para garagem, horizontalizando o passeio rampado na largura do portão. Essa operação se dá numa via de mão única, em um trecho em que não cabem dois carros lado-a-lado. (2009).

18 É exemplar a documentação de resgate cultural publicada sob o título de Resgate Cultural da Bacia do Rio Itabapoana / Organizado por FAOP – Ouro Preto: SEBRAE, 2004. Nessa obra constam diversas tradições e ofícios populares, bem como em: Mestres de Ofício de Minas Gerais: resgate cultural do artesanato mineiro./ Belo Horizonte: SEBRAE, 2003.



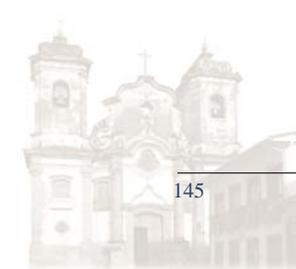
cultural, turismo e vitalidade das tradições, o que implica simultaneamente numa alteração quanto numa manutenção da tradição popular do tapete de serragem.

– [...] Esse ano a gente tingiu 2.500 sacos de serragem, daqueles de 60kg, de serragem. Muita serragem. Os trajetos são longos, não são trajetos pequenos. E o mais legal é que no dia, assim, existe uma integração total na hora de fazer, né... Não importa quem é que mora ali exatamente, apesar de ser aquela pessoa quem está coordenando o desenho, muitas outras pessoas podem se inserir no processo e fazer o tapete. A gente tem tentado, na medida do possível cobrir o trajeto todo, sem deixar nenhum “buraco” no caminho, sem tapete, vamos dizer assim. Porquê? Porque existem locais -até que esse ano nem tanto- porque lugares em que a procissão passa... ano par e ano ímpar é lugar deferente... então no ano par, como é no lado do Pilar, ela passa em locais onde tem mais residências. No ano ímpar, ela passa em muito lugar comercial. Passa na rua dos bancos... e aí não tem ninguém pra fazer o tapete. Então o que é que a gente tem feito? A gente tem feito uma mobilização da comunidade no sentido de ajudar a preencher esses espaços; a gente tem procurado a escola de arte, a FAOP, que tem um trabalho também, que eles chamam Tapete com arte. Eles trabalham os tapetes com os alunos da escola de arte, e aí a gente preenche. A gente tem feito um trabalho com os hotéis também, pra que os turistas que quiserem participar possam no dia fazer. E os desenhos são completamente livres. [...].

A FAOP, eles já foram pra Lisboa fazer tapete. Fizeram tapete no metrô de Lisboa. Numa integração Brasil-Portugal, mostrando como... porque algumas cidades portuguesas fazem tapete em festas religiosas; não com serragem. Aí eles foram e fizeram igual ao nosso. Então, é... essa coisa do tapete, ela já extrapolou um pouco só os limites da comunidade local, sabe, ela está se expandindo. E tem acontecido um fenômeno, a gente até brinca, que pode ser um grande problema pra nós no futuro... porque antigamente, o tapete era exclusivamente no trajeto da Semana Santa oficial, né? Da Paróquia do Pilar ou da Paróquia do Antônio Dias. Como agora Ouro Preto tem várias paróquias, então a Paróquia da Bauxita esse ano já quis fazer tapete, e fez; em Saramenha fizeram tapete. Quer dizer, já começou a aparecer em vários bairros. Então a demanda vai ficando cada vez maior, de material. Distritos também começaram a solicitar. Então Lavras Novas já faz tapete desde... Tem uns dois ou três anos.

– *Mas isso não tira o foco, a convergência das comunidades locais, para essa grande reunião em Ouro Preto? Cada uma querendo... Vamos dizer assim, se “emancipar artisticamente”?*

– A verdade é que a gente tem uma zona rural extensa, com doze distritos, alguns muito distantes da sede. Tem distrito que fica a sessenta quilômetros da sede por estrada de terra. Então nem todos os moradores têm acesso à Semana Santa daqui. Só mesmo nos seus lugares. Até porque lá tem a igreja do local, e todo mundo quer fazer uma Semana Santa bonita na sua comunidade. E essa coisa da apropriação, né, da arte, apropriação da cultura, essa hibridação, isso acontece o tempo inteiro. Então não tem como dizer assim: ah, não, Lavras Novas nunca teve tapete, também, não vai ter. Não! Não tinha, mas agora tem, porque se apropriou de uma cultura que não era bem daquele lugar, mas levou pra lá, foi bem aceito, as pessoas gostaram, e estão fazendo com motivos alusivos a Lavras Novas. A festa de Lá é Nossa Senhora dos Prazeres, a festa do Divino Espírito Santo; então são esses motivos.



– *Alguém tinha me sugerido que essa tradição do fazer tapetes tenha se extinguido em alguns municípios, ao passo em que por conta dessa técnica do tingimento da serragem, e do curso dado pela FAOP durante o Festival de Inverno... Durante algum festival aqui, se dá um curso de tingimento; que algumas pessoas estejam querendo levar isso pra outras cidades. Existe esse dado, de que algumas cidades tenham perdido a tradição do tapete, enquanto essas outras estejam incorporando?*

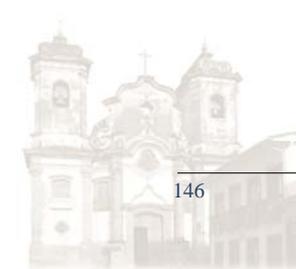
– Olha, não sei, mas eu acredito que sim. Eu acredito que algumas cidades tenham perdido. São várias as tradições que foram perdidas ao longo da história. Então, alguns grupos são mais resistentes, vamos dizer assim; outros, é... se acostumam mais fácil com as mudanças. Um pouco as dificuldades, e acabam... se você tem que caminhar quilômetros pra buscar serragem você não faz o tapete, né? Aqui existe um fato complicador. Eu acredito que o que eu faço hoje como política pública de cultura, que é esse (.....?.....), esse momento, pode ser tratado inicialmente por outros governos, ou por outros diretores, como uma política de turismo. Então, de certa forma o turismo também é um elemento que se incorpora à cultura do povo de Ouro Preto, né, e que faz muitas coisas não morrerem. Isso é uma verdade. Eu trabalho a questão do tapete da Semana Santa como uma questão cultural. Mas eu não desprezo, não deixo de reconhecer a importância que o turismo tem para que essas tradições se mantenham. Se eu não tivesse quinze mil pessoas na cerimônia do descendimento da cruz, eu certamente, o ano que vem, não ia investir o mesmo que eu investi esse ano pra fazer uma cerimônia tão grandiosa. Porque é um investimento muito alto. Porque não é só a questão de tingir serragem, carregar serragem; tem iluminação, tem palco, tem som, tem efeito especial, tem um monte de coisas. Tem as figuras bíblicas: são figurinos... Então tem muita coisa que a paróquia faz, e muita coisa que a prefeitura faz. E essa integração tem ajudado.

– *Mobiliza outros órgãos; mexe no trânsito...*

– Mexe em tudo! Mexe em tudo. A cidade, ela fica toda em torno disso. [...].

Para entender o tapete com foco em detalhes, não percebidos no panorama que abarca a cidade como um todo, requer-se um mergulho de aproximação. Concentrarei a atenção numa escala mais próxima, descendo de uma vista aérea para mais perto do chão, a uma altura de onde se pode verificar que, em intervalos menores do tapete, é na rua que se tem um exemplo de subseção de grande interesse para análise. É nas relações de vizinhança que se verifica o dado mais importante de conexão entre trabalho e produto. E o trabalho visto nessa escala orienta a observação a determinados aspectos que se doutra distância não se revelariam como tão relevantes.

Se o desenho do tapete numa extensão quilométrica nos faz calcular o uso de matéria prima em termos de dezenas de toneladas de serragem, é somente a poucos metros que uma dinâmica de construção que leva os vizinhos a permutarem sacos e punhados de serragem. Isso decorre basicamente do fato de que, ao preparar as toneladas de serragem a serem distribuídas por caminhões nas portas das casas, os operários depositam os sacos de fibra calculando, por experiência, de quantos em quantos metros



ficarão de dez a vinte sacos, segundo a variação da largura das ruas (fig. 50). Ora, essa distribuição não atende à presença equânime de cores, o que leva alguns moradores a terem disponível para seu tapete uma grande quantidade de vermelho, outros de azul, e outros de simplesmente não terem saco algum deixado à sua porta, mas sim à porta de seus vizinhos imediatos (de “parede meia”, ou defronte), que estarão superprovidos de serragem. É nesse ponto que começa um interessante jogo de favores e colaborações.

É comum ouvir-se dizer de alguns moradores que, ao verificarem pela comunicação porta-a-porta que algumas cores da serragem distribuída são fartas e outras raras naquele ano, discretamente se põem a guardar para dentro de casa os sacos de cores mais escassas, ou põem-se a vigiar a dádiva colocada ao acaso sob seus cuidados, até que chegue a hora de interromper-se o trânsito para liberar-se a confecção dos tapetes. O interessante relacionamento inclui pedir e emprestar não apenas serragens coloridas, mas o talento de desenhar sobre o chão, o apoio de mão de obra mais comum –a de deposição da serragem em si, que constitui a alma da confecção–, e o vai-e-vém de alguns gabaritos e moldes que ajudam a repetir com mais exatidão os desenhos apropriados como padrões..

Esse conjunto de ações e atitudes constitui condição de envolvimento entre vizinhos que reafirmam seus vínculos entre si, asseverando sua natureza de grupo, e sua pertinência ao lugar que, na ocasião da construção do tapete, ajudam a demarcar. Esse lugar é basicamente um trecho de rua, que pode ser particularizado, por exemplo, pela extensão entre dois cruzamentos, ou pela proximidade a um morador muito bem quisto, ou ainda pela influência de algum símbolo demarcador da paisagem, como um monumento: um chafariz, um cruzeiro, uma capela, ou uma casa em particular.

Uma terceira escala de observação decorre de uma aproximação ainda maior diante do tapete em construção, e nos faz examinar a maneira como os componentes da família se articulam entre si para fazer do tapete uma projeção pública da identidade particular da família. Pois o tapete de serragem da Semana Santa em Ouro Preto, habitualmente, espalha-se no chão da rua, na extensão frontal da casa, como um rebatimento da fachada da casa no plano horizontal do pavimento. Essa verificação em “micro-escala” tem conseqüências que ainda interessam à compreensão do jogo entre vizinhos, pois muitas vezes as famílias desdobram-se em gerações e casamentos que ampliam a nuclearidade original, e vão se tornando moradores de imóveis adjacentes numa mesma rua. Não obstante, é a figura da matriarca que parece integrar os parentes em torno do objetivo comum que é a construção do tapete, oportunidade de um reencontro anual da parentela mais distante, celebrando o Domingo da Ressurreição. Por essa característica auto afirmativa, muitas famílias adotam um desenho repetidamente, pelo uso de gabaritos ou moldes, que não apenas apresentam a conveniência de facilitar a realização



Figuras 50 - A distribuição de serragem procura ser lógica, mas nem sempre é possível. Numa rua em que a calha é tão estreita que mal pode passar um caminhão, os sacos foram depositados em grande número num trecho antes da estrição, onde ainda havia área para a operação de descarga. Os moradores de uma grande extensão de casas terão que vir buscar seus quinhões de serragem, escolhendo entre as cores disponíveis, nem sempre as esperadas. (2009).



dos desenhos, como representam a permanência do grupo no local indicado como seu: uma marca que indica como estão aferrados ao lugar (fig. 51).

É também fato que muitas vezes uma casa terá um vizinho defronte, no outro lado da rua, que nem sempre pertence à parentela, mas com o qual se terá que negociar o lugar de chão que será ocupado por um e outro, ou ainda em parceria, sendo normalmente um o autor da idéia que ilustrará o setor de tapete que lhes cabe, cabendo às variações no emolduramento uma oportunidade de expressão do vizinho. Nesse particular, é digno de nota que, dentro de cada pequeno grupo familiar ou de parceiros num tapete, existem relações de trabalho determinadas por razões práticas e simbólicas. Assim é que, normalmente, é comum que a escolha do tema seja feita pela pessoa de maior autoridade ou que ao menos seja consultada; essa pessoa pode conferir esse direito ao grupo ou a alguém, normalmente o membro que melhor se incline à prática do desenho.

Alguns desenhos, quando não predestinados à repetição pelos gabaritos, são escolhidos de última hora. Mas normalmente o tapete representa oportunidade de se escolher em família um assunto, que pode ter natureza simbólica na imaginária religiosa ou ser simplesmente um motivo decorativo, uma brincadeira gráfica, um geometrismo. É possível também encontrar interpretações gráficas interessantes realizadas a partir dos temas apresentados. Ainda se podem ver eventualmente, flâmulas com inscrições, cuja mensagem pode ter conteúdo religioso, honorífico, de bons desígnios e até mesmo de crítica política.

Durante a execução do tapete, outras funções revelam uma destinação de papéis quase natural. Os homens adultos carregam os sacos, cheios de serragem úmida, aos pontos de onde serão distribuídas. As mulheres muitas vezes lideram as atividades tanto quanto participam, e as crianças se ocupam de detalhes dos desenhos. Todos, em um momento ou outro, deitam a serragem no chão, que é o ato essencial de confeccionar o tapete. Uma outra importância da integração familiar na escala do segmento no tapete está em que, com o envolvimento de gerações nessa atividade, se dá a transferência da técnica e do valor cultural, em meio a um ato prático de educação religiosa – não doutrinariamente, mas religiosamente em essência, no sentido do respeito ao sentimento de devoção familiar.

Os tapetes da Semana Santa, dedicados à celebração da ressurreição no domingo que encerra o ciclo novenário, são uma tradição cuja proveniência identificável mais próxima é a da religiosidade barroca. Sua prática tem recebido uma série de adições ressignificativas, e em Ouro Preto-MG, é particularmente importante a dinâmica que envolve as duas paróquias do Pilar e da Conceição, irmãs na fé e “rivais” no



Figuras 51 – Gabaritos impõem a marca dos proprietários. Algumas famílias preservam seus gabaritos, como meio de caracterizarem seu espaço mediante desenhos emblemáticos, reconhecíveis como seus. (2008).



tapete e nos territórios identificados pelo desenho viário que descrevem. Seus fiéis procuram se superar na realização de tapetes mais bonitos a cada ano, mas dependem de uma estrutura logística de provisão da matéria prima que caracteriza a escala da cidade e bairro como extremamente dependente da iniciativa organizacional do município através da Secretaria da Cultura e Turismo e do apoio da Fundação de Artes de Ouro Preto (FAOP) (fig. 52). Estratégias de compensação dessas dificuldades estruturais são ensaiadas em nível das relações de vizinhança, onde se verificam parcerias e concorrências que têm implicação direta no resultado visual do tapete de serragem que cada grupo elabora. Em uma escala de aproximação ainda mais ampliada, é no plano das ações familiares que se desenrolam as decisões que determinam o tema do tapete e o tratamento que lhe será dado como desenho.

5.5 A FACHADA TRANSPASSADA

Quando, então, digo que “casa” e “rua” são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas mensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspidadas. (DaMATTA, 1991, p.17)

É imaginável que o tapete, como obra que recobre grande extensão de ruas, seja pensado em sua linearidade longitudinal. Dois quilômetros ou mais são razão suficiente para nos atermos a esse aspecto. Mas pouco se imagina das relações que esse objeto possa manter com cada casa adiante de que vai passando. Na verdade, a oportunidade de observar a construção do tapete nos levou a perceber (de modo obrigatório mais que por lucidez prévia), que essa grande obra resulta da fusão de pequenas obras, cujas existências constituem sentido relativamente autônomo. Os tapetes são, no mais das vezes, produtos da casa –ou melhor, do lar– que está adiante dele. Cada segmento do tapete, normalmente indicado pela mudança de uma fachada de casa, reporta-se às motivações comuns àquela gente, unida por laços de parentesco próximo, a ponto de reagregar pessoas que passam todo o ano fora, e retornam na Páscoa, para fazer o tapete. Ou melhor, para viver a feitura do tapete em família. Assim, numa leitura espacial, ao estar adiante da casa o tapete significa ser, naturalmente, ser uma extensão horizontal da fachada em sentido transversal à linearidade da rua; uma projeção do pisar da casa para a rua, uma apropriação doméstica da realidade além parede frontal, normalmente filtrada pela porta e a janela que, na ocasião do festejo, ganham outras funções, que superpõem-se aos significados originais.



Figuras 52 – Preparo artesanal das serragens. Na comunidade das Cabeças, o refinamento da atividade é tal que a avaliação dos resultados do tingimento experimental é rigorosa. A atividade é feita com muitas semanas de antecedência, com apoio da FAOP. (foto concedida pela Secretaria de Cultura e Turismo de Ouro Preto – autor e data não informados).



Figura 53 – Cada porta, um tapete. Famílias reunidas, moradores orgulhosos de suas obras, na rua Bernardo Guimarães (paróquia do Pilar), contemplam o tapete, o seu lugar na cidade. (2008).

É minha tese que o sistema ritual brasileiro é um modo complexo de estabelecer e até mesmo de propor uma relação permanente e forte entre a casa e a rua, entre “este mundo” e o “outro mundo”. Ou seja: a festa, o cerimonial, o ritual e o momento solene são modalidades de relacionar conjuntos separados e complementares de um mesmo sistema social. Sua importância, conforme tenho sistematicamente sublinhado, não é uma função do espírito festeiro, cínico ou irresponsável do brasileiro. É muito mais um mecanismo social básico por meio do qual uma sociedade feita com três espaços¹⁹ pode tentar refazer sua unidade. (*Op. cit.*, 1991, p.67)

As janelas, filtros da relação vida doméstica/pública, são o local do qual o morador pode contemplar a rua, emoldurando a cena brejeira consagrada pela boneca namoradeira²⁰. Para o Domkingo de Páscoa, são decoradas com a peça de tecido mais colorida da casa –ou do branco mais puro– a colcha de maior chamego, eleita para este uso na ocasião especial, talvez bordada para a ocasião. Por tratar de casa, é impossível não entrar ao mínimo na estrutura funcional nessa unidade de relacionamento que é a família, para tratar do papel (já estudado por outros) da mãe quanto a questão específica dos tapetes de serragem. Pivô de papéis como a educação familiar e a ordem interna da casa, sua capacidade de ordenamento espacial se destaca, em muitos casos, na liderança que assume na construção do tapete, ou, quando lhe faltam habilidades específicas como o desenhar, fica a coordenar os trabalhos, em que muitas vezes toda a família se envolverá (normalmente um membro mais hábil fará o trabalho de desenhar; outros o auxiliarão). Nisso a mãe também exerce função educativa, pois a organização da família em torno da festa é uma das maneiras de transferir a tradição para a geração mais nova. E como

- 19 Referência de Roberto DaMata às três situações espaciais –a casa, a rua e os espaços além delas– ao refletir sobre como constituem elementos inseparáveis, de modo que as redes sociais e seus valores não poderiam ser perfeitamente entendidos no Brasil se tomados separadamente dessa concepção de espaço. A festa, portanto, pode instalar uma dimensão espacial duplamente reconhecível como estando além, pois se realiza num tempo qualitativo sacado da rotina, e ritualiza os espaços do cotidiano, imergindo-os em aspectos de uma experiência espiritual que transcende a “este mundo”.
- 20 A boneca namoradeira é uma obra típica do artesanato mineiro. É composta apenas do busto para cima, e se destina a decorar janelas abertas para serem vistas da rua. Sua postura lembra a de uma mulher displicente, a olhar o movimento, e oferecendo ao olhar do passante o decote de seu vestido. Essas bonecas são tradicionalmente morenas e negras, e valeria a pena um estudo sociológico sobre a possível representação da escrava ou da trabalhadora doméstica e sua postura à janela como lugar seletivamente permissivo à exposição pública. Sabe-se que muitas casas mineiras, paulistas e algumas pernambucanas eram dotadas dos muxarabis, uma guarnição à maneira de um caixote contornando a sacada, constituído de painéis treliçados de ripas entrecruzadas de madeira (gelosias), que era solução típica da arquitetura mourisca, e estava diretamente relacionada à privação/proteção das mulheres da família à exposição pública, comportamento característico da cultura islâmica. Das janelas com muxarabis se poderia ver a rua, mas a visão de fora para dentro era dificultada. Os muxarabis foram desaparecendo, e sabe-se que ao menos no Rio de Janeiro foram retirados por decreto, ao se considerar, após a Missão Francesa, que representavam a permanência de um estilo antigo e de mau gosto, e não associáveis à tradição clássica européia. Recomendava-se a adoção do gradil metálico e do vidro plano, importado da Inglaterra, e das janelas não mais com folhas verticais (características do período colonial), mas as que abriam “à francesa”, ou seja, janelas de guilhotina, que passaram a distinguir a paisagem urbana imperial brasileira, inclusive em Ouro Preto. São raros os exemplos preservados de muxarabis no Brasil, merecendo citação especial por Lúcio Costa e por Corona&Lemos um caso preservado na cidade de Diamantina-MG como o último realmente autêntico. É possível que, junto à mudança da característica arquitetônica, a mudança dos costumes em relação à janela tenha sido impressa no traço cultural urbano: a janela paulatinamente vai deixando de ser o lugar de onde a casa é “devassada” pelo olhar externo. Mas quanto à namoradeira, é difícil imaginar que o artesanato da cultura mineira ousasse representar na forma de boneca “oferecida” uma mulher de tez branca debruçada para a rua, comportamento talvez ainda hoje visto como libertino e impróprio às “moças de família” das cidades pequenas e mais distantes dos grandes centros. (ALBERNAZ, Maria Paula, LIMA, Cecília Modesto. Dicionário ilustrado de arquitetura. São Paulo: ProEditores, 2003; CORONA, Eduardo, LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. Dicionário da arquitetura brasileira. São Paulo: Artshow Books, 1989; COSTA, Lúcio. Arquitetura. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003 (pg.49-50); WEIMER, Günter. Arquitetura popular brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 2005-[Raízes] (pg.100-102)).



Figuras 54 – Janelas, lugares simbólicos. Janelas ricamente ornamentadas “derramam” elementos da estética da casa para a rua, indicando que o tapete é mais uma extensão projetada da casa para a rua, e não uma obra cujo sentido se encerra em si, como propriedade do meio urbano externo. (2008).



responsável pela nutrição da família, também seus quitutes vazarão a fronteira da fachada para serem oferecidos aos que se empenham na grande realização comunitária do tapete, inclusive vizinhos e terceiros.²¹

As mulheres são, nesta ocasião, mais que promotoras da festa na escala de sua casa ou vizinhança imediata; são articuladoras do sentimento de unidade comunitária. No trecho final do percurso do tapete em 2008, verifiquei a participação de uma comunidade muito integrada na realização do trabalho coletivo. No bairro das Cabeças, é a Sra. Delcia Maria do Carmo Soares –a Dona Dó– que assume a organização do evento (fig. 55). Por ter uma grande capacidade de articulação e gozar de respeito e prestígio em seu bairro²², Dona Dó, juntamente com o Engenheiro de Minas e Professor Osmar Alves (o professor Kelé), conseguem mobilizar sua comunidade para obterem os mais lindos matizes de serragem, num processo muito mais demorado, seletivo e trabalhoso que o do tingimento massa dos grandes volumes. Mas aqui a questão principal não é a produtividade. Para tanto, não esperam contar com a provisão da prefeitura, mas mantêm, como no passado, a tarefa de realizarem eles mesmos a seleção e tingimento dos materiais, separados por textura (algumas mais finas, outras mais granulosas), por cor da madeira (algumas não chegam a ser tingidas, para aumentar as opções da paleta com a cor natural), o que ajuda a obter diferentes efeitos nas figuras executadas no tapete. Essa comunidade se reúne meses antes, e discute qual desenho deverá ocupar a calçada interna da área do Colégio Arquidiocesano, que compõe conjunto arquitetônico com a Igreja de Bom Jesus dos Matosinhos. Esse trecho, ortogonal à rua, pode ser isolado dias antes, segundo a atividade do colégio, e aí começa a confecção do tapete. Dona Dó coordena todo o processo a mais de dez anos²³.

Bem se poderia generalizar o êxito das mulheres líderes em Ouro Preto como consequência natural da ascensão de papéis da mulher na sociedade globalizada contemporânea. Mas, não obstante reordenamento da participação dos gêneros em papéis sociais antes exclusivos de um ou de outro, ainda sou levado a crer que, neste caso, a ocasião da confecção do tapete funcione como antigo meio expressão consentida da sociedade para a mulher (num contexto ainda majoritariamente machista, principalmente porque o acontecimento se realiza numa cena católica de forte inspiração colonial,



Figura 55 – Professor Kelé e Dona Dó, animando vizinhos durante o tingimento da serragem pelos moradores do bairro das Cabeças. (foto concedida pela Secretaria de Cultura e Turismo de Ouro Preto – autor e data não informados).

- 21 Essa não é uma tradição exclusiva da montagem dos tapetes. Em festejos juninos de cidades pequenas do Nordeste, os grupos musicais de forró saíam pela cidade a conduzir uma leva de farristas e entrar casa a casa, comendo da mesa especialmente preparada para a ocasião. Essa tradição está se perdendo, e a música não exerce mais esse poder aglutinador que conduz para a família. Nos tempos de hoje, a fruição da música pode ser individualizada pela tecnologia, e a ocorrência de grandes shows musicais parece se dar mais pela convergência de interesses tribalizados.
- 22 Está por ser investigado se a liderança que exerce para realizar do tapete de serragem lhe confere respeito, ou foi uma condição de status anterior que a franqueou este posto – é possível que as duas coisas
- 23 Dona Dó representa arquetipicamente a mulher que extrapola os limites da casa para projetar sua importância sobre a comunidade.. Noutro trecho da cidade, entre os moradores do Antônio Dias, Dona Efigênia Stela, 94 anos, por muito tempo desempenhou a mesma função.



como numa sociedade em que, insuspeitadamente para o observador externo, as irmandades ainda ocupam importante papel na expressão do status social local).

Seria a rua, por ocasião dos tapetes, uma expressão expandida da casa, que fará contraponto às imposições de limites históricos da participação feminina na vida pública, principalmente no templo e nas atividades litúrgicas? (não é a boneca namoradeira uma brincadeira sobre o papel da mulher por trás da janela?). Ora, saído o cortejo –considerado prática para-litúrgica– começa o rito (dentro de outro rito) de percorrer o tapete. Desfilam figurantes com caprichosíssima indumentária, (trabalho de mulher) representando personagens bíblicos; e não se pode deixar de considerar que a participação do público local nesse acontecimento não seja também obra feminina por via da educação religiosa doméstica, que alimenta a manutenção das tradições.

Antes de acompanhar o ato de desmanchamento do tapete recém construído, convém fazer uma breve pausa para a apreciação crítica dos resultados gráficos obtidos na confecção do tapete. A seção seguinte será dedicada a essa tentativa de compreensão analítica, ensaiando critérios de abordagem classificatória dessas soluções de natureza desenhística a problemas que identifiquei como da relação do tapete com a rua, no que conveio chamar de escala intermediária, situada entre a dimensão do bairro e da casa; e da solução de desenho particular a cada segmento executado pelos autores locais, à frente das fachadas, observada no nível logo antes designado de micro-escala do tapete. Em todos os casos adiante apontados, as observações se deram sobre o tapete do ano de 2009.



Figura 55 – Tapete e crianças. Como meio de transmissão de valores e saberes, o tapete proporciona uma oportunidade muito bem aproveitada pelos moradores do bairro das Cabeças. Além do trabalho com suas famílias, no pátio do Colégio Arquidiocesano uma área é sempre dedicada ao trabalho das crianças, que escolhem os temas e executam com autonomia.
Autor: Dona Dó (Délcia Maria do Carmo); s.d.



5.6 SOLUÇÕES DESENHÍSTICAS

5.6.1 DE NATUREZA PLÁSTICO-EXPRESSIONAL, NA ESCALA DA FACHADA



Figura 57– Elaboração dos Desenhos – solução I.
Na Rua do Aleijadinho, área residencial da Paróquia da Conceição, no trecho em que o tapete ainda percorre o bairro de Antônio Dias, os desenhos, dos moradores locais demonstram certa intenção de apuro, mas com resultados ainda bastante simples, como este cordeiro desenhado em escorço, mas preenchido uniformemente com a mesma serragem. (2009).

Figura 58– Elaboração dos Desenhos – solução II.
Na Rua São José, a “rua dos bancos”, no trecho do tapete da Paróquia da Conceição que é feito no bairro do Pilar, artistas de carreira, ligados à FAOP, responsabilizam-se por segmentos do tapete, como este em que se vê uma árvore estilizada. Nela a folhagem se apresenta como círculos superpostos em sucessão, transmitindo a impressão de profundidade, que é reforçada pelo gradiente de um fundo, representando um céu castanho/vermelho, em que pairam aves. Esquemas tipo adiante/detrás e acima/abaixo tentam transmitir uma sensação de espacialidade, conscientemente trabalhada com poucas cores de serragem. (2009).



5.6.2 SOLUÇÕES DE NATUREZA ECONÔMICA, NA ESCALA DA RUA

A variação da largura das ruas é um dado de muita relevância para análise das soluções gráficas do tapete de serragem. Mesmo com a tentativa de distribuição equânime do material ao longo das ruas, pelos caminhões da prefeitura, a tarefa não é realizada matematicamente, e logo se estabelecem dificuldades, como a de adaptar o desenho pretendido à quantidade de serragem disponível.

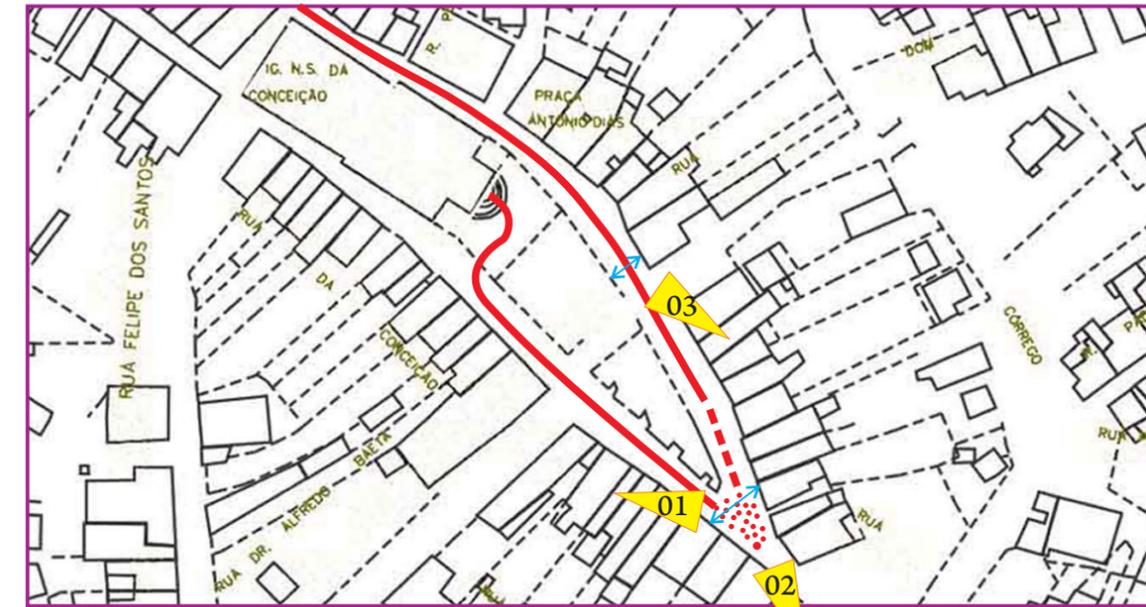
O princípio é garantir área de cobertura de rua sem permitir um estreitamento da camada de serragem que comprometa o tapete, que pode desmanchar-se de todo antes do final da passagem da procissão.

Alguns trechos apresentam esse problema de repentina estricção ou alargamento da calha, como as bifurcações, as chegadas a largos, ou a variabilidade paulatina de ruas não projetadas. São conhecidas as conexões Rua Bernardo Guimarães/Rua Conselheiro Santana (Rosário); rua São José/rua Getúlio Vargas (Pilar); rua da Conceição/rua do Aleijadinho (Antônio Dias); e o curso próprio da rua Cláudio Manoel (Antônio Dias), por exemplo.

O exemplo aqui estudado acontece no início do trajeto do tapete de serragem da Paróquia da Conceição de 2009, quando a faixa que sai da Igreja Matriz pela lateral do adro percorre um pequeno trecho de rua até chegar numa bifurcação. Nessa situação, o alargamento é proporcionado pelo nodo de um “Y” viário.

A solução dada pelos designers foi trabalhar a quantidade restrita de serragem na forma de desenhos distribuídos. A Segunda figura apresenta o ponto em que o alinhamento da outra rua começa a ser ocupado pelo tapete. Neste ponto, uma solução conectiva tenta ligar os dois tipos diferentes de tapete: o de formas dispersas e o de faixa contínua. Essa solução se mostra no primeiro segmento que representa um retângulo, traspassado por um ramo florido, que parece nasce na área dos desenhos dispersos, e “costura” seu setor com o do tapete em faixa contínua, mostrado na terceira figura.

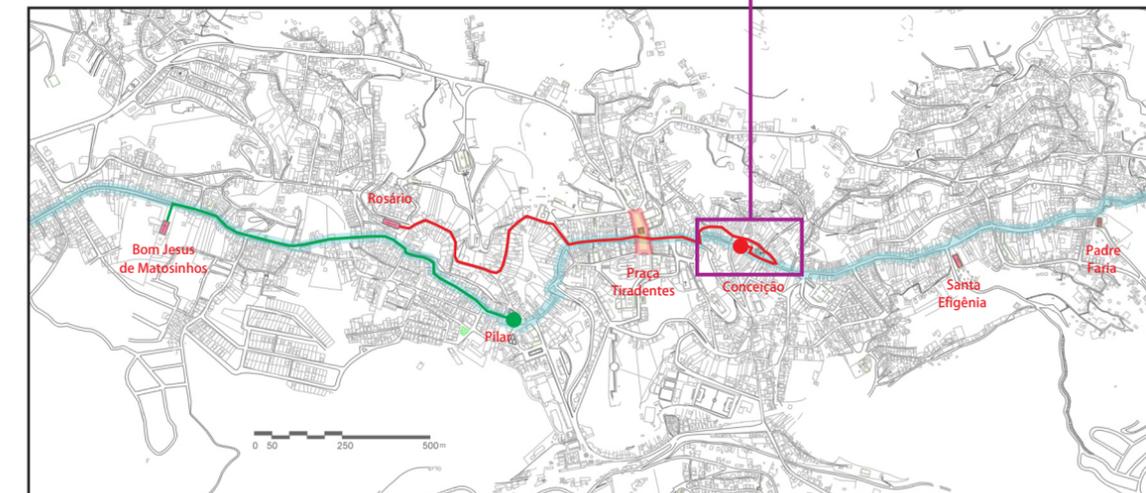
Figuras 59, 50 e 61 - Solução de natureza econômica (vistas I, II e III).



LEGENDA01:

- Indicação de cota
- Ângulo de visada da fotografia
- Setores do tapete em faixa contínua
- Setor do tapete com desenhos dispersos
- Setor do tapete com solução gráfica conectiva

Segmento da ilustração abaixo (sem escala definida)



LEGENDA02:

- Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar
- Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição
- Tapete do Pilar, de 2008
- Tapete da Conceição, de 2009
- Antiga Estrada Tronco

Ilustração composta sobre a base cartográfica digital da cidade de Ouro Preto - 2009

5.6.3 SOLUÇÕES DE NATUREZA GRÁFICO-CONECTIVA, NA ESCALADARUA

Não raro, os mesmos trechos da malha urbana que impunham dificuldade relativa à distribuição de serragem, em decorrência da conexão entre duas ruas de características diferentes, também sugerem a necessidade de um tratamento desenhístico especial devido à relação do tapete com essas diferenças. Esses problemas são de natureza gráfico-conectiva do tapete com o desenho das ruas, de dois desenhos superpostos articulados em níveis, e demonstram como os construtores dos tapetes apreendem esse espaço e decodificam-no, fazendo do tapete uma forma de interpretação e resposta a essas variações.

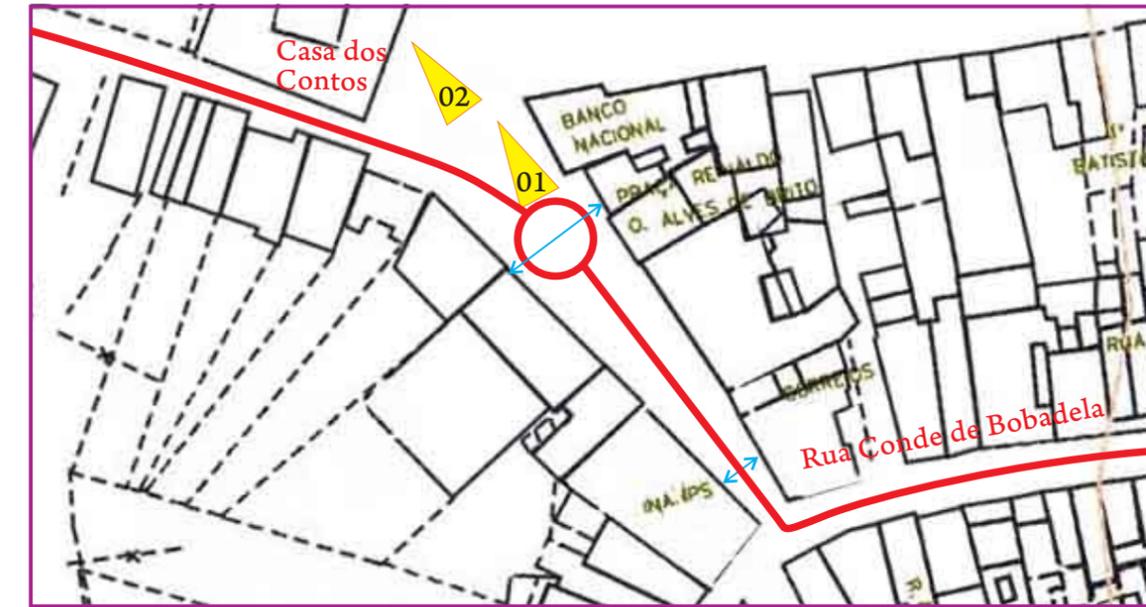
Figuras 62 e 63 - Solução gráfico-conectiva, Caso 1 (vistas I e II)



CASO 1: ALARGAMENTO DE RUA ENTRE A RUA CONDE DE BOBADELA E CASADOS CONTOS

A solução dada pelos desenhadores foi localizar, num ponto conveniente, uma figura geométrica que ocupasse a largura da rua. Esse ponto foi justificado pelo receptáculo criado por um desalinhamento de sarjeta, quando o a área de piso molhado do chafariz cria um avanço sobre a rua, de tal modo notável que a planta identifica o resultado desse triângulo como praça (denominada Reinaldo O. Alves de Brito).

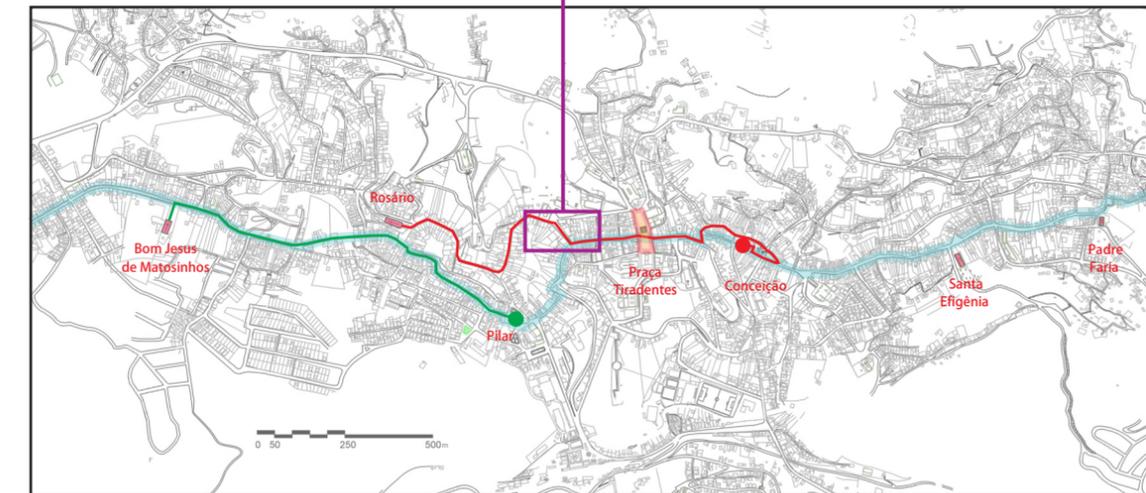
A Primeira figura mostra a solução adotada para o tapete, que consiste na aparição de circunferências concêntricas, preenchidas pela serragem em anéis alternados, entremeados pela aparição do pavimento. Assim, também está demonstrado o proveito da estratégia de distribuição do material em áreas alternadas, discutida no caso anterior. A Segunda figura apresenta a mesma cena, e foi registrada de um ponto mais recuado em relação à primeira, evidenciando como o desenho circular encontra nesse trecho o apoio visual da ângulo da sarjeta para se posicionar.



LEGENDA01:

- Indicação de cota
- Ângulo de visada da fotografia
- Setores do tapete em faixa contínua
- Setor do tapete com desenhos dispersos
- Setor do tapete com solução gráfica conectiva

Segmento da ilustração abaixo (sem escala definida)



LEGENDA02:

- Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar
- Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição
- Tapete do Pilar, de 2008
- Tapete da Conceição, de 2009
- Antiga Estrada Tronco

Ilustração composta sobre a base cartográfica digital da cidade de Ouro Preto - 2009

SOLUÇÕES DE NATUREZA GRÁFICO-CONECTIVA, NA ESCALADARUA

CASO 2: ENCONTRO VIÁRIO EM “Y”, NO BAIRRO DO PILAR

Esta imagem, em exposição na galeria da sede da FAOP, sob no 510, no período da Semana Santa de 2009, apresenta uma solução de grande requinte desenhístico, e inusitada (documentada em anos anteriores, e não datada).

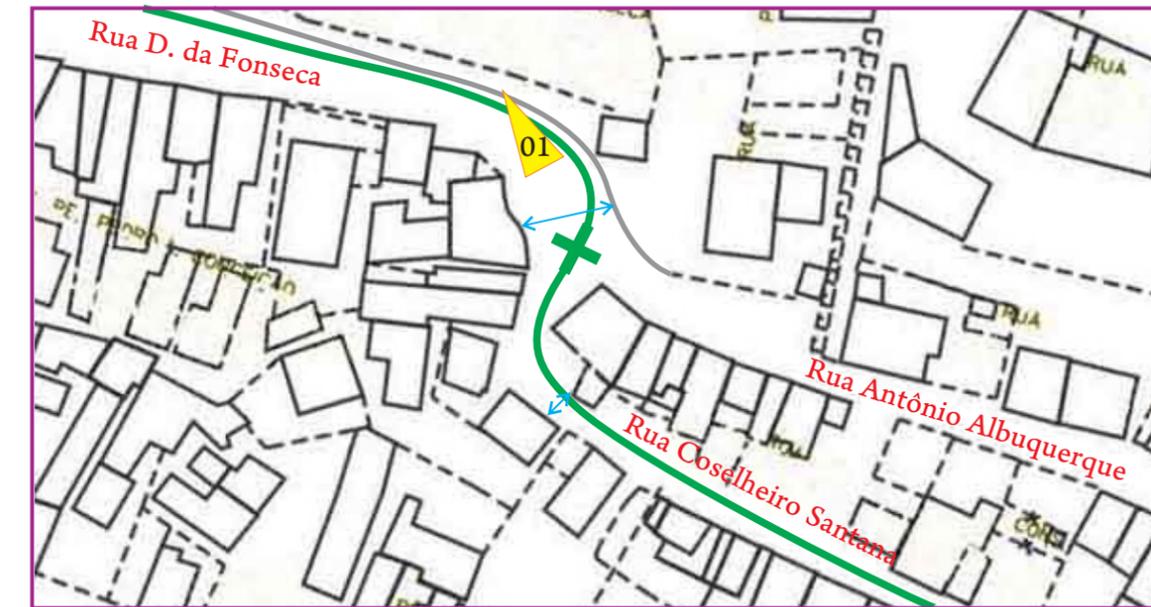
Aqui tratamos do modo como a bifurcação de uma rua foi tratada pelos construtores do tapete, possivelmente artistas de carreira, pela qualidade do trabalho executado, com provável uso de elaborados gabaritos –pela exatidão do ornamento repetido com modularidade– e pela possível inexistência de algum morador que se responsabilizasse por essa área neutra.

A relação do desenho do tapete com o “Y” viário, da desembocadura da rua Conselheiro Santana na rua D. da Fonseca (ladeira acima), foi resolvido por uma cruz. Nela, o eixo principal orientou os ramos efluentes do tapete a uma tangência com uma das calçadas de cada rua imediata, até retomar a centralidade a certa distância, ao passo em que indicou a presença da bifurcação com um dos braços restantes. Essa solução desenhística liberou as outras duas extremidades da cruz para ocuparem um vazio que não a comprometeria com qualquer outra conexão, fato que teria obrigado a outra solução gráfica

Percebe-se na cena sob análise a curiosa presença de dois pequenos tapetes, que aproveitaram os gabaritos do tapete principal para decorar a área à frente das fachadas onde se localizam (já aí com outras cores). Isso pode indicar a manutenção da uma prática residual de confeccionar tapetes isolados ante as casas, de quando a tradição do grande tapete ainda não tivera sido restaurada, na década de 1960.



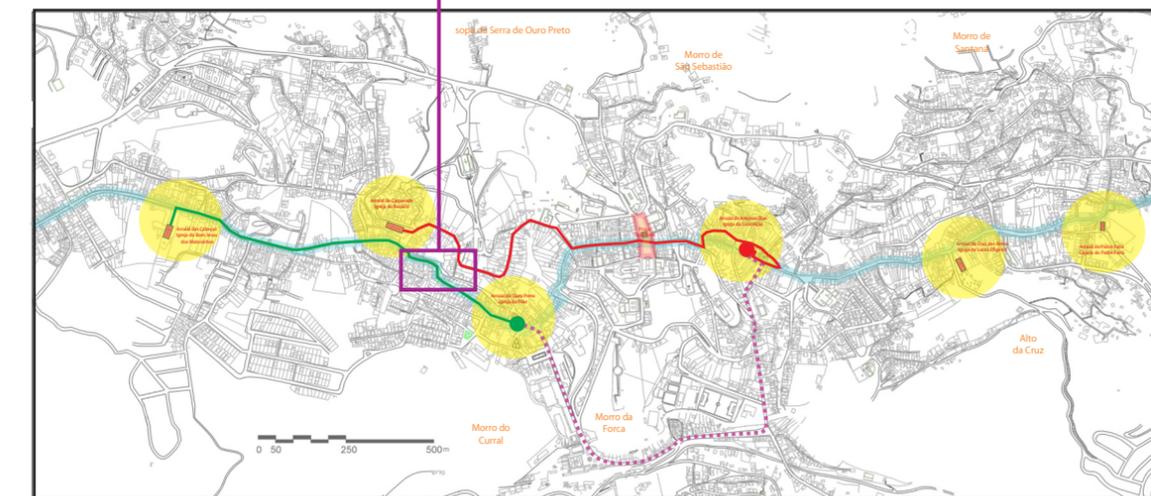
Figuras 64 - Solução gráfico-conectiva, Caso 2
Fonte: acervo FAOP. Autor e data não indicados.



LEGENDA01:

-  Indicação de cota
-  Ângulo de visada da fotografia
-  Setores do tapete em faixa contínua
-  Setor do tapete com solução gráfica conectiva

Segmento da ilustração abaixo (sem escala definida)



LEGENDA02:

-  Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar
-  Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição
-  Tapete do Pilar, de 2008
-  Tapete da Conceição, de 2009
-  Antiga Estrada Tronco

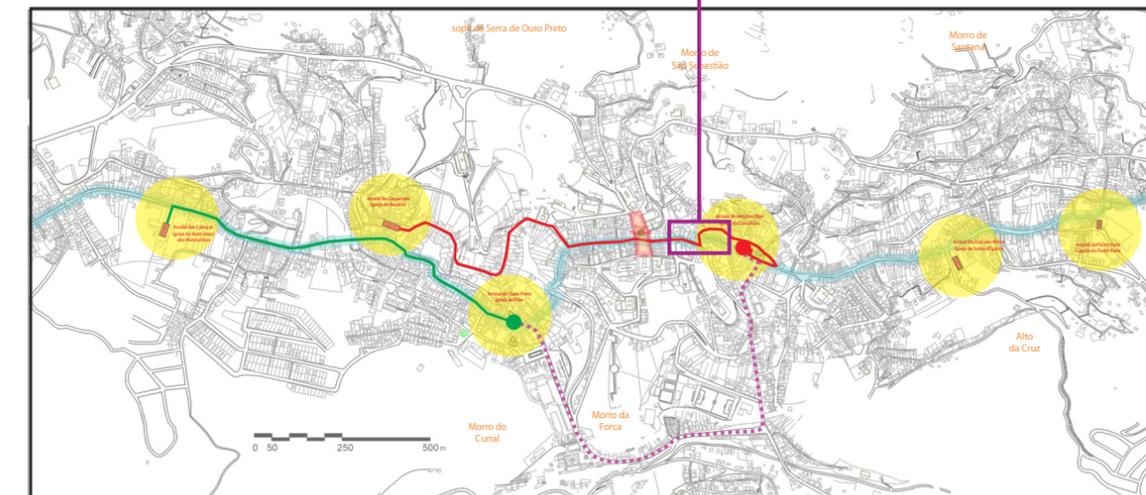
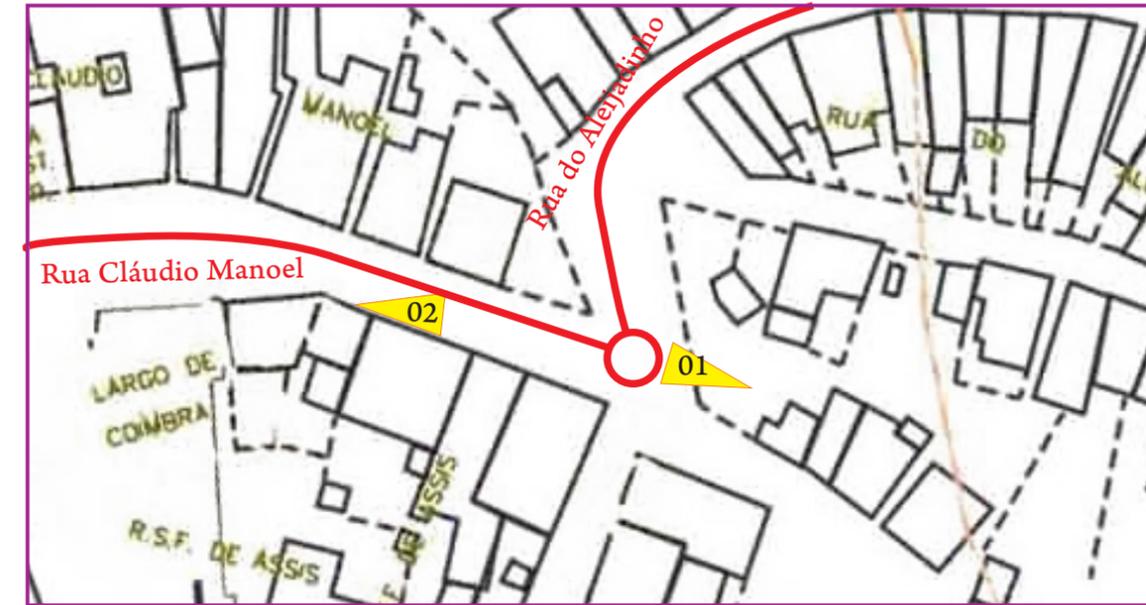
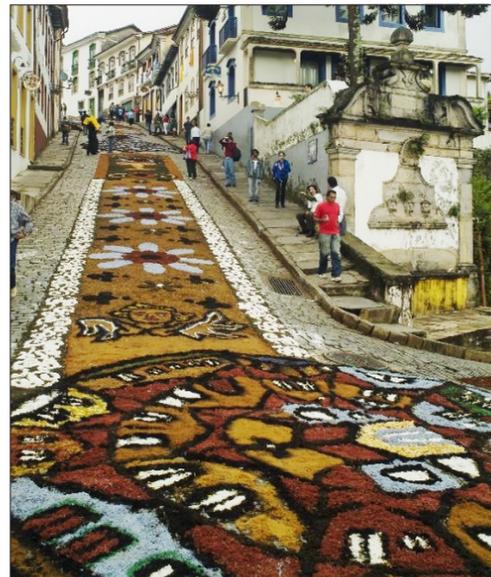
Ilustração composta sobre a base cartográfica digital da cidade de Ouro Preto - 2009

SOLUÇÕES DE NATUREZA GRÁFICO-CONECTIVA, NA ESCALADARUA

CASO 3: VIOLENTA INFLEXÃO DE EIXO VIÁRIO EM ACLIVE, NO ENCONTRO DAS RUAS DO ALEIJADINHO E RUA CLÁUDIO MANOEL, NO BAIRRO DE ANTÔNIO DIAS

A fotografia, realizada no levantamento de 2009, revela o estado do tapete pouco antes do seu desmanchamento. Neste ponto, após contornar a Igreja Matriz da Conceição, o tapete sobe o ponto mais enladeirado da Rua do Aleijadinho, cujo encontro com a rua Cláudio Manoel se dá em ângulo agudo.

Esse traçado viário gerou a oportunidade para uma ótima solução, dada pela construção de uma rótula, que atenua o ângulo, e faz menção ao movimento mais orgânico do uso humano, sobre o desenho viário de geometria irrecorrivelmente refém dos caprichos do relevo.



- LEGENDA01:
- Indicação de cota
 - Ângulo de visada da fotografia
 - Setores do tapete em faixa contínua
 - Setor do tapete com solução gráfica conectiva

Segmento da ilustração abaixo (sem escala definida)

- LEGENDA02:
- Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar
 - Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição
 - Tapete do Pilar, de 2008
 - Tapete da Conceição, de 2009
 - Antiga Estrada Tronco

Ilustração composta sobre a base cartográfica digital da cidade de Ouro Preto - 2009

Figuras 65 e 66

Solução gráfico-conectiva, Caso 3 (vistas I e II).

4.7 PERCORRENDO O TAPETE: AS PROCISSÕES DA RESSURREIÇÃO EM 2008 E 2009

A dinâmica da apresentação desse capítulo extenso, como um tapete de serragem, também se baseia numa justaposição de frações (que ora se reportam ao evento de 2008, ora ao de 2009, ora ainda pontuado de depoimentos que, sacados do tempo, esclarecem o sentido do objeto/evento em qualquer um dos anos). Essa bricolagem textual constitui um complexo lógico-narrativo do fenômeno estudado. Saiba-o, portanto, o leitor, que ao avançar sobre o texto se porá como que a caminhar sobre uma deposição de fragmentos, cujo sentido último só se realizará com o encerramento da trajetória.

Durante a observação da execução dos tapetes, na madrugada entre o Sábado de Aleluia e o Domingo da Ressurreição, em 2008, o diálogo com moradores abriu uma oportunidade interessante para um registro: poderia subir à torre da Igreja do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, e à sacada do Colégio Arquidiocesano, desde que esperasse a pessoa que pudesse me dar acesso para fotografar os belos tapetes realizados pelos moradores do bairro das Cabeças. Tive que conter a vontade de percorrer a rua e fotografar a obra concluída, encantadora, mas correr o risco de perder a chegada de quem me daria acesso à torre e à sacada principal do colégio. A pessoa se atrasou.

A maioria das imagens ficou muito boa, com grande mérito para cena. Eram as primeiras horas da manhã, o tempo estava limpo, a luz difusa e as cores quentes (fig. 67, 68). Não havia como escapar ao esquema, os pontos de observação possíveis propunham perspectivas muito determinadas, e algo diferente só poderia ser feito com uma lente super-grande-angular. Depois dessas fotos, desci apressadamente a rua para mostrar o que na noite anterior não tinha sido feito: o trecho inicial do tapete, já que sua execução começara às 22:00h, e o que mais interessava eram etapas da montagem, que ocorreram de modo muito rico e diverso. Ora, como o trabalho de registro foi solitário, e o percurso da documentação foi Pilar – Bom Jesus, a parte inicial foi vista apenas no começo de sua execução.

Eram então 8:30h do Domingo de Páscoa (23 de março). Concluída a missa na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, a Procissão de Ressurreição de 2008 já vinha a boa altura. Os desenhos do tapete já estavam desmanchados em toda a primeira metade, que sequer cheguei a ver completada²⁴.



Figura 67 – Enquadramentos do trecho final do tapete da Paróquia do Pilar: o pátio do colégio Arquidiocesano e o Espigão da Serra do Ouro Preto, vistos da torre da Igreja do Senhor Bom Jesus de Matosinhos. (2008)



Figura 68 – Trecho final do tapete, à frente do conjunto arquitetônico constituído pelo Colégio Arquidiocesano e a Igreja do Bom Jesus de Matosinhos. (2008)

24 Disso concluí que deve coisa muito comum o mal dimensionamento de recursos e tempo numa atividade como essa, quando não se dispõe da noção exata daquilo que se possa encontrar à frente. Como essa é a verdadeira característica do trabalho em etapa exploratória, é sempre interessante ter em mente que se deve levar recursos de sobra. A medida do equilíbrio entre o risco e a disponibilidade é algo imprecisável.



A situação de documentação da procissão em 2009 foi semelhante em muitos aspectos à de 2008 como em 2009. Ao invés de mas a estratégia de registro do tapete e da procissão foram diferentes. Ao invés de percorrer a extensão de um objeto físico (o tapete da Paróquia da Conceição), procurei estar num local elevado e esperar o cortejo subir uma ladeira. Assim, a montante, sua velocidade estaria mais lenta, favorável a enquadramentos mais cuidadosos.

As procissões vêm encabeçadas pelo guião, um estandarte de formato original: três extremidades agudas, a central apontada para o céu por um mastro, e uma a cada lado, pendendo até as mãos de dois garotos, configurando um V invertido. Seus portadores dão o andamento das procissões, ritmados pelo toque dos sinos. Imediatamente atrás, segue uma multidão de anjinhos, estrelas que, mesmo dando o ar de inocência e pureza tão caro ao espírito de devoção, seguem apenas às bordas do tapete. Essa posição pode ter algum sentido simbólico, mas é igualmente consequência prática de uma situação: as meninas trajadas de anjos caminham de mãos dadas com seus pais, que apenas indiretamente participam como pouco mais que seguidores comuns, orgulhosos da participação de suas filhas.

O personagem de anjinho é um elemento muito importante para a fixação da tradição nas gerações mais novas (fig. 71). Os pais, especificamente a mãe, que pode ter desempenhado o papel de anjinho na infância, passa às vezes semanas preparando a roupa de suas filhas. Algumas são de simplicidade que fala não apenas do estilo, mas das condições modestas da família; outras têm bordados, plissados e camadas superpostas de tecidos leves e esvoaçantes, como convém que pareça um anjo representante da tradição iconográfica católica. Aspecto comum a todos é o par de asas, construídas de penas de ganso, umas mais simples, outras mais vistosas. A confecção de asas de anjos constituiu atividade rentável para algumas pessoas, mas a demanda atual por este produto não parece estimular um mercado, embora em outras ocasiões a figura dos anjinhos reapareça (em escala menor), como na Festa de Santa Rita e no Ciclo Natalino das Pastorinhas. Não cheguei a verificar se há uma idade máxima definida para a participação das meninas no papel de anjo, mas quanto à idade mínima, parece que seja suficiente que a criança possa acompanhar o trajeto a pé.

Seguindo a tendência do resgate do patrimônio cultural imaterial, um levantamento realizado no ano de 2003 pelo SEBRAE-MG, com equipe executora da FAOP, resultou na publicação “Mestres de ofício de Minas Gerais: o resgate cultural do artesanato mineiro”. Entre vários mestres de ofícios destacados, está a Sra. Ana Saraiva, que produz asas de anjos. “Talvez seja a única artesã em Minas que ainda sabe confeccioná-las, naquelas proporções e com tanta beleza” (p. 34).



Figura 69 – Procissão do Domingo da Ressurreição do Pilar. Sobre o tapete de serragem ela segue o guião, estandarte vermelho em “V” invertido, que puxa uma escolta de anjinhos. (2008).



Figura 70 – Procissão do Domingo da Ressurreição da Conceição. Vê-se a Matriz do bairro de Antônio Dias, e o cortejo que partiu dela indo em direção oposta, para o bairro do Pilar. (2009).





Figura 71 – Expectativa do grupo de meninas caracterizadas como anjinhos, antes da partida da procissão. (2009).



Figura 72 –Vendedora de um armarinho no bairro das Cabeças exhibe um par de asas de anjo semi-novas, por uma pechincha. (2009).

Figura 73 – Sra. Ana Saraiva, última mestra do ofício das asas de anjo segundo o saber-fazer antigo.
Foto: Cuiá Guimarães (in: Mestres de ofício de Minas Gerais: o resgate cultural do artesanato mineiro. Belo Horizonte: SEBRAE-MG, 2003).



Após a guarnição introdutória de anjinhos seguem-se as Irmandades²⁵. Segundo a seqüência das fotografias que realizei, pude verificar que as primeiras irmandades na ordem do percurso eram constituídas predominantemente de participantes negros e pardos, cujos aparatos distintivos eram de desenho simples e material modesto, como a cruz carregada pelo membro que encabeçava o grupo (de madeira a maioria), e as opas (capas que cobrem a roupa comum) (fig. 74).

Depois dessas irmandades aparecem outras, e uma é notável pelo fausto, pelo sofisticado traço com que se apresentava. Tratava-se da irmandade dos Carmelitas, há séculos reconhecida como corporação mais rica de Ouro Preto, e cujos membros ainda hoje têm significativa presença nas definições políticas da cidade. Esse grupo era composto por homens e mulheres brancos, e uma minoria de pardos. Suas opas são compostas, constituídas por uma capa branca comprida, de tecido consistente de belo caimento, cobrindo o pescoço com gola elevada e amarrado com cordão com pingentes. Sob esse manto vestiam uma espécie de batina de cor marrom, e os aparatos prateados que portavam tinham traço rebuscado. Os homens desfilavam à frente, e as mulheres atrás, constituindo dois setores dentro do mesmo grupo.

Em seguida, desfilaram outras sociedades religiosas, seção que teve retaguarda de mais um grupo de anjinhos, como a emoldurar um bloco temático, e a anunciar o seguinte, que era esperado por muitas câmeras fotográficas: o desfile dos personagens bíblicos (fig. 76). Seguiam em ordem cronológica segundo a aparição no texto bíblico. Assim, intencionavam constituir uma narrativa histórica, a partir dos patriarcas do antigo testamento, passando pelos juízes, reis, profetas, até chegar ao novo testamento, com os discípulos, Pilatos, soldados e os personagens da cena da condenação e morte de Jesus.



Figura 74 – Desfile de uma irmandade constituída de cidadãos negros e pardos. (2008)



Figura 75 – Desfile da irmandade dos Carmelitas na procissão da Paróquia do Pilar. (2008)

25 Fritz Teixeira de Salles esclarece, com muita propriedade, no seu estudo sobre as associações religiosas no ciclo do ouro: “É de se observar que, quem edificava ou organizava uma igreja, obtinha o direito do padroeiro -*Patronum faciunt dos, aedificatio, fundus*. A irmandade fundadora da igreja possuía também o direito de precedência nas cerimônias do culto e procissões” (SALLES, 2007, pg.60). Isso é um importante indicativo sobre o modo como pode se dar ainda hoje, nas procissões, a ordem de aparição das irmandades. Em se tratando de um cortejo em honra ao santo padroeiro a quem se consagrou uma igreja específica, fica claro que a irmandade de sua devoção, independente de razões sociais, estariam sobre as demais em medida de importância, não posso ainda afirmar que razões determinam hoje o direito de ser apresentado em uma ou outra posição no cortejo, se a disposições do Código do Direito Canônico, ou alguma outra. O Código esclarece como estavam hierarquizadas as irmandades, que eram categorizadas em Ordens Terceiras, Confrarias e Pias Uniãos, e nessa ordem se daria a precedência nas procissões. Mas há na história registros de disputas judiciais quanto a essa precedência, já que a dinâmica da sociedade implicava interesses que articulavam as irmandades em torno de mais objetivos que os piedosos apenas. Esclarece Fritz Teixeira de Salles, a respeito da dificuldade de entender toda a significação e implicações de estar posicionado numa procissão: “Lembremos ainda que as procissões religiosas eram, àquela época, ocorrências sociais de muita significação para a população local. O lugar de precedência nessas cerimônias públicas não podia ser de fato tão comedido como pode nos parecer hoje”. (idem, pg.151).



Figura 76 – Personagens bíblicos se apresentam na procissão segundo a ordem de aparição no texto bíblico, do Antigo para o Novo Testamento. (2009)



Figura 77 – O desfazer solene do tapete de serragem, um privilégio social ambicionado e um desejo íntimo do devoto. (2009)

Esse desfile²⁶ permite ao fiel atento, conhecedor das histórias, se deleitar com a visão dos fatos que ouviu serem contados na sua educação religiosa²⁷ (fig. 78). Também figuravam nesse desfile representações de entes celestiais, como o Arcanjo Miguel, e alegorias personificadas antropomorficamente: as virtudes cardeais, encenadas por sete meninas com objetos simbólicos; e o sofrimento de Jesus no Getsêmani, representado por uma figura angélica, trajada de roxo e portando uma taça, talvez o cálice da morte.

A essa altura, sacristãos e seus incensários antecipam a chegada dos sacerdotes (que celebraram a missa de encerramento na Igreja de Bom Jesus de Matosinhos em 2008, e na Igreja do Rosário, em 2009, pontos de chegada dos tapetes de serragem). Mas entre a nuvem de fumaça e os padres, outro batalhão de anjos se apresentou: não mais anjinhos infantes, mas moças vestindo um manto prateado bellissimo, portando lanternas com velas e ostentando asas enormes que de longe sobressaem ao nível das cabeças da população. Explicaram-me tratar-se de algo que só terá sentido em Ouro Preto. Constam do altar-mor da Matriz do Pilar umas esculturas de anjos de prata, que em algum momento se pleiteou participarem das procissões, tal como as imagens de roca que outros templos costumam ceder para os cortejos. Como a retirada das esculturas representava, mais que algum tipo de violação do lugar sagrado, um evidente risco à integridade das peças de grande valor do altar, resolveu-se fazê-las representadas por figurantes (fig. 79). Nada garante que essa tenha sido sempre a maneira de representar os anjos de prata, mas o efeito desses personagens na procissão é magnífico, talvez os itens de visual mais impressionante de todo o cortejo. De certo modo, esses anjos espacializam a presença do altar fora do templo, dando-lhe mobilidade, quando ladeiam os sacerdotes, numa espécie de guarda sagrada do Pálio (fig. 80), inspirando a venerabilidade do evento. Inevitável que toda essa



Figura 78 – Atores encenam quadros onde cada parte de seus paramentos representa algo sobre seus personagens. Essa comunicação visual é característica dos espetáculos religiosos cristãos desde a Idade Média, e foi muito praticada no barroco, inclusive no barroco mineiro, marcado pelo Triunfo Eucarístico. (2009)



Figura 79 – Figurantes representando os anjos de prata da Matriz do Pilar. (2008)

- 26 A presença da mulher nesse desfile de personagens chama muita atenção. Ela está em número equiparável ao de homens. Como são todas figurantes de personagens bíblicas, é lógico que apareçam nas histórias que representam, embora a leitura habitual da Bíblia seja feita dando enorme relevância aos feitos masculinos (aliás, a leitura ocidental de toda a história da humanidade). Então, já que as mulheres desse desfile não são adições inventadas (visto que o texto bíblico é literatura oriental), a aparição feminina como item surpreendentemente numeroso de uma narrativa visual com certeza ocorre porque nos habituamos a deixar de ver a figura feminina nas epopeias bíblicas. Guerreiros e reis têm muito mais apelo e *glamour* que cozinheiras e escravas, mães, irmãs e esposas. Mas elas estavam lá. Logo, a ocorrência dessas personagens na Semana Santa de Ouro Preto é uma forma redentora pelo modo heróico com que aparecem, e as tornam tão frontalmente presentes que não há, visivelmente, relação de protagonista ou coadjuvante entre elas e eles, no que dependa da leitura visual da procissão. Certamente essa é uma intencional maneira de ler e apresentar a história.
- 27 De certo modo o papel educativo dessa procissão de personagens bíblicos é comparável ao dos vitrais nas catedrais góticas da idade média. Não se pode esperar que o povo seja todo constituído de leitores e estudiosos da Bíblia. Mas as obras de arte que pretenderam prover uma educação visual ao homem comum e sem letras foram magníficas. Semelhantemente, o capricho com que se pensou e elaborou a indumentária dos figurantes na procissão de Ouro Preto é admirável. Não bastasse provê-los de roupas belas, toda uma construção de personagem é apoiada pela adjunção de paramentos simbólicos particulares às histórias de cada um. Por exemplo, Noé aparecerá, como construtor da arca, com ferramentas de marceneiro, e sua mulher com uma porção de frutas representando a provisão para uma viagem. Abraão portará uma espada para o sacrifício de Isaac, que aparece vestido com uma manta de pelo de carneiro e portando a lenha do holocausto, mas um anjo retém a espada de Abraão com uma corda. José do Egito traja vestes faraônicas, e Moisés, curiosamente, aparece duas vezes: na forma de bebê num cesto, em referência ao episódio que lhe deu o nome –o resgatado das águas– e como profeta portando as tábuas da lei –os dez mandamentos. A lista é enorme, e cada figurino tem um bom número de detalhes significativos.



espetacularidade, ainda que convocando os presentes a uma expressão de fé, dê vazão a um sentido de entretenimento, no que representa um espécie de sensibilidade neo-barroca:

“Esse movimento no sentido de encaminhamento das festividades, da área limitada do interior dos templos para o céu aberto do espaço público, iria provocar desde logo um competente deslocamento da diretriz religiosa de tais manifestações (baseada num estímulo à fé e à devoção) para objetivos profanos (cujo maior interesse era a afirmação secular e a busca de diversão)”. (TINHORÃO, 2000, p. 67)

Ano a ano, fiéis da cidade concorrem pela oportunidade de serem figurantes na procissão (fig. 81). Essa pulsão popular por participar da procissão, ao que parece, é tão tradicional quanto a própria existência da procissão no Brasil, como nos explica José Ramos Tinhorão:

Colocada sempre à margem das festividades públicas de caráter oficial, das quais participava apenas na condição de expectador, seria nas solenidades religiosas –especialmente nas procissões– que a gente comum dos primeiros centros urbanos coloniais estava destinada a encontrar oportunidade de figurar como personagem ativa desde o séc. XVI.

A introdução progressiva de representantes das camadas situadas abaixo da dos detentores dos poderes político-econômico-administrativos locais em cerimônias religiosas de caráter coletivo, dentro e fora das igrejas, tornou-se possível pela herança medieval do cristianismo ocidental, que desde cedo adotara a dramatização de episódios da história sagrada com fim de propagação, às maiorias, dos princípios do Evangelho, através de exemplos. (*Op. cit.*, p. 67).

E mais:

Embora destinada a coexistir com os primeiros modelos festivos de espírito medieval –os cavaleirescos alardes, encamisadas, cavalhadas, touradas, jogos de argolinhas, as populares procissões do gênero Corpus Christi e passeatas de Reis do Congo negros–, a associação dos interesses real e religioso iria lançar no séc. XVIII uma moderna forma de evento público, que valia por uma encenação espetacular de poder: o desfile sobre rodas de alegorias barrocas.

[...] O uso de carros alegóricos era, de fato, um antigo recurso de levar às ruas as mais variadas encenações de caráter religioso (como os desfiles consagrados ao deus Dionísio, a dionysia grega que passaria aos romanos sob o nome de bacchanalia) ou meramente teatral (evolução das inicialmente desordenadas apresentações das companhias burlescas corporativas). No caso, porém, dos desfiles triunfais do Brasil colônia –principalmente nas Minas Gerais, resplandecente de ouro do séc. XVIII–, o que iria consumir-se seria a fusão dessas duas possibilidades, ao usar-se a exuberância barroca para ostentação simbólico-espetacular do poder religioso ou real perante os olhos do público. (*ibidem*, p.105)



Figura 80 – Sacerdotes, sob Pálio dourado, são precedidos pelos anjos de prata, numa representação da espacialidade interior do templo do Pilar, transportada para a rua. (2008).



Figura 81 – Figurantes preparando-se no salão paroquial da Matriz da Conceição, os atores se concentram logo antes do início da procissão sobre o tapete. Autor: Francisco A. Zorzo. (2009).



No entanto não é visível na procissão de Semana Santa da Ouro Preto de hoje o caráter feroso e até risível que os historiadores apontam para a tradição das festas religiosas Brasil afora. Podemos considerar algumas razões: 1) A Semana Santa refere-se à condenação, morte e mistério da ressurreição de Cristo, tema muito pouco propenso a tratamento jocoso (cuja única aparição tangencial, deslocada do tom pesaroso e introspectivo, é a farrã da queima do Judas –violenta e sublimadora, que tanto atrai aos meninos); o tom da folia também pode encontrar situação mais apropriada para expressão em outros eventos do calendário; 2) A vigilância combinada entre Igreja e Coroa perdeu seu poder de determinação com o tempo, o que acabaria resultando na consolidação de um Estado laico, e também numa cultura do divertimento laica, onde folguedos públicos podem apresentar-se com motivação completamente independente de qualquer ligação à temática religiosa, ainda que fosse como mero motivo de sátira; 3) Resulta disso que as procissões possam ter perdido um bom tanto do sentido alegórico e festivo que habitualmente exibiam no Brasil colônia, em que o interesse eclesiástico e o imperial eram trançados complexamente; e que isso as tenham tornado até menos atraentes ao interesse do homem comum.

Na tentativa de perceber como secular a tradição da festa, enraizada na cultura brasileira, pode ainda manifestar-se resistente à mudança da aparência, ainda que subtraída ou adicionada de novas significações, e de como isso pode ser central para entender a necessidade do tapete de serragem da Semana Santa de Ouro Preto ante à origem bipartida da cidade (que se reflete no jogo revezado dos dois tapetes), recorro de novo a Roberto DaMatta, que doutra forma trata da idéia de espaço dividido, e da festa como indicador dessa situação:

Afinal de contas, o espaço é demarcado quando estabelece fronteiras, separando um pedaço de chão de outro. Mas nada pode ser tão simples assim, porque é preciso explicar de que modo as separações são feitas e como são legitimadas e aceitas pela comunidade como um todo. (DaMATTa, 1991, p.37).

E ainda:

Numa sociedade tão bem demarcada por múltiplos espaços, não me surpreende ser o Brasil o país das festividades. Pois que a festa é um dos mecanismos mais importantes para relacionar esses domínios segregados e afastados uns dos outros. Assim, no carnaval, na semana santa, nas festas de santos, nos rituais cívicos, nos festivais esportivos e nos eventos políticos de massa, é possível tentar reunir novamente esses domínios, realizando uma experiência fundamental de vivência da totalidade. (*Op. cit.*, p.113).

Ainda que no espaço físico a cidade de Ouro Preto seja uma, conquanto se perceba o morro de Santa Quitéria já integrado à paisagem construída como Praça Tiradentes, no espaço ideal dos bairros



herdeiros das freguesias de Ouro Preto e de Antônio Dias a cidade de Ouro Preto continua mantendo uma identidade bipartida, ainda forte na memória dos seus sexagenários, que lembram de quando eram identificados, na infância, pelos apelidos jocosos de jacubas ou mocotós, adversários por nascimento. A procissão do Domingo de Ressurreição e a construção dos tapetes, excepcionalizando-se dentre outras comemorações celebradas como vivências de totalidade²⁸, continuam, enquanto festas presumidamente de toda a cidade, a afirmar essa herança identitária histórica, também no espaço imaginado, instalado pelo tempo qualitativo do cortejo religioso e realizado pelos tapetes de serragem.

5.8 FIM DE FESTA

Após a passagem das procissões da Ressurreição, que acompanhei nos anos de 2008 e 2009 para execução da pesquisa de campo, de que foi parte essencial a realização dos registros fotográficos, deparei-me em ambas as ocasiões com uma limitação técnica já esperada: havia pouco espaço de memória para mais fotos. Era fundamental registrar o tapete após a passagem do cortejo, e tive que tomar decisões penosas quanto à necessidade de liberar espaço. Algumas fotos deveriam ceder lugar (ou seja, serem apagadas). Procurei basear as escolhas em critérios técnicos. Primeiro as imagens tremidas ou desfocadas. Depois as excessivamente claras, por fim as excessivamente escuras. Paralelamente, a avaliação seria qualitativa: as cenas que tivessem mais de um registro poderiam perder um; talvez o que estivesse com ângulo mais aberto, incluindo a cidade, e portanto enquadrando o personagem mais distantemente. Às vezes a que oferecesse um close do tema, caso interessasse uma outra em que se pretendesse a inserção do objeto na paisagem, o que permitiria um recorte na edição. Essa avaliação devia ser feita muito rapidamente, sob pena de perder registros importantes do evento.

Duas coisas estavam para acontecer. A primeira: podia chover a qualquer momento (característico da estação). Moradores orgulhosos do êxito do seu trabalho dedicado e devoto, a realização do tapete, contaram que em outros anos, concluída a obra aos primeiros raios de luz do domingo, chovera. Chovera torrencialmente, desmanchando todo tapete. Num ato de impulso integrado, quase como por um instinto que, diante de uma necessidade maior dispensa orientação, todos souberam o que fazer: puseram-se ao chão, cataram porções de serragem molhada com cores que se misturavam, recompuseram os desenhos, às vezes poucos segundos antes que o guião, já à vista, alcançasse o tapete. refeito sob o senso do imprescindível e do urgente; a pouca distância vinha a procissão. Isso para

28 Excepcionalizando-se as festas locais de novas paróquias, como Saramenha, Bauxita e Sta Efigênia.



que, em instantes, tudo estivesse desmanchado de novo, cumprindo o rito, o ciclo executar/desfazer, que garante a possibilidade dessa realização no ano seguinte.

A racionalidade não pode apreender completamente os motivos do sentimento compartilhado numa comunidade que espera um ano (aliás, dois), para que essa festa aconteça diante de suas casas. Tamanho esforço para que o desfecho seja a perda; não há sentido aparente, a não ser o da celebração da passagem, em seus múltiplos significados possíveis. Satisfeitos, ou melhor, realizados, os envolvidos no empreendimento coletivo teriam por trás de sua dedicação a fé, a convicção de que estariam apenas devolvendo, simbolicamente, a doação da vida do próprio Cristo por eles. Mas é suspeitável que a mecânica dessa troca seja assim tão simples e binária, e esclarecida por chavões religiosos; em meio a tantos aspectos simbólicos nesse acontecimento, outros textos podem estar sendo escritos, envolvendo as subjetividades interpessoais dos integrantes das comunidades. Essa possibilidade é assinalada pelo filósofo Miguel Almir Araújo, trabalhando as noções de sentimento, empatia e simpatia:

Sentimento origina-se do latim *sentire* que conota perceber pelos sentidos, dar-se conta pela plasticidade das coisas, dos fenômenos; experimentar e compreender de modo multissensorial.

O sentimento tende a ser mais difuso que as emoções, e “se alarga mais en el tiempo (...) tiene mas permanencia” (ROJAS, 1987, p.60). Penetra com mais intensidade nas esferas espaço-temporais, nos acervos dos imaginários, das idéias e das crenças se instala com significativa profundidade e durações. (Araújo, 2008, 84).

Recorrendo ao dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano, temos a seguinte definição de empatia:

EMPATIA - [...] sua difusão se deve especialmente a Lipps, que o empregou para esclarecer a natureza da experiência estética. Segundo Lipps, essa experiência [...] ocorreria mediante um ato de imitação e projeção. A reprodução das manifestações corpóreas alheias (devido ao instinto de imitação) reproduziria em nós mesmos as emoções que costumam acompanhá-las, colocando-nos assim no estado emotivo da pessoa a quem essas manifestações pertencem [...]. Analogamente, a experiência estética consistiria em projetar no objeto estético emoções propriamente humanas, ou seja, em dar “às coisas insensatas sentido e paixão”, como dizia Vico. [...]. (Abbagnano, 1998, p.325).

Logo, é no âmbito da experiência comunal proporcionada pelo vínculo familiar, passando pela relação de vizinhança até o sentido de pertencimento à paróquia, que as pessoas integradas numa certa circunscrição espacial, representado no plano da cidade como as antigas freguesias e modernamente como bairros, encontram na realização do tapete de serragem a oportunidade de experienciarem os dois sentidos de empatia: 1) aquele da transferência de seus sentimentos para a obra do tapete, na



forma de expressão estética, com uma carga de emotividade provinda dos sentires pessoais, das crenças profundas e passionais que orientam a perspectiva de vida para uma existência além da própria morte (tapete da Procissão de Ressurreição); 2) a empatia que as contagia dos sentires alheios, afecção que as co-move, potencializa o mover ao encontro de outrem, convoca a uma sinergia coletiva e a um movimento comum do corpo comunitário na forma da trabalho coletivo e participação na procissão sobre o tapete: execução e desmanchamento.

Esses processos são uma oportunidade de que a comunidade instale de perceber-se unissonamente, sinoticamente, como um organismo coletivo que se desloca sobre seu espaço, territorializado ritualmente pelo movimento periódico, pelo deslocar simultâneo de muitos corpos em sinergia, num sentido designado pelo tapete, realizando o ciclo ritual mítico. Seus participantes não parecem precisar de uma razão que os autorize a esses comportamentos coletivos, tanto quanto não precisam saber explicá-los completamente, ou ter claros os seus princípios e as suas implicações. “Pois o mhythos, ao se estruturar na esfera do pensamento simbólico, não carece de comprovação, mas de uma compreensão que adere e implica”. (Araújo, 2008, p.118). “O mito re-vela, ou seja, anuncia velando as reentrâncias”. (*idem*, p.115).

Ao fim da procissão, tanto em 2008 como em 2009, o céu nublado estava se cobrindo de cinza escuro azulado. Se a chuva não viesse logo dar fim ao que restara do tapete, outra coisa com certeza o levaria antes. Então entram em cena as “Formiguinhas”: esse é o nome espirituoso dado pelos moradores aos batalhões de garis, que divididos em grupos bem coordenados, colocavam-se em equipes por trechos específicos de ruas, distantes uns dos outros segundo capacidade de carga dos caminhões que recolheriam a serragem. As equipes distribuíam assim seus trabalhos: uns varriam a serragem espalhada para o eixo da rua; outros organizavam montinhos; outros seguravam sacos de fibra, e outros mais enchiam-nos com pás²⁹. Em minutos tudo estava conforme um dia antes, a não ser pelos desenhos que foram grafados no chão pelo risco da pedra sabão, que resistiam ao pisar, ao atrito da serragem e à varredura. Mas não permanecem por muito tempo sob o passar de pneus, razão de tão coordenado trabalho da limpeza pública: uma cidade turística não pode ter seu trânsito interrompido indefinidamente. Aliás, cidade alguma do porte de Ouro Preto.



Figura 82 – Fim da procissão, o tráfego de veículos é liberado, principalmente para o funcionamento das ruas nas imediações da Praça Tiredentes, nó viário da cidade. A função do tapete fora cumprida. (2009)



Figuras 83 – Serragem recolhida em sacos por equipes de “formiguinhas”, e retirada por caminhões. (2008)

29 O destino da serragem usada nos tapetes é um assunto que tem preocupado o professor Osmar Alves de Oliveira Jr., da UFOP (o “Kelé”, já citado). Se o tingimento desse material já tem representado uma modalidade de reutilização, pois as serrarias não o destinam a qualquer uso, o seu descarte é um problema. Não há realizado um estudo sobre a ação dos pigmentos industriais sobre a natureza, nem sobre a adequação dos lugares destinados a seu fim, quanto à proximidade de rios e mananciais, ou mesmo quanto à geração de quais substâncias nos vapores, caso se opte pelo uso da serragem como combustível, ou simplesmente descartando-a por incineração.



Foi-se o tapete. Mas cabe uma observação sobre o que parece ser o resíduo, restos mortais de um tapete que uma hora antes parecia tão vivo e vibrante: o aspecto aquarelado de suas cores, enriquecida por um sem número de meios tons antes inexistentes, dados pela mistura das cores sólidas antes separadas em campos. Eram como uma pátina, um envelhecimento, que tão aceleradamente se realizara como prematuramente desapareceria. Vestígios belíssimos, acidentais, impossíveis de serem obtidos por vontade de artista, às vezes mais inspirativo que o conteúdo icônico anterior.

Para o observador atento o tapete gasto é algo tão rico e interessante quanto seu próprio aspecto inicial. Sobre esse segundo momento da existência do tapete, muito mais efêmero que o primeiro, desejei ter todo o tempo, recurso técnico e vigor físico necessário para fotografá-lo, depois de uma noite em claro e quilômetros ladeiras, morro acima e abaixo, indo e vindo para assistir a desenhos em diferentes etapas de execução. Mas, já contagiado pelos sentidos da festa, mesmo que pudesse, talvez decidisse não fazê-lo. Por que eternizar um objeto que tem seu sentido final dado pela dissolvência? Não será por seu ausentamento que as operações da memória manterão a vitalidade, e sendo evocadas ciclicamente, darão nova vida ao espetáculo, feito por eles para si próprios?

Parafraseando Geertz, bem pode ser que o desenho que os tapetes de serragem da Semana Santa descrevem sobre a cidade de Ouro Preto seja, em alguma medida, uma leitura ouropretana da experiência ouropretana, uma história que eles contam a si mesmos.



Figura 84 – O efeito aquarelado dos desenhos é obtido pela mistura dos campos de cores, onde as linhas se diluem. O quadro total ganha a expressão unificada pelo borrão, que, nesse segundo estado, tem vida curtíssima, de apenas alguns minutos. (2008).

Página seguintes:

Figura 85 – “Vida e morte” de um tapete de serragem. Imagem composta, ilustrando a seqüência da construção, conclusão e desmanchamento de um mesmo trecho do tapete de serragem da Paróquia do Pilar. (2008).

Figura 86 – Fim de festa, tapete desmanchado. Alma lavada, missão cumprida. (2008).





6 CONSIDERAÇÕES FINAIS



TORRE E FRONSTIPÍCIO DA IGREJA DE
NOSSA SENHORA DO MONTE DO CARMO
Iniciada em 1767, sob risco de Manoel Francisco Lisboa, e modificada
por seu filho Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.
Possui pinturas do mestre Manoel da Costa Ataíde.
(SALES, 1999, p.223)

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção da pesquisa sobre os tapetes de serragem da Semana Santa em Ouro Preto logrou êxitos e deparou-se com problemas que se converteram em possibilidades. Figuraram elementos não previstos que enriqueceram tanto mais a compreensão quanto impuseram dificuldades de abordagem e tratamento. Entretanto, as linhas que, ao início, pareciam entrecruzarem-se sem forma definida apontam hoje para um tecido cheio de desígnios e significações, em cujo anverso afigura-se não apenas a confirmação das hipóteses, como o aumento de horizontes para o estudo do rico objeto representado pelos tapetes, e suas relações com saberes diversos do interesse em aspectos desenhísticos.

Neste trabalho, a pesquisa empírica, como condição dos procedimentos exploratórios, contribuiu de modo insubstituível para traçar um panorama dos significados da confecção do tapete de serragem da Semana Santa em Ouro Preto. Conforme ficou ressaltado na descrição etnográfica, o tapete é um objeto multissignificativo. Uma das principais conclusões do trabalho de campo e das análises das informações levantadas é que o tapete, além de configurar-se como desenho de diferentes maneiras, é acima de tudo um desenho na cidade, um trajeto, uma linha que depõe sobre a ligação entre dois núcleos que se fundiram para originar a Vila Rica, hoje cidade de Ouro Preto. O tapete uniu, no passado, as duas matrizes. Seu percurso representava o modo como o povoamento colonial gerou os arraiais, e simbolizava o amparo dado pela força eclesiástica à estrutura civil da sociedade, em sua expressão espacializada de cidade. O tapete indicava uma ordem urbana, disciplinava ritualmente e espetacularmente divergências históricas entre o lugar dos Jacubas (bairro de Antônio Dias) e o dos Mocotós (bairro do Pilar). A cidade contemporânea está composta sobre essas duas grandes unidades de ocupação, de onde partem as procissões da Ressurreição. Sendo assim, seu trajeto reafirma intenções, pertencimentos e identidades.

O tapete indica uma territorialização, evoca memórias coletivas, manifesta tendências artísticas e culturais contemporâneas, marcadas pela força do patrimônio visual barroco mineiro. Constitui um refazer da forma cidade por seu desenho, pois a despeito da lógica imposta pelo trânsito, ou da importância de logradouros valorizados pela atividade comercial, os traçados eleitos para tapete a cada ano não se sujeitam à lógica funcional do centro urbano de serviços.

Foi necessário, na pesquisa, conhecer o pano de fundo histórico e contexto cultural que caracteriza o tapete de serragem e sua prática, como artefato material e como saber imaterial que o gerou, deslocando suas heranças. Tal estudo impôs a necessidade de observar a cidade em suas



transformações e permanências. Procurei relacionar o tapete, enquanto desenho, forma, saber e procedimento, a uma tradição, inscrita numa ordem social e espacial.

O tapete de serragem da Semana Santa de Ouro Preto é, fundamentalmente, um objeto visual efêmero, produto de uma prática espetacular coletiva organizada que, por meio da apropriação de um traçado específico na cidade, reporta-se ritualisticamente à sua formação. Para isso, a população ouropretana utiliza a ocasião festiva da Semana Santa como instante oportuno, e a procissão do Domingo de Ressurreição como ritual que porta significados subliminares, onde se demarcam territórios de pertencimento de antigas identidades remanescentes que subjazem à cidade contemporânea.

A partir dessa constatação, de que a construção do tapete oferece uma oportunidade de integração do sentimento de pertencimento do cidadão ouropretano, usando o acontecimento festivo como um ato necessário à instalação periódica de uma consciência de povo, deve-se aprofundar uma questão fundamental: a cada ano, o tapete é feito com uma orientação diferente. Em 2008, a paróquia que comandou o processo de construção do tapete, como ademais a coordenação de todos os festejos da Semana Santa, foi a do bairro do Pilar. Em 2009, a organização que polarizou o ciclo novenário foi a da Nossa Senhora da Conceição, no bairro de Antônio Dias.

O tapete e percurso da procissão executados pela Paróquia do Pilar, em 2008, têm evitado atravessar o centro de Ouro Preto, repleto de lojas, restaurantes e bares. Evitar esse percurso não significa apenas evitar um trecho problemático e congestionado do centro comercial. Significa evitar um dos trechos mais representativos do Eixo Tronco de Ouro Preto, marcado pela praça Tiradentes.

Uma interpretação precipitada faria entender que motivos de ordem passional (contendas entre as paróquias) ou de ordem funcional (o desvio de um trecho problemático) seriam suficientes para justificar a alteração dos percursos que antes unia, no mesmo tapete de serragem, o caminho desenhado entre as duas igrejas matrizes. Mas as soluções dadas pelas paróquias do Pilar (indo de sua Matriz para a Igreja de Bom Jesus de Matosinhos, no bairro das Cabeças) e da Conceição (indo de sua Matriz para a Igreja do Rosário, em bairro homônimo, mas pertencente à Paróquia do Pilar) criam uma situação que foge à interpretação direta.

Os percursos modificados são eventos que têm se sustentado e que agregam valor à prática do tapete, ampliando seu alcance. A despeito de terem interrompido a prática de um percurso unificador que estava embasado em fortes bases ideológicas e já consolidado como tradição, as modificações são uma chance para os participantes revisarem o sentido da confecção do tapete. Ademais, as causas aparentes



para tais mudanças poderiam ser superadas com soluções ordinárias, sem maior dano para a reintegração do percurso clássico entre as sedes das antigas freguesias.

O percurso do tapete do Pilar, tal como foi praticado em 2008, relativiza a afirmação do produto da união histórica entre as duas paróquias/freguesias. A unidade da cidade, no entanto, não é contrariada pela disjunção dos percursos. A alternativa criada afirma a cidade, porquanto consolida suas partes componentes, que aceitam a alternância do direito de organizar os ritos da Semana Santa e de executar o tapete no traçado que convier a cada. Conforme este estudo apontou, através das plantas analíticas da malha urbana, um “eixo tronco” continua a ser remarcado em cada par de anos, mas de outra forma: composto agora de dois segmentos, e que, não obstante assinalarem uma divergência de trajetos, continuam a afirmar a necessária pertinência do eixo, mais que como simples consequência da antiga estrutura axial da cidade.

O tapete e procissão do Pilar caminharam, em 2008, para o lado oposto ao tradicional lugar de encontro, que se dava na Praça Tiradenes, direcionando-se para o bairro das Cabeças, numa das extremidades da cidade. A resposta dada por esse desenho do tapete de serragem demonstra que, neste caso do tapete do ano de 2008, fica clara a permanência da procissão na circunscrição histórica da paróquia do Pilar, afirmando para seus moradores o senso de pertencimento que os certifica de suas identidades. Valores e sentimentos são transmitidos sem necessidade de um discurso verbal, mas com a ação participativa coletiva na construção do tapete. A cidade, entretanto, não perde com esse esforço segmentário. A construção do tapete, diversificada, não implica perda para a identidade cidadã ouropretana geral. Antes, uma tensão motriz gerada pelo senso velado de competição pela construção do tapete mais bonito a cada ano (Pilar *versus* Conceição) parece ajudar a um contínuo investimento dos moradores nesse processo.

Mas as razões culturais para o percurso descrito pelo tapete de serragem da Paróquia, da Conceição do Antônio Dias, em 2009, não são tão evidentes, visto que, mesmo permanecendo em boa parte do trecho do antigo percurso, não encontra mais espaço de chegada do seu tapete na Matriz do Pilar. No percurso de 2009 não se adotou como solução uma trajetória descrita na sua circunscrição paroquial, mas continuou a atravessar a Praça Tiradentes, “invadindo” o lado oposto da cidade, a antiga freguesia do Pilar, para dirigir-se à Igreja do Rosário.

Nas festividades da Semana Santa de Ouro Preto, as irmandades religiosas demonstram que não são apenas exemplos de organizações sociais do passado. Sabe-se que, em tempos de desbravamento e ocupação inicial daqueles sítios, a organização social inicial era simples, dada pela violenta migração de



exploradores, ocupando a posição de senhores ou escravos. E eram erguidas suas capelas, eram definidas suas irmandades, como soluções de apoio mútuo entre seus pares, na sociedade colonial. Assim foi o caso do surgimento da irmandade do Santíssimo Sacramento, composta por proprietários de lavras auríferas, que edificaram as igrejas matrizes de N. Srª do Pilar e de N. Srª da Conceição; e da irmandade do Rosário, composta predominantemente escravos, que ergueram a igreja de N. Srª do Rosário.

O tapete de serragem de 2009, coordenado pela Paróquia da Conceição (bairro de Antônio Dias) partiu de sua matriz para a Igreja do Rosário. Aqui, o “tapete de Antônio Dias” evidencia a relação de duas heranças subjacentes: tanto a evidente memória da fundação inicial do povoamento, com a ligação entre seus núcleos, como a sutil relação primal entre as irmandades do Santíssimo e do Rosário, típica do período colonial mineiro.

Ao realizar esse desenho, o tapete de serragem da Semana Santa da Paróquia da Conceição não nega as origens de seu arraial, pois também mantém-se no eixo tronco que reporta às origens da cidade. Vem reforçar a linha da estrada que liga os dois núcleos de povoamento (Antônio Dias/Conceição – Caquende/Rosário), da qual proveio a ocupação dos interstícios, no momento do crescimento centrípeto da vila, a fase áurea da freguesia de Antônio Dias, seus tempos de glória.

A solução contemporânea verificada (já consolidada como tradição) de particularizar os trajetos de cada paróquia constitui em verdade uma estratégia de diversificação, estabelecida para afirmação das partes que os organizam a cada biênio. Independente de por quem ou por que motivos tenha sido instalada, essa diferença cria uma mais nítida definição de polaridades entre os focos de emissão significativa de sacralidade, antes apenas as Igrejas Matrizes. Agora, posto que quatro igrejas estão envolvidas nos percursos (duas a duas, por constituírem pontos de partida e chegada dos tapetes e das Procissões da Ressurreição), uma maior extensão de cidade “contagia-se por adesão” a esse sentido de sagrado espacializado, permitindo a variação criativa de uma tradição que constitui patrimônio vivo.

Tanto a solução adotada pela Paróquia do Pilar como pela Paróquia da Conceição sobre o desenho do percurso dos seus tapetes demonstra um forte princípio: a necessidade de, através de processos diferentes, manterem-se ligadas ao eixo da cidade, que se reporta à estrada tronco, percorrendo ainda hoje ruas que herdaram o desenho do percurso daquela estrada. Embora a cidade de Ouro Preto seja constituída a partir dessa linearidade, seu crescimento dotou a mancha urbana de outras possibilidades de expansão e de circulação interna.



Uma outra possibilidade de percurso, fora do eixo tronco, é executada atualmente pelo tapete de serragem de Corpus Christi, também unindo as duas Igrejas Matrizes, mas por caminho que, aparentemente, em nada se reporta à idéia de surgimento dos territórios ao longo de uma linha lógica que os interliga. Caberia uma investigação adicional para esclarecer os motivos funcionais, políticos e/ou ideológicos de tal variante.

Assim, referenciando-se no eixo tronco que faz reportar à origem da cidade, o desenho do percurso do tapete contribui para mitificar seu passado, fazendo a história submergir num tempo qualitativo celebrado ciclicamente, que toma por apoio as festividades da Semana Santa, e toma por empréstimo o artefato tapete de serragem da Procissão da Ressurreição como meio visual e topológico de afirmar o pertencimento a essas condições originais, fio de significação a que se encontraria ligado todo o participante, que se autentifica por fazer parte dessa dupla tradição de afirmação de origem: a cristã, quando faz renascer a esperança asseverando o ressurgimento do corpo de Cristo (de modo místico, como ressurreição individual) e estendendo essa esperança aos fiéis (de modo social, como igreja / corpo coletivo); e a da construção dos tapetes como referência não professa aos princípios do lugar: o tapete como “espinha dorsal” de uma cidade em seus momentos embrionários, semelhantemente renascidos cada Páscoa pela celebração afirmativa dessa axialidade nervural que interliga os bairros.

O desenho do tapete de serragem da Semana Santa de Ouro Preto, portanto, comparece mais que como um desenho na cidade: é um desenho de cidade, de uma cidade imaginada, de um tempo passado inspirado pela permanência de seus monumentos barrocos e traçado colonial, mas que é representado num tempo vivido hoje pelo rito religioso.

O rito bienal do tapete de serragem, em sua significação local, utiliza como meta-ritual a celebração da Ressurreição na Semana Santa como meio de mitificar o desencontro entre duas comunidades através do percurso como forma simbólica, estabelecendo a possibilidade de afirmação de ambas, atingindo diretamente, pelo processo de realização e desmanchamento comunal, à sensibilidade afectual dos participantes.

Este tapete é realizado por um povo que desenha sua cidade (cujo suporte material é pretensamente imutável no perímetro que determina a área tombada como patrimônio cultural da humanidade). O tapete é um desenho que, remetendo ao passado, faz emergirem expectativas; um desenho prospectivo, mas evocador de uma memória projetiva de desejos, que elegeu para tal a dialética a idéia



de morte/ressurreição nas cerimônias de Semana Santa em Ouro Preto, afirmações do presente e recaracterizando sentidos dados do passado.

A oportunidade de executar o tapete de serragem ultrapassa a situação em que o cidadão ouropretano, na demonstração pública de sua fé, se apresenta como devoto fiel. O tapete permite a esse cidadão avaliar o sentido político do seu pertencimento comunitário. A execução do tapete e a participação na procissão do Domingo de Ressurreição constitui uma forma de envolvimento de vários setores da sociedade e também atua como meio agenciador do desejo do cidadão.

O tapete é a construção de um trajeto simbólico, que na prática significa construir uma articulação maior, mais ampla do que a confecção de um artefato de pó de serragem. O trajeto, tal como aqui é estudado, em três escalas, promove interações singulares de características de ocupação urbana na escala da cidade, da rua e da fachada, atuantes através das atividades das comunidades do bairro, da vizinhança imediata e das relações familiares. A participação coletiva reforça as categorias de organização contemporâneas enquanto permite reavaliar a permanência de estruturas e instituições vindas do período colonial.

As relações de trabalho envolvidas na realização do tapete de serragem, quando vistas na escala da cidade focando como grandes unidades componentes os bairros em que acontecem, permitem observar o papel das instituições públicas – a iniciativa de entidades como a FAOP e o papel organizador comunitário da própria Igreja. À Igreja e a outras associações religiosas somam-se esforços pontuais de muitos indivíduos em realizações de grande significação pessoal, evidenciadas na rua, repleta de contribuições em cada subseção do tapete. É na rua que se constitui um conjunto gráfico e visual de grande interesse para análise desenhística.

Nas relações de vizinhança formam-se grupos, dando conexão perceptível entre o trabalho e o produto. O trabalho visto nessa escala arquitetônica orienta a observação a determinados aspectos que, doutra distância, não se revelariam como desenho dos padrões e suas interfaces. Em cada escala, o trajeto está dotado de sentidos diversos relacionados à memória coletiva e à divisão social do trabalho.

Para entender o tapete como desdobramento da casa na projeção de sua fachada, requer-se observá-lo na escala da edificação relacionada com a caixa de rua, envolvendo seus produtores em relações de maior proximidade.

O interessante relacionamento entre os participantes observado nessa micro-escala de análise inclui o pedir e emprestar serragens e materiais, mas também ceder o talento de desenhar sobre o chão. O



apoio de mão de obra mais comum de todas: a de deposição da serragem em si –que constitui a alma da confecção.

Esse conjunto de ações e atitudes constitui condição de envolvimento entre vizinhos que reafirmam seus vínculos entre si, asseverando a natureza do grupo que integram, e sua pertinência ao lugar que, na ocasião da construção do tapete, cooperam para demarcar. Esse lugar é, basicamente, um trecho de rua, que pode ser particularizado, por exemplo, pela extensão entre dois cruzamentos, ou pela proximidade a um morador muito influente, ou ainda pela influência de algum símbolo demarcador da paisagem, como um monumento: um chafariz, um cruzeiro, uma capela, ou uma casa em particular.

Através da investigação de campo também se verificou como se estabelecem os acordos entre os grupos de participantes. De fato quase sempre uma casa terá um vizinho defronte, no outro lado da rua, que nem sempre pertence à parentela, e com o qual se terá que negociar o lugar de chão que será ocupado por um e outro. Pode haver, ainda, parcerias, sendo normalmente um o autor da idéia que ilustrará o setor de tapete que lhes cabe. Essas relações de apropriação se mostram sobremodo importantes nas extremidade do percurso, nas proximidades dos templos de partida das procissões (as Igrejas Matriz) e dos templos de chegada, como o foram no ano de 2008 Pilar-Bom Jesus de Matosinhos, e no de 2009, Conceição-Rosário.

As seções de tapete tratadas para análise isoladamente, como objetos planos que recobrem pequenas extensões de piso, como quadros individualizados pintados sobre o pavimento, apontam para a existência de vontades individuais ou familiares na particularização estética e temática dos segmentos do tapete.

Da observação da Semana Santa de 2008 e 2009, emergiu um aspecto importante que diz respeito à ressignificação dessa prática de construção dos tapetes: a reinterpretação da tradição e a introdução de novos ingredientes técnicos, compondo elementos dessa ressignificação. É inegável a diversidade de “tapeteiros” e suas condições sócio-econômicas e proveniências variáveis. Apesar dessa mescla (estudantes de fora, moradores, parentes deslocados de sua cidade natal, fiéis e incrédulos, e até turistas) o resultado contemporâneo não parece trair concepções mais antigas (por menos remotas que sejam afinal, o tapete feito de serragem tem menos de meio século).

De pronto se pode verificar um aspecto oportuno: a recharacterização das relações de trabalho implicadas para a construção do tapete, quando visto na escala da cidade. Antes o tapete, como obra integral, poderia ser admitido como a simples justaposição de partes componentes, provenientes do



esforço de cada família/casa, e que resultavam no todo um somatório da energia de populares convocados por uma orientação religiosa-memorial. Mas em 2008 e 2009 se percebeu que o tapete “moderno” tornou-se um ato agendado e programado previamente, com interferência de uma organização gestora, amparado por investimento do poder municipal. A garantia de sua realização, bem como do respeito ao rito processional do Domingo de Ressurreição, continuam dependendo do respeito às tradições, mas a elas se agregam novos instrumentos de organização. Hoje, a garantia de respeito ao seu percurso depende de intervenção policial, de interrupções do trânsito por barreiras. Também quanto à qualificação da população para obter resultados esteticamente interessantes nos desenhos dos segmentos e no uso da cor pelo manuseio da serragem tingida, a FAOP oferece cursos de arte que ampliam o repertório expressivo dos matriculados, em oficinas voltadas ao preparo da serragem e sua utilização. Ora, essa prática antes era transmitida entre gerações por um processo informal e não regulado por entidade pública.

Pelo que verificamos *in loco*, levantando as instituições envolvidas com a execução do tapetes de serragem atualmente, é possível afirmar que o desenvolvimento moderno não suprimiu a cultura popular tradicional, até se valendo dela como suporte para seus interesses econômicos. Assim, muitas das contribuições da cultura popular encontram-se ampliadas em ambientes nitidamente urbanos, mais do que em suas origens antigas, rurais ou periféricas.

O popular, perdendo a representação exclusiva dos setores populares e migrando para outros níveis sociais, muitas vezes na forma de estilos híbridos (tal como indica a expressão de apropriação “cult”), é gerido hoje muitas vezes por estruturas e interesses e agenciamentos políticos e econômicos, envolvendo setores como o turismo, os transportes, a mídia, e aspectos de cidadania e inclusividade, como programas educacionais, e investimentos amparados por leis de renúncia fiscal.

Preservar a tradição, em Ouro Preto, é mais que apelar aos antigos significados de salvaguarda decorrentes de processos estagnadores, como seria o simples tombamento de bens materiais e suas decorrentes restrições de direitos aos detentores dos bens; preservar é conceder às estruturas contemporâneas e às suas organizações, ora incipientes ou já bem consolidadas, o direito de se relacionarem com as instituições resistentes do passado (como as irmandades, as paróquias), e encontrarem uma equação de equilíbrio entre a manutenção das tradições e a aquisição de novas formas e significados, onde os detentores dos bens imateriais os possam manusear com liberdade e direito às adaptações que têm permitido a sobrevivência de tradições em risco. Fóruns de discussão em meio digital de comunidades virtuais em rede, como o Orkut, apresentam temas semelhantes a “eu faço



tapetes”, enquanto companhias de turismo articulam excursões tomando essas manifestações tradicionais como objeto de um consumo de um mercado de bens simbólicos.

Verifica-se ainda, com o fenômeno da multiplicação dessa tradição ouropretana por “exportação”, visto que há outros municípios que, pela aproximação com o tema promovida pela ação midiática, passam a interessar-se na confecção do tapete. Assim, a FAOP ministrou oficinas de confecção de tapetes de serragem em São Paulo e em Lisboa (em relação a quais a prática do tapete de serragem em Ouro Preto pode se caracterizar como produção cultural periférica), expandindo o uso dos tapetes em circunstâncias celebrativas não religiosas, resignificando-o. Doutra forma, tanto como a interação das estruturas antigas com modernas têm feito surgirem possibilidades de manutenção de formas e saberes tradicionais, os mesmos estão em franco desaparecimento em muitas cidades, exatamente pela dificuldade de encontrarem o ponto de simbiose desses modos de ser antigos com as novas estruturas sociais e econômicas e novas formas de pensamento.

Quanto ao aspecto plástico do tapete como obra de arte coletiva, razão de atração para tantos, o resultado da obra como “fecho visual” do ciclo da Semana Santa, seu estado último enquanto artefato, após a procissão, é de aparência manchada, como que aquarelada, com que se apresenta depois do pisoteio. Seu efeito final denota o estado de resquício, constituído de restos de serragem espalhados sobre o pavimento. Antes da remoção do pó, o desmanchamento do tapete funciona como um rito de unificação dos seus segmentos em uma só faixa que, indefinindo o corte entre as partes, reconstitui uma noção de todo, como a amarração de um vasto território, atravessado em sua extensão longitudinal pelo liame.

O desmanchamento do tapete é esperado e em Ouro Preto constitui um rito, já que a obra é caracteristicamente efêmera. E significados desse processo devem ser considerados. Toda a vibração da montagem se atenua, mas se reincorpora os acréscimos dessa vivência, dado da maior importância: pois o tapete se transforma em memória outra vez. O tapete de cada paróquia, recém desaparecido, configura traçados específicos na cidade, função acrescida à significação religiosa, que usa para isso o próprio rito sacro.

Não há sentido aparente no tapete neste pequeno intervalo entre o fim da procissão e a sua remoção pelo trabalho dos garis, a não ser o da presença do resquício do cumprimento de uma celebração, de um rito transitório sobre ele. O sentimento de realização coletiva. Mas é suspeitável que a mecânica dessa troca seja assim tão simples e binária, e esclarecida por concepções religiosas. Em meio a tantos aspectos culturais nesse acontecimento, outros textos poderiam estar sendo escritos.



O proveito para a auto-imagem cidadã do ouropretano, investido de valor, honra e dignidade, é visível. Aqueles que apenas assistem ao espetáculo podem não se dar conta da dimensão desses sentimentos. O tapete, trabalho e dádiva, foi consumido como um sacrifício ritual de que se podem orgulhar os seus realizadores e os participantes da procissão que o desfez.

Os desenhos individuais nos segmentos do tapete são apagados pela passagem da procissão; mas o desenho coletivo do tapete como traçado pela cidade é sacralizado pela procissão ao desmanchar as figuras, e fundí-las sob os pés dos que o percorrem. E esse desenho coletivo, tornado uno em seu aspecto borrado, é justamente a remarcação cíclica de um território comum, tomado do passado, e reescrito para o futuro; operação da memória coletiva que atua prospectivamente e projetivamente; num ato educativo, tanto quanto aos preceitos da fé católica, em seu sentido aparente, “epidérmico”, quanto à preservação do senso de pertencimento do cidadão a um domínio local, para a garantia da manifestação de sua identidade (jacuba ou mocotó) e permanência na comunidade paroquial/freguesia; de sua ligação com aquele chão, sacado de uma malha urbana mais ampla que o incorporou sob a identidade de cidadão de Ouro Preto.

Os tapetes de serragem da Semana Santa são espetáculos feitos para serem vistos. Para serem vistos pelos “de fora”, os tapetes devem estar prontos, multicoloridos, expostos diante de admiradores que caminham por suas bordas ao longo do percurso processional. Eles são realizados com intuito de constituírem-se objeto de admiração por terceiros; para estabelecerem um marco, para serem considerados os mais bonitos, ou mais bonitos que o último tapete realizado pela outra paróquia.

Mas também foram feitos para serem vistos pelos “de dentro” da própria comunidade que o realiza. Essa visão para dentro se dá essencialmente não sobre o próprio tapete como obra pronta em si, mas na e através da sua execução, na tensão vivificante de sua incompletude temporária, quando se estabelecem as negociações, os empréimos, os auxílios mútuos diante das soluções e das dificuldades enfrentadas por cada executante de segmentos do tapete.

No dia seguinte, o tapete estará pronto por poucas horas. E ele será desmanchado solenemente, consagrado pelo cumprimento do rito, quando já nem terá existência própria: o seu lugar é que foi “impregnado” de sacralidade, e sua razão de ser terá sido cumprida.

É de interesse maior, portanto, o modo como a população utiliza a festa como um teatro público do drama de suas diferenças, aceitações e exclusões, memórias e esquecimentos, coisa que talvez tivesse eco insuficiente na rigorosa ordem litúrgica dentro da igreja.



Amplamente amparado em vínculos afetivos, o sentido celebrativo da Semana Santa, trata do drama pessoal de alguém condenado injustamente à morte (o Jesus crucificado), da história da dor de uma família (a Sagrada Família), da perda de um homem por seus amigos (o mestre pelos seu discípulos), imerso na tragédia de um povo submetido à servidão (Israel sob Roma). Essas condições habitam o imaginário dos fiéis como cenário para uma devoção que liga o indivíduo à comunidade passando pelos vínculos mais viscerais das relações familiares (parentela), pelo nível das relações sociais que extrapolam o senso de fraternidade do âmbito familiar para os amigos (irmandades), pelo reconhecimento de uma comunidade que o tenha acolhido, que lhe garanta uma posição, um lugar por onde possa se deslocar com segurança e sentir-se parte de um povo; no passado, pelo povoado, pela freguesia; em tempos mais recentes, pelo bairro, por sua cidade, que deve ser palmeada para garantia simbólica desse pertencer. São justas as dimensões quilométricas do tapete.

Enfim, A Semana Santa contém elementos que a configuram de modo ideal para que seja tomada como festa perfeitamente popular, a partir de diversos níveis de implicação do sujeito com seus círculos de pertencimento, dos mais próximos aos mais impessoais, dentro dos quais ainda se reconheça parte de um todo coeso. E o tapete de serragem tem se mostrado um objeto/acontecimento fortemente proveitoso nesses processos, para a cidade de Ouro Preto, que o executa com exaltação. Sensível a esse contexto, o poeta Carlos Drummond de Andrade já havia sentenciado: “Ouro Preto e a Semana Santa carregam o peso da tradição, tanto mais leve quanto mais integrada no clima da cidade. O povo não representa: vive a paixão.”



7 REFERÊNCIAS



CAPELA DO PADRE FARIA

Datada de 1710, é já uma reconstrução de uma antiga capela existente no mesmo local. Pertence à Irmandade Do Rosário do Padre Faria, e está no lado da cidade do Bairro de Antônio Dias. (SALES, 1999, p.220)

ALBERNAZ, Maria Paula; LIMA, Cecília Modesto. *Dicionário ilustrado de arquitetura*. São Paulo: ProEditores, 2003.

ALCÂNTARA, Antônio Pedro Gomes de. *A aparência das coisas*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico nacional. Brasília-DF, nº29, p.170-197, 2001.

ARAÚJO, Miguel Almir Lima de. Os sentidos da sensibilidade: sua fruição no fenômeno do educar. Salvador: EDUFBA, 2008.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. 3ª. ed. atualiz. aument. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1994. Série Debates, nº 35 (vol. I e II)

BAUER, Martin W., GASKELL, George (editores). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004. 3ª ed. (515 p.).

BIÃO, Armindo. *Etnocenologia, uma introdução*. In: BIÃO, Armindo (org.). *Etnocenologia: Textos selecionados*. São Paulo: Annablume, Salvador: PPAGAC/UFBA, 1998. (p. 15-21).

Bíblia Sagrada. Editor responsável Russell P. Shedd. São Paulo: Vida Nova; Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1997.

Bíblia de Jerusalém. Nova edição, revisada e ampliada. Tradução do texto em língua portuguesa diretamente dos originais. Tradução das introduções e notas de *La Bible de Jérusalem*, edição de 1998, publicada sob a direção da "École biblique de Jérusalem". São Paulo: Paulus, 2002.

BORREGO, Maria Aparecida de Menezes. *Códigos e Práticas: o processo de constituição urbana de Vila Rica colonial (1702-1748)*. Orientador: Laura de Mello de Souza. 1999. 196 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto-MG, 1999.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A cultura na rua*. Campinas-SP: Papyrus, 1989.

BRASIL. Ministério da Saúde. Conselho Nacional de Saúde. Resolução nº196, de 10 de outubro de 1996. Aprova diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisas envolvendo seres humanos. Disponível em: <http://conselho.saude.gov.br/docs/Resolucoes/Reso196.doc> Acessado em / 2008.



- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004. (Coleção História).
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- CASTRO, I. E. de; GOMES, P. C. da C.; CORRÊA, R. L. (orgs.). *Geografia: conceitos e temas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- CICOUREL, Aaron. *Teoria e método em pesquisa de campo*. In Desvendando máscaras sociais. Alba Zaluar Guimarães (seleção). Rio de Janeiro-RJ: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1990. (p.87-122).
- CONFECÇÃO DO TAPETE DE SERRAGEM. Realização de moradores da Paróquia do Pilar de Ouro Preto e moradores das ruas do percurso da Procissão da Ressurreição. In: SEMANA SANTA 2008, Ouro Preto, MG. Ouro Preto, MG. Percurso da Procissão do Domingo da Ressurreição, madrugada de 23 de março de 2008.
- CONVENÇÃO SOBRE A PROTEÇÃO E PROMOÇÃO DA DIVERSIDADE DAS EXPRESSÕES CULTURAIS. Texto oficial ratificado pelo Brasil por meio do decreto legislativo 485/2006. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2007/03/16/convencao-sobre-a-protecao-e-promocao-da-diversidade-das-expressoes-culturais/> Acessado em / 2008.
- CORONA, Eduardo, LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *Dicionário da arquitetura brasileira*. São Paulo: Artshow Books, 1989.
- COSTA, Lúcio. *Arquitetura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- CULLEN, Gordon. *Paisagem Urbana*. Lisboa, Portugal. Edições 70. 1983.
- DaMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro-RJ: Editora Guanabara Koogan S.A., 1991
- DESCENDIMENTO DA CRUZ e PROCISSÃO DO ENTERRO. In: SEMANA SANTA 2008, Ouro Preto, MG. [Programa]. Ouro Preto, MG: Arquidiocese de Mariana, Paróquia de Nossa Senhora do Pilar [s.n.]. Adro da Igreja do Rosário e variado percurso urbano, 21 de março de 2008, às 20:00h.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad. Renée Eve Lévié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.



ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Uma história dos costumes (vol.1)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, 2v.

FBN-FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. Catálogos. Biblioteca digital. Busca: Vila Rica, Ouro Preto. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_cartografia/cart492886.jpg
http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_cartografia/cart542317.jpg
http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon94994/icon94994_049.jpg

Acessado em / 2008.

FELDMAM-BIANCO, Bela, LEITE, Mirian L. Moreira (orgs.) *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas- SP.: Papirus, 1998.

FOOTE-WHITE, William. *Treinando a observação participante*. In *Desvendando máscaras sociais*. Alba Zaluar Guimarães (seleção). Rio de Janeiro-RJ: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1990. (p.77-86)

FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8ª Ed. rev. ampl. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. Centro de Desenvolvimento Urbano. Plano de conservação, valorização e desenvolvimento de Ouro Preto e Mariana. Relatório Síntese. 1975, Belo Horizonte.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Tradução de Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Jorge Zarah, 1978.

GHIVELDER, Sueli. Semana Santa em Ouro Preto. Separata de: Revista Geográfica Universal. Rio de Janeiro: Bloch Editores, nº45, abril de 1978).

GOMES, Luiz Antonio Vidal Negreiros. *Desenhando: um panorama dos sistemas gráficos*. Santa Maria, RS: Ed. UFSM, 1998.

GREIMAS, A. J, COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

GRUBITS, Sônia, NORIEGA, José Algel Vera (orgs.). *Método qualitativo: epistemologia, complementaridade e campos de aplicação*. São Paulo: Vetor, 2004.



GUIMARÃES, Alba Zaluar (org.). *Desvendando Máscaras Sociais*. 3ª Ed. Rio de Janeiro-RJ: Livraria Francisco Alves Editora, 1990.

HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice Editora, 1990.

JANCSÓ, Istvan, KANTOR, Iris (orgs.). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. vols. I e II /. Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP: Imprensa Oficial, 2001 (Coleção Estante USP-Brasil 500 anos).

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2007.

LAKATOS, Eva Maria, MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica*. 6ª Ed, 6ª reimpressão. São Paulo: Atlas, 2008.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MARIANI, Alayde. *A memória popular no registro do patrimônio*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Arte e cultura popular. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília-DF, 1999, nº 28, pp. 156-173.

MARX, Murillo. *Nosso chão: do sagrado ao profano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. (Série espaço e desenho. Teses / Faculdade de Arquitetura e Urbanismo).

MELLO, Suzy de. *Barroco mineiro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

Mestres de Ofício de Minas Gerais: resgate cultural do artesanato mineiro. Belo Horizonte: SEBRAE, 2003.

MINAYO, Maria Cecília de Souza *et al.* *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, vol. I (La République), 1984. Tradução de Patrícia Farias, não publicada.



POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Separata de: Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p. 200-212.

PROCISSÃO DA RESSURREIÇÃO. In: SEMANA SANTA 2008, Ouro Preto, MG. [Programa]. Ouro Preto, MG: Arquidiocese de Mariana, Paróquia de Nossa Senhora do Pilar [s.n.]. Adro da Igreja de Nossa Senhora do Pilar e variado percurso urbano até a o adro da Igreja do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, 23 de março de 2008, às 8:30h.

REIS FILHO, Nestor Goulart. Quadro da Arquitetura no Brasil. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1987.

Resgate Cultural da Bacia do Rio Itabapoana / Organizado por FAOP – Ouro Preto: SEBRAE, 2004.

RIBEIRO, C. M. P. J; TRENTIN, A.; POZENATO, J. C.. *A mudança do olhar: a fotografia como instrumento de resgate da memória cultural*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fotografia. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília-DF, 1998, no 27, pp. 172-185.

RIBEIRO, Darci (Editor). Suma etnológica brasileira. *Edição atualizada do Handbook of South american Indians*. RIBEIRO, Berta (Coord.), et al. Volume 2. Tecnologia indígena. São Paulo: Vozes, Finep, ____ .

RIBEIRO, Darcy. *O povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 435 p. (Companhia de Bolso).

RIO DE JANEIRO. INSTITUTO BRASILEIRO DE ADMINISTRAÇÃO MUNICIPAL. CENTRO DE PESQUISAS URBANAS. *Quando a rua vira casa: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro*. Coord. Carlos Nelson Ferreira dos Santos e Arno Vogel. 3ª edição ver. e atualizada. São Paulo: Projeto, 1985.

SALLES, Fritz Teixeira de. *Associações religiosas no ciclo do ouro: introdução ao estudo do comportamento social das irmandades de Minas no Século XVIII*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SALLES, Fritz Teixeira de. *Vila Rica do Pilar*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1999.

SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/Editora SENAC São Paulo, 2005.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? Rio de Janeiro: O Percevejo ano 11, nº 12, p. 25-50, 2003.



SEMANA SANTA 2008, Ouro Preto, MG. [Programa]. Ouro Preto, MG: Arquidiocese de Mariana, Paróquia de Nossa Senhora do Pilar [s.n.], 2008. 16 p.

SEMANA SANTA 2009, Ouro Preto, MG. [Programa]. Ouro Preto, MG: Arquidiocese de Mariana, Paróquia de Nossa Senhora do Pilar [s.n.], 2009. 12 p.

SILVA, Fernando Fernandes da. *As cidades Brasileiras e o patrimônio cultural da humanidade*. São Paulo: Peirópolis: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

SOUZA, Marcelo José Lopes. *O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento*. In: Geografia: conceitos e temas. Organizado por Iná Elias de Castro, Paulo César da Costa Gomes, Roberto Lobato de Corrêa. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000 (p.77-116).

TAYLOR, Diana. El Archivo e El Repertorio. Traducción, Marcela Fuentes (não publicado). Original em: *From the Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.

THOMPSON, John B. *Ideologias da cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1995.

TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo: Cossac e Naify, Duas Cidades, 2004.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA. Comitê de ética em pesquisa / CEP-UEFS. Resoluções 001/2005, de 02 de março de 2005. Dispõe sobre a obrigatoriedade do uso do termo de consentimento livre e esclarecido, em que se garanta a fidelidade das informações coletadas, bem como a destinação. Disponível em: http://www.uefs.br/cep/resolucao_interna_cep.pdf. Acessado em / 2008.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vila Rica: formação e desenvolvimento: residências*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1977. Série Debates, nº 100.

WEIMER, Günter. *Arquitetura popular brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2005-[Raízes].



8 ANEXOS



ROCALHA NA BASE DO MEDALHÃO DA FACHADA
DA IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS
Iniciada em 1764, é a obra prima do barroco mineiro, traçada pelo Aleijadinho,
que executou pessoalmente várias de suas peças escultóricas, como o medalhão
acima da portada principal.

DOP/29-A

diário de Ouro Preto

Ouro Preto - quarta-feira, 14 de julho de 2004 - ano I, nº 4 - R\$ 1,00



A Faop abre hoje a mostra "Além da Lição do Barroco", que celebra os 35 anos da Instituição - p.3

FAOP COMEMORA 35 ANOS COM A MOSTRA 'ALÉM DA LIÇÃO DO BARROCO'

Exposição tem espaço em homenagem ao restaurador Jair Afonso Inácio, ao artista Nelo Nuno e à artista e gravadora Ana Amélia Lopes, onde haverá instrumentos e tintas

A Faop (Fundação de Arte de Ouro Preto) abre hoje no Centro de Convenções a exposição "Além da Lição do Barroco". A mostra faz parte da programação do Fórum das Artes e fica no Salão Diamantina até o final deste mês.

Segundo o curador Marconi Drummond, a exposição que retrata as principais ações da Faop, ao longo destas três décadas e meia de existência, já foi visitada por cerca de 35 mil pessoas em Ipatinga, no Centro Cultural Usiminas.

Foram reproduzidos três retábulos laterais da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Em frente a eles estarão três mesas de altar em estúdios diferentes de restauração. "Uma equipe de restauradores será desviada para aqui [Centro de Convenções] para mostrar ao público como se processa essa restauração", explica o curador.

"Para acompanhar os retábulos, o artista oniro-pretano Jorge Luiz dos Anjos desenhou tapetes de serragem. Fazemos uma homenagem à participa-

ção da cultura negra e à construção deste Barroco. Este tapete também faz alusão a esta grande tradição de cobrir as ruas com desenhos e padronagens", lembrou Marconi.

Uma parede vermelha é dedicada a todas as pessoas que trabalharam em prol da Faop. São 600 fotos, 34 dos fundadores, professores e alunos. "Nós estamos estampando o nome destas pessoas. Na frente delas um outro tapete reproduz o piso da igreja de Nossa Senhora do Rosário, onde a Faop foi responsável por estes retábulos".

Uma área resgata manifestações culturais e do artesanato mineiro. Foram destinados espaços para os mestres de ofício, selaria, cocada, cerâmica Maria Buça. Outro espaço foi destinado aos fundadores da Faop, ao restaurador Jair Afonso Inácio, ao artista Nelo Nuno e à artista e gravadora Ana Amélia Lopes. "No espaço dos instrumentos e tintas para o público entender como a artista trabalha", disse o curador da mostra.



Marconi Drummond é curador da exposição, já vista por 35 mil no Centro Cultural Usiminas

FÓRUM DAS ARTES TERÁ MAIS DE 160 ATIVIDADES

O Fórum das Artes terá 165 atividades entre mesas redondas, palestras, seminários, espetáculos de música e teatro - nacionais e portugueses -, voltados para o tema "Patrimônio Cultural - Cidades", em torno da questão da preservação do patrimônio cultural.

Ouro Preto é uma das cidades patrimônio que estará em pauta no Fórum pelas discussões que houve em torno de sua preservação, como o Plano Diretor e o Movimento Chama. Nos dois projetos, a Ufop (Universidade Federal de Ouro Preto) participou com repre-

sentantes. Através do Chama os imóveis comerciais foram visitados pelo Corpo de Bombeiros, para que haja mais segurança no Centro Histórico. O movimento surgiu após o incêndio do Hotel Pêlo.

Segundo o Pró-Rector de Extensão, Nuno Manuel Coelho dos Santos, a organização é um desafio, mas tudo tem corrido dentro do planejamento. "Temos tudo pronto para o Fórum", garante.

Nuno Manuel ressalta que as parcerias foram fundamentais para a realização do Fórum. Entidades nacionais e

portuguesas apoiaram e patrocinaram o evento. "Temos uma parceria significativa com Portugal. Praticamente todos os órgãos vinculados ao Ministério da Cultura de Portugal participaram conosco deste encontro".

"Uma parceria foi feita com o Ministério dos Negócios Estrangeiros, através do Instituto Camões. "É um instituto que tem a vocação para tratar da cultura em nome de Portugal no estrangeiro, na difusão da cultura portuguesa e na valorização dos laços com os países lusófonos", destaca.

DOP/29

OL/37

O LIBERAL 7

Ed. 756 - 30/jul a 05/ago de 2007

Tapete de serragem de Ouro Preto é destaque em São Paulo

Artistas ouropretanos foram à São Paulo realizar a confecção de um tapete de serragem no Centro Cultural Banco do Brasil. Ele foi instalado no hall de entrada da exposição "Aleijadinho e seu tempo - Fé, Engenho e Arte", que reúne obras do mestre do barroco mineiro, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e de artistas como Ataíde, Piranga e Francisco Xavier de Brito, além de objetos, livros e mapas do século 18.

A artista plástica Gabriela Rangel, responsável pela montagem do tapete, explica que o trabalho foi desenvolvido com a proposta de possibilitar ao visitante a oportunidade de mergulhar no clima que envolve o imaginário da arte colonial e o barroco mineiro: "Não se trata de uma peça descolada, ela faz parte de um contexto maior". Para isso, foram utilizadas as mesmas técnicas de construção dos tradicionais tapetes feitos pelos moradores de Ouro Preto, durante a Semana Santa.

Gabriela, que também é diretora da Escola Rodrigo Melo Franco de Andrade, da FAOP, entidade ligada à Secretaria de Estado da Cultura, conta que algumas pessoas

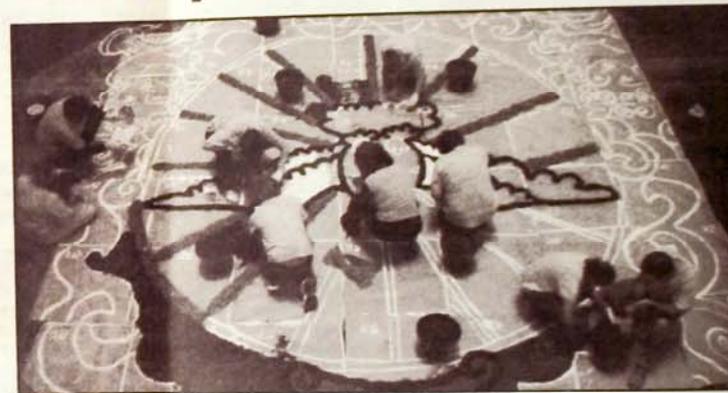
não fazem idéia de como funciona o processo de criação: "há quem pense que a gente apenas estende o tapete, e que ele pode ser recolhido depois". Mas não é bem assim. O trabalho é feito, principalmente, com serragem tingida e pó de gesso. O material é depositado manualmente no local da instalação e, no final da temporada, tudo se perde: "Trata-se realmente de uma arte efêmera, e as pessoas que acompanham sua montagem têm um encantamento ainda maior" - diz Gabriela.

Todo o processo é desenvolvido por pessoas de Ouro Preto, desde a preparação dos materiais até a sua confecção, com participação das artistas plásticas Ana Célia Teixeira, Ana Fátima Carvalho e Ilka Harry, além da equipe formada por Andréia Miranda, Bernardo Bastos, Maria Raquel Cotta, Francisco Teixeira, Giovani Furtado e Vânia Carvalho.

A origem dessa arte se perde no tempo, surgiu da cultura de vários povos de enfeitar as ruas para a passagem de um cortejo. Em algumas regiões de Portugal, existe o costume de fazer tapetes com pétalas de rosa e, em Minas Ge-

rais, certamente, essa tradição foi trazida pelos colonizadores. Em Ouro Preto, é provável que tenha sido iniciada nas celebrações do Triunfo Eucarístico, realizada em 1733, na inauguração da Matriz do Pilar. Gabriela conta que, na década de 1960, a própria comunidade promoveu um resgate desse costume. Já na década de 1970, a FAOP participou ativamente desse processo, promovendo o tingimento e a distribuição da serragem aos moradores, o que hoje é feito pela Prefeitura: "O envolvimento de todos é que garante a manutenção e a beleza desse costume milenar" - diz Gabriela.

A exposição "Aleijadinho e seu tempo - Fé, Engenho e Arte", com seu tapete de serragem e mais de duzentas peças de valor histórico e artístico, já foi mostrada anteriormente em Brasília e no Rio de Janeiro. Em São Paulo, ela abriu suas portas no último sábado, dia 28 de julho, e pode ser visitada até o dia 14 de outubro. O Centro Cultural Banco do Brasil ocupa um antigo prédio, construído em 1901, situado na rua Álvares Penteado, 112, no centro da capital.



DOP/17

diário de Ouro Preto

Ouro Preto - quinta-feira, 1º de dezembro de 2005 - ano II, nº 364 - R\$ 1,00

FAOP LEVA PRESÉPIOS E TRADIÇÃO DE TAPETES DE SEMANA SANTA PARA BH

De amanhã até dia 23 de dezembro, o acervo de obras dos últimos concursos de presépios promovidos pela Faop vai estar exposto na

praça da Liberdade. Além disso, será montado no local tapete típico da Semana Santa de Ouro Preto. E o projeto Natal na Praça - p. 4

FAOP LEVA PRESÉPIOS E TRADICIONAIS TAPETES DA SEMANA SANTA PARA BH

De amanhã até dia 23 de dezembro, o acervo de obras dos últimos concursos de Presépio promovido pela Fundação de Arte de Ouro Preto (Faop) vai estar exposto no Centro de Referência do Professor, na Praça da Liberdade. A exposição integra o projeto "Natal na Praça", organizado pelo Servas. São 16 presépios de artistas plásticos de Ouro Preto e outras cidades de Minas e do Brasil.

Além disso, as artistas plásticas Ana Célia Teixeira e Gabourela Rangel montam um tapete de serragem, típico da Semana Santa de Ouro Preto, também amanhã, pela manhã, no mesmo local. O tema escolhido é "Presépio e Nascimento de Cristo". Segundo Gabriela, em Belo Horizonte não existe essa tradição, e causam muita curiosidade nos visitantes essas manifestações de arte efêmera. O processo consiste no tingimento da serragem, elaboração do desenho da cena, reprodução em um suporte e montagem. Tudo dura mais ou menos oito horas, em etapas trabalhosas.

A exposição pode ser visitada das 14 às 22h, no Centro de Referência do Professor, na Praça da Liberdade. A entrada é franca.

HISTÓRIA DOS TAPETES DE SERRAGEM - Na noite do Sábado de Aleluia e na madrugada do Domingo de Páscoa, as ruas de Ouro Preto se transformam. Moradores e turistas conferenciam os tapetes que enfeitam o trecho de cerca de 3,5 quilômetros, por onde passa a Procissão da Ressurreição.

Todo o trabalho de confecção dos tapetes é artesanal. São usados materiais como cipreste, cal, farinha de trigo, pó de café e serragem. A serragem é preparada com quase um ano

de antecedência. É separado de acordo com a textura e tingido de diversas cores.

Não são só os moradores da cidade que se empenham em fazer os tapetes. Os turistas também acabam colocando a "mão na massa".

A tradição de enfeitar as ruas de Ouro Preto com tapetes de serragem é antiga. Em 1753, a Igreja de Nossa Senhora do Pilar foi oficializada pelo Remo de Portugal. O Santíssimo, que representa o corpo de Cristo, teve de ser transportado da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos para a recém inaugurada Matriz de Nossa Senhora do Pilar. Os negros do Rosário queiram fazer uma festa bonita, durante o Triunfo Encarnação. Então, enfeitaram toda a cidade com tapetes.

Em dois séculos, não houve mais tapetes. Eles só reapareceram em 1963, quando Nossa Senhora do Pilar foi escolhida Padroeira de Ouro Preto. Todas as ruas da cidade foram enfeitadas. A partir daí, os tapetes passaram a fazer parte do cenário da cidade no Domingo de Páscoa e no Tríduo Encarnação.

INSCRIÇÕES - O concurso de presépios da Faop ainda está com inscrições abertas. O prazo é até o dia 7 de dezembro, próxima quarta-feira. São duas modalidades: presépios móveis, executados em materiais diversos, e presépios imóveis, montados em soldas ou conexões, da sede do município de Ouro Preto. As inscrições são gratuitas e abertas a todos. Para participar, basta preencher a ficha de inscrição, que deve ser anexada com os devidos documentos descritos no Edital 02/2005, que faz todas as especificações. Ambos estão disponíveis no site www.faop.org.gov.br.



NATAL EM EXPOSIÇÃO

Fundação de Arte de Ouro Preto vai enfeitar a Praça da Liberdade com presépios premiados e tapetes de serragem

ADMINISTRAÇÃO LOCAL



TAPETES de serragem enfeitam as ruas de cidades históricas de Minas em festas religiosas desde o século 18. Do mesmo modo, a montagem dos presépios sempre fez parte dos preparativos para o Natal nas casas das famílias mineiras. Agora, a Fundação de Arte de Ouro Preto - FAOP - traz as expressões destas duas tradições para Belo Horizonte. Do dia 8 até o dia 23, o acervo de obras dos últimos concursos de presépios promovidos pela Fundação está exposto no Centro de Referência do Professor, na Praça da Liberdade. São 14 presépios de artistas plásticos de Ouro Preto e outras cidades de Minas e do Brasil, numa exposição que integra o projeto "Natal na Praça", organizado pelo Servas.

TAPETE

Como parte da promoção, as artistas Ana Célia Teixeira e Gabriela Rangel montam na manilha de hoje um tapete de serragem.

gem, típico da Semana Santa de Ouro Preto. O tema escolhido é "Presépio e Nascimento de Cristo". Segundo Gabriela, "em Belo Horizonte não existe essa tradição, por isso curiosa curiosidade e atraí muitos visitantes esse tipo de manifestação de arte efêmera". O processo consiste no tingimento da serragem, elaboração do desenho da cena, reprodução em um suporte e montagem. Tudo dura mais ou menos 8 horas, em etapas trabalhossas.

A exposição no Centro de Referência do Professor pode ser visitada das 14 às 22h. A entrada é gratuita.

CONCURSO

Continuam abertas até o próximo dia 7 as inscrições para o Concurso de Presépios da Faop. São duas as modalidades: presépios móveis, executados em materiais diversos, e imóveis, montados em residências ou casas comerciais da sede do município de Ouro Preto. As inscrições são gratuitas e abertas a todos. Para participar, basta preencher a ficha

de inscrição, que deve ser anexada com os devidos documentos descritos no Edital 02/2005, que traz todas as especificações. Ambos estão disponíveis no site www.faup.mg.gov.br.

Os prêmios são os seguintes:
Presépios Móveis - 1º lugar: R\$ 1.000,00 (mil reais); 2º lugar: R\$ 600,00 (seiscentos reais); 3º lugar: R\$ 500,00 (quinhentos reais).

Presépios Imóveis - 1º lugar: R\$ 600,00 (seiscentos reais); 2º lugar: R\$ 500,00 (quinhentos reais); 3º lugar: R\$ 400,00 (quatrocentos reais).

O Edital e a ficha de inscrição do Concurso de Presépios também podem ser solicitados na sede da Faop, que fica na rua Getúlio Vargas, nº 185, Rosário, Ouro Preto, e na Escola de Arte Rodrigo Melo Franco de Andrade, que fica na Praça Antônio Dias, nº 80. Outras informações podem ser obtidas pelo telefone: (35) 2014, ou pelo e-mail famosos@faop.mg.gov.br.

UMA TRADIÇÃO REVIGORADA APÓS 200 ANOS

Na noite do sábado de aleluia e na madrugada do domingo de Páscoa, as ruas de Ouro Preto se transformam. Moradores e turistas confeccionam tapetes que enfeitam o trecho de cerca de três quilômetros e meio por onde passa a Procissão da Ressurreição. São usados materiais como cipreste, cal, farinha de trigo, preparada com quase um ano de antecedência. É separada de acordo com a textura e tingida de diversas cores.

Não são só os moradores da cidade que se empenham em fazer os tapetes. Os turistas acabam sendo fregados pelo encanto do trabalho e colocam a "mão na massa".

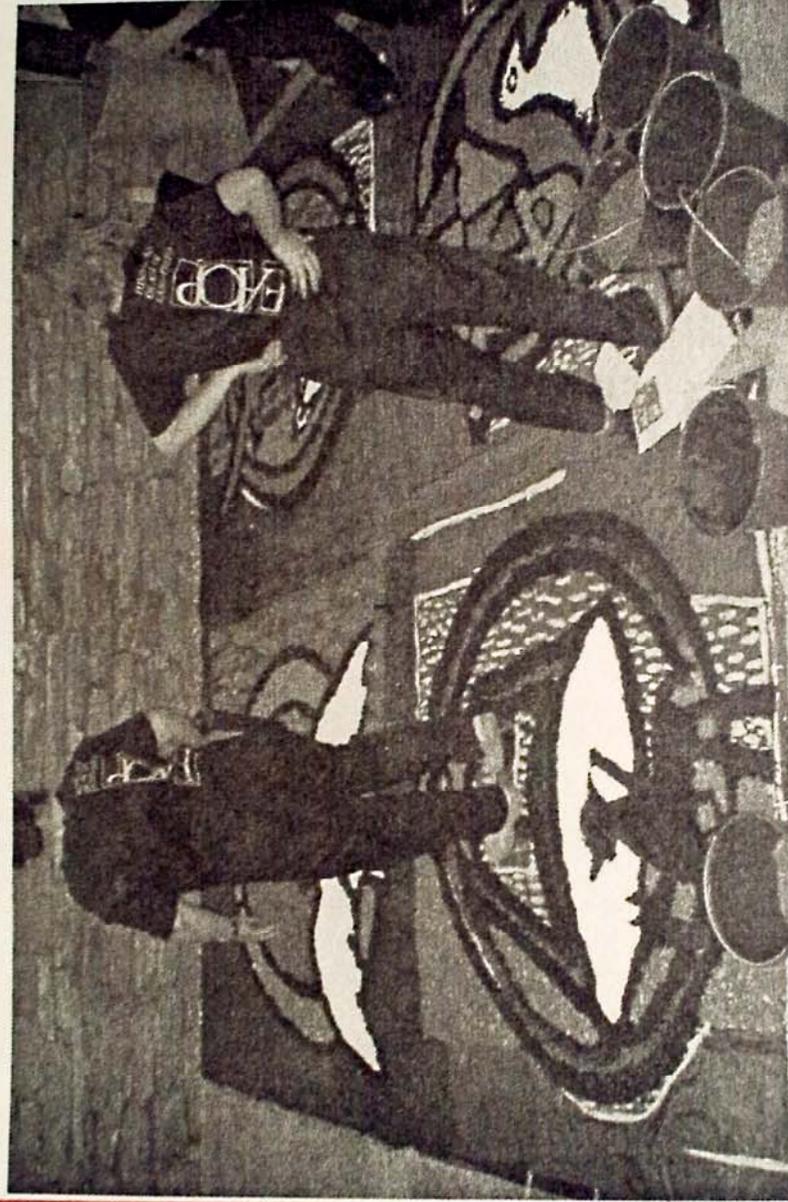
TRADIÇÃO

A tradição de enfeitar as ruas de Ouro Preto com tapetes de serragem é antiga. Em 1733, a Igreja de Nossa Senhora do Pilar foi oficializada pelo Reino de Portugal, e o Santíssimo, que representa o corpo de Cristo, teve de ser transportado da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos para a recém inaugurada Matriz de Nossa Senhora do Pilar. Os negros do Rosário quiseram fazer uma festa bonita, durante o Triunfo Eucarístico, por isso enfeitaram toda a cidade com tapetes. Mas houve depois uma interrupção de dois séculos em que os tapetes não foram pintados.

Eles só reapareceram em 1963, quando Nossa Senhora da Pilar foi escolhida padroeira de Ouro Preto. Todas as ruas da cidade foram enfeitadas, e a partir daí os tapetes passaram a fazer parte do cenário da cidade no Domingo de Páscoa e no

Tradição de enfeitar as ruas de Ouro Preto.

Faop faz tapete em homenagem a Guimarães Rosa em Ouro Preto



A Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP) revivendo uma das artes mais tradicionais da antiga Vila Rica montou no Centro Cultural e Turístico da FIEMG, na Praça Tiradentes, em Ouro Preto, um tapete em homenagem aos 50 anos do livro *Grande Sertão Veredas*, considerado por muitos a obra-prima de João Guimarães Rosa.

O tapete da FAOP fica em exposição até o próximo dia 12 de novembro, de segunda a segunda, das 9h às 19h, no Centro Cultural e Turístico da FIEMG, na Praça Tiradentes, 57 – Ouro Preto/MG

Tradição

A tradição de enfeitar as ruas de Ouro Preto com tapetes de serragem é antiga. Em 1733, a Igreja

de Nossa Senhora do Pilar foi oficializada pelo Reino de Portugal. O Santíssimo, que representa o corpo de Cristo, teve de ser transportado da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos para a recém inaugurada Matriz de Nossa Senhora do Pilar. Os negros do Rosário quiseram fazer uma festa bonita, durante o Triunfo Eucarístico. Então, enfeitaram toda a cidade com tapetes.

Em dois séculos, não houve mais tapetes. Eles só reapareceram em 1963, quando Nossa Senhora da Pilar foi escolhida Padroeira de Ouro Preto. Todas as ruas da cidade foram enfeitadas. A partir daí, os tapetes passaram a fazer parte do cenário da cidade no Domingo de Páscoa e no Triunfo Eucarístico.

BFI





Boletim

Ouro Preto e Mariana, 09 de julho de 2008 . nº 02

Exposição de arte sacra reverencia fé e arte de santeiros mineiros

Cento e dezenove santos cercados por tapetes confeccionados em serragem, seguindo a tradição mineira de enfeitar o chão na passagem dos santos, durante a semana santa. Este é o visual de Devoção, exposição inaugurada ontem e que permanecerá aberta à visitação do público até o dia 27 de julho, das 14h às 20h, no Centro de Convenções.

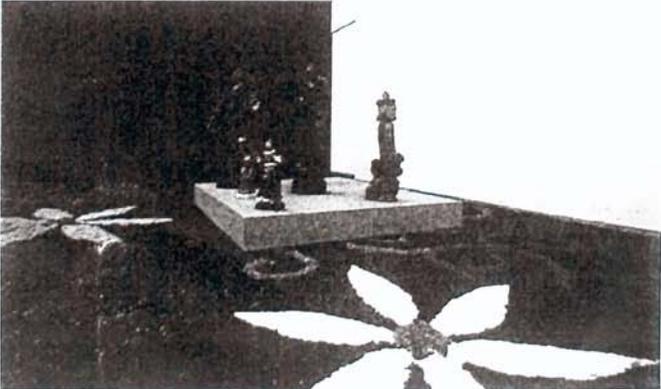
Na exposição coletiva, 27 santeiros de cidades como Ouro Preto, Mariana, São João del-Rei, Prados, Piranga, Belo Horizonte e Nazareno mostram imagens de santos católicos, esculpidas em madeira. "Os mestres san-

teiros desenvolvem um belo trabalho, que não está ligado só à técnica, mas também à religiosidade do nosso povo. É um legado cultural muito forte que eles trabalham durante anos, preservan-

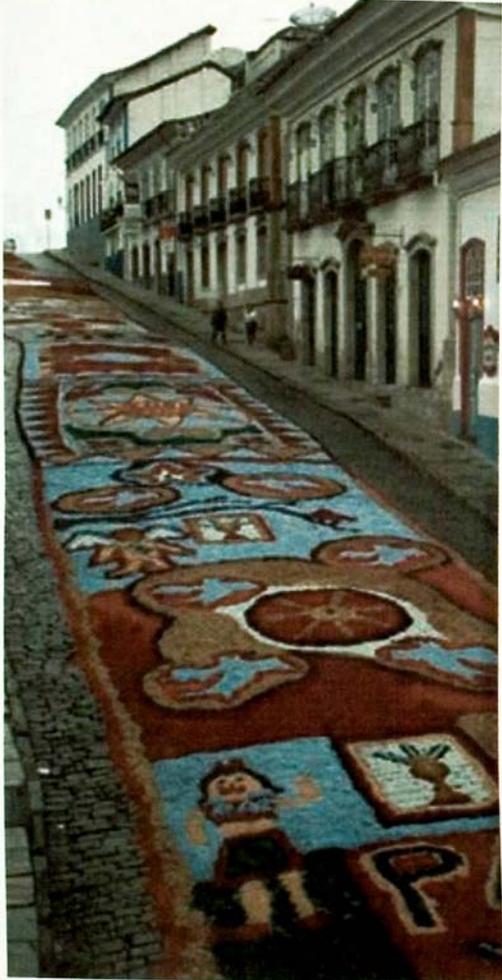
do a tradição e a arte de Aleijadinho", diz Gabriela Rangel, diretora da Fundação de Arte de Ouro Preto, FAOP.

Em meio a santos como Nossa Senhora da Conceição, São Francisco de Assis e São Miguel Arcanjo, estendem-se os tapetes de serragem, feitos por 15 artistas plásticos da equipe da FAOP. "Os tapetes, além de fazerem referência à religiosidade e tradição mineira, representam também uma forma de homenagear estes mestres santeiros. Estendemos um grande tapete colorido, para que eles possam apresentar sua arte", explica.

Foto: Eduardo Tropia



"Devoção" está aberta no Centro de Convenções até o dia 27 de julho



FAOP FUNDAÇÃO DE ARTE DE OURO PRETO

A SEMANA SANTA ESTÁ CHEGANDO
E COM ELA A TRADIÇÃO DOS TAPETES.
CONVIDAMOS A TODOS PARA PARTICIPAR
DESTA GOSTOSA ARTE DE
CONFECCIONAR TAPETES PELAS RUAS
DA CIDADE

MADRUGADA DO SÁBADO DE ALELUIA
(11/04)

AOS INTERESSADOS
PROCURAR FATINHA CARVALHO

TELEFONE: 31 3551-2014
RAMAL: 204

8.2 TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado(a) como voluntário(a) da pesquisa :“O tapete de serragem da Semana Santa em Ouro Preto: redesenho memorial de um Brasil colonial em antigas ruas do séc. XVI”. Sua participação não é obrigatória, e mesmo depois você pode desistir de seu consentimento. Você receberá uma via deste termo, onde constam:

OBJETIVOS

Esta pesquisa é uma atividade universitária, faz parte de um curso de Mestrado. Ela busca conhecer como a tradição do tapete de serragem, executado na Semana Santa, desempenha um papel importante na memória da comunidade ouropretana, não apenas quanto à manutenção das tradições religiosas, mas também traduzindo de forma artística a própria história da cidade.

PARTICIPAÇÃO

Sua participação consistirá em ser sujeito de entrevistas, fotografias e filmagens, onde se demonstre sua opinião sobre o assunto, bem como a atuação que você tenha nos eventos da vida religiosa da cidade de Ouro Preto-MG, especialmente quanto ao tapete de serragem. A utilização de sua entrevista e/ou imagens neste trabalho só será possível mediante sua expressa autorização, que se estenderá às apresentações e publicações decorrentes, sem desvirtuamento de sua finalidade.

RISCOS

O envolvimento com temas de natureza religiosa ou ideológica pode gerar apreensão quanto à exposição de suas opiniões pessoais ou de sua imagem.

BENEFÍCIOS

Esta pesquisa está construindo conhecimento sobre a realização do tapete de serragem em Ouro Preto, tema pouco investigado cientificamente. Ao discutir essa arte tradicional da sociedade ouropretana, o trabalho estará atuando na sua divulgação, abrindo oportunidade para outras investigações, levantando novos interesses sobre a importância de Ouro Preto.



SEGURANÇA

As informações a que você se refira nas entrevistas como confidenciais não serão utilizadas de modo que exponham a sua autoria. Não serão divulgados os dados de identificação de documentos pessoais, bem como outros a que você nos recomende. Todo cuidado será tomado na transcrição das falas gravadas para a escrita, bem como no modo como as imagens aparecerão no texto, ou nas apresentações projetadas.

Esequias Souza de Freitas – Rg.03767597-47 SSP-BA

Estudante da UEFS matriculado sob nº 07245003

Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade.

Contatos:

Tel- (75) 3614-1382 / (75) 9972-5455

E-mail: janelasertaneja@hotmail.com



Mestrado em Desenho, Cultura
e Interatividade

UEFS– (75)3224-8373 www.uefs.br

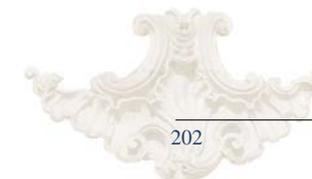
CONSENTIMENTO

Declaro que recebi uma cópia deste termo, bem como li e entendi suas informações. Fui devidamente esclarecido(a) dos objetivos da pesquisa, procedimentos que serão utilizados, riscos, benefícios. Concordo em participar, concedendo entrevista e/ou imagens, e autorizo acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro. Foi garantido que posso retirar meu consentimento ao uso total ou parcial dessas informações a qualquer momento da pesquisa, sem qualquer prejuízo.

Nome / RG: _____

Assinatura

Ouro Preto-MG, _____ de _____ de 2008.



8.3 FICHA DE ENTREVISTA - CONFECÇÃO DO TAPETE DE SERRAGEM DA SEMANA SANTA

PARÓQUIA DE N. SRA. DA CONCEIÇÃO DO ANTÔNIO DIAS, OURO PRETO-MG

Entrevistador - _____ Data - _____ de Abril de 2009

IDENTIFICAÇÃO

Nome _____ Ano de nascimento _____

Profissão / ocupação principal _____

É ouropretano? SIM / NÃO

Tem parentes em Ouro Preto? _____

Eles participam da confecção do tapete de serragem? SIM / NÃO

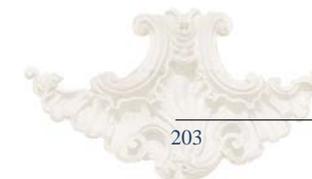
DA RELAÇÃO COM A ATIVIDADE:

É experiente ou ensina a outros? SIM / NÃO .

É aprendiz ou fez poucas vezes?

Desde quando? Quem lhe ensinou?

É observador? Assiste com algum interesse específico (estudo, diversão, admiração artística, devoção, etc.) ?



SOBRE O DESENHO:

De onde vc retira a idéia para os desenhos? (imagens na igreja, na literatura religiosa, no noticiário, em obras de arte, etc.).

Quais os desenhos, temas, que mais aparecem no seu tapete? É por algum motivo especial? Vc repete todos os anos?

Quais os desenhos, temas, que mais aparecem no tapete inteiro? Porque a preferência?

Quem escolhe o tema na sua casa? Uma pessoa só ou o grupo, a família?

Você usa ferramentas? Gabaritos, formas ou moldes? Pode falar algo sobre o seu jeito próprio de fazer tapetes?

Você usa materiais próprios, preparados por vc. mesmo ou por alguém de sua família? Quem? Que materiais?



SOBRE A RELAÇÃO COM OS VIZINHOS:

“Seu” tapete é influenciado pelo dos seus vizinhos? Como?

Você troca material e cores com seus vizinhos? Quais?

Quem participa de “seu” tapete? Qual o papel de cada um durante a confecção do tapete?

Você pede ajuda a seus vizinhos? Você ajuda alguém? De que jeito?

Quem é o autor do tapete que está na frente de sua casa? Você, seu vizinho de frente, ou é um tapete coletivo?

Quem faz o tapete nas esquinas, nos cruzamentos?



SOBRE OS SENTIDOS DO TAPETE:

Para fazer o tapete você faz algum ritual, oração, invocação? Vc. está sob alguma consagração entre a sexta feira da paixão e o domingo? Isso interfere no tapete?

O que faz um tapete ficar mais bonito?

Qual tapete é mais bonito? O do Antônio Dias ou o do Pilar? Porquê?

Algum desenho, motivo ou cor são obrigatórios no seu tapete?
Algum motivo familiar, da sua irmandade, do seu santo protetor?

O Sr.(a) quer dizer algo especial, deixar uma mensagem?

(Observação do entrevistador)

