



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E TECNOLÓGICAS (DCHT – XVI)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS AFRICANOS, POVOS
INDÍGENAS E CULTURAS NEGRAS

MANOEL DA PAIXÃO LORDELO DA SILVA JUNIOR

**O IMAGINÁRIO E A REPRESENTAÇÃO DO MONSTRUOSO NAS CARETAS DE
CACHA PREGOS EM VERA CRUZ-ILHA DE ITAPARICA-BAHIA**

Salvador

2020

MANOEL DA PAIXÃO LORDELO DA SILVA JUNIOR

**O IMAGINÁRIO E A REPRESENTAÇÃO DO MONSTRUOSO NAS CARETAS DE
CACHA PREGOS EM VERA CRUZ-ILHA DE ITAPARICA-BAHIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras – PPGEAFIN da Universidade do Estado da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof^a Dr^a Cecília Conceição Moreira Soares

Linha 2: Cultura, Educação e Memória.

Salvador

2020

FICHA CATALOGRÁFICA

Sistema de Bibliotecas da UNEB
Dados fornecidos pelo autor

SILVA JÚNIOR, Manoel da Paixão Lordelo da

O imaginário e a representação do monstruoso nas caretas de Cacha Pregos em Vera Cruz - Ilha de Itaparica - Bahia / Manoel da Paixão Lordelo da SILVA JÚNIOR.-- Salvador, 2020.

134 fls : il.

Orientador(a): Cecilia Conceição Moreira Soares.

Inclui Referências

Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias. Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras - PPGEAFIN,

1.Caretas de Cacha Pregos. 2.Representação. 3.Monstruosidade. 4.Imaginário. 5.Memória.

CDD: 306

Defesa Nº _____

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DA CANDIDATURA AO GRAU DE MESTRE EM ESTUDOS
AFRICANOS, POVOS INDIGENAS E CULTURAS NEGRAS

DATA DA DEFESA: 16 de novembro de 2020

MESTRANDO(A): **Manoel da Paixão Lordelo da Silva Junior**

ORIENTADOR: Cecília Conceição de Moreira Soares

BANCA EXAMINADORA: (nomes completos, CPF)

Cecília Conceição de Moreira Soares – CPF _____ (Presidente) -
(PPGEAFIN/UNEB/Orientadora))

Juliana Barreto Farias - CPF: _____ (PPGEAFIN/UNILAB/
Membro Interno)

Maria de Fátima Hanaque Campos – CPF: _____ ((PPGL/UNEB/
Membro Externo)

TÍTULO DA PROPOSTA DE DISSERTAÇÃO:

**O IMAGINÁRIO E A REPRESENTAÇÃO DO MONSTRUOSO NAS CARETAS DE
CACHA PREGOS EM VERA CRUZ - ILHA DE ITAPARICA - BAHIA**

LOCAL: Salvador HORA DE INÍCIO: 9:10 as 11:23 horas.

Em sessão pública, após exposição de cerca de 20 minutos, o(a) candidato(a) foi arguido(a) oralmente pelos membros da banca tendo como resultado da defesa de sua proposta de mestrado:

() APROVADO na defesa pública de Dissertação.

() REPROVADO na defesa pública de Dissertação.

Na forma regulamentar foi lavrada a presente ata que é abaixo assinada pelos membros da banca, na ordem acima determinada, e pelo(a) candidato(a):

Salvador, 16 de novembro de 2020

Presidente: Cecília Conceição de Moreira Soares



Juliana Barreto Farias

Juliana Barreto Farias

Maria de Fátima Hanaque Campos *Maria de Fátima H. Campos*

Mestrando: _____

Manoel da P. Lordelo da S. Junior

Para todos os moradores e meus amigos de
infância em Cacha Pregos.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Maria de Lourdes, minha alfabetizadora, por acreditar na educação como fonte de dignidade humana. Aos meus irmãos, Tânia, Ruan, Léo, Maycon, Darlon e Robson, pelos inúmeros momentos e brincadeiras onde mantivemos viva nossa imaginação para construir nossas vivências. Aos meus sobrinhos, Ruazinho, Clara e Davi, pela força criativa e renovadora da infância. À minha esposa, Talita de Oliveira, por sua sensibilidade com a palavra e seu apoio fundamental no desenvolvimento desse trabalho. À toda minha família materna, minha referência, pelo dom de transformar todo barro em panela e toda madeira em uma boa casa, como ensinado por meus avós Maria Francisca e José Damásio (*in memorian*),

À minha orientadora, Professora Doutora Cecília Conceição Moreira Soares, que, com sua voz norteadora, não só direcionou os caminhos como manteve o mar calmo para se navegar com firmeza e tranquilidade. Agradeço como acolheu, com muita propriedade, a minha temática de estudo, os encontros de orientação e a inspiração durante as aulas de Tirocínio.

Aos discentes do Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras, e todos os meus professores e professoras em minha trajetória desde o ensino básico, por se manterem resistentes em seu papel transformador. Em especial, à Professora Elizabete Actis (*in memorian*), por todo apoio e exemplo em sua trajetória teórica e afetiva na Academia.

Aos moradores e veranistas de Cacha Pregos, por manterem vivas as memórias da comunidade e transformarem essa pequena península no “último bom lugar”. Foram inúmeras pessoas na comunidade que, durante os percursos pelo vilarejo, nas entrevistas e compartilhamentos, estiveram juntos na perspectiva de contribuir na construção dessa dissertação, a todos, meu especial agradecimento. Nomeadamente, agradeço o apoio prestado por Vivian Serena, Verena, Léo da Colônia, Ica Pinho, D. Eli e Leila Souza durante essas movimentações e articulações.

A todos meus amigos que contribuíram de inúmeras formas na minha jornada acadêmica, por perceber que a construção do conhecimento é transformadora enquanto coletiva. A Maurício Teixeira e Jamile Carla Afonso, pelo apoio diário e por nossa amizade. Ao grupo Quatro Cobras, Joaquim Mesquita, Joelma Antunes e Luciane Silva, e Mari Licurgo, pela expansão acadêmica em laços de afeto que deram força na trajetória.

Aos meus colegas do Centro Educacional Claudionor Batista (CECBA), especialmente Ana Paula Santana, Adriana Resende e Nayara Fernandes, pela solidariedade e apoio nessa

etapa de minha formação. A direção e equipe pedagógica do CECBA e do Instituto Nossa Senhora da Salette, pela parceria e compreensão com as necessidades em conciliar minha carreira acadêmica e profissional.

Aos meus alunos e alunas, de toda minha trajetória enquanto educador, por reavivar a vontade de cada dia aprender e compartilhar mais um pouco – e ver borboletas onde ainda apontam lagartas.

Certa vez, quando tinha uns cinco anos, tive um terrível pesadelo em que um monstro aparecia sobre o guarda-roupa em meu quarto. Rompi o silêncio da noite em prantos, até que minha mãe entrou no quarto e me acalmou. Conteí a ela sobre a figura no guarda-roupa e ela falou para não me preocupar, pois foi *minha imaginação*. Semanas depois, o monstro onírico apareceria de novo em baixo da cama no escuro do cômodo. Naquela noite chorei mais uma vez alto. Quando minha mãe aflita entrou no quarto, expliquei: *minha imaginação* estava desta vez em baixo da cama.

Desde lá, minha imaginação aparece em todos os lugares e em todos os horários. Poucas vezes ela é tão concreta para os outros, como nas histórias de Cacha Pregos.

Manoel Lordelo

SILVA JUNIOR, Manoel da Paixão Lordelo. **O imaginário e a representação do monstruoso nas caretas de Cacha Pregos em Vera Cruz – Ilha de Itaparica - Bahia**. 2020. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras - PPGAEAFIN, Universidade do Estado da Bahia - UNEB, Salvador, 2020.

RESUMO

Esse trabalho tem por objetivo investigar as representações das figuras mascaradas dos festejos carnavalescos da comunidade de Cacha Pregos, no município de Vera Cruz, na Bahia, situada na Ilha de Itaparica, popularmente conhecidas como “caretas”, a partir das teorias que discutem a monstruosidade. Essa pesquisa desenvolve-se compreendendo o conceito do monstruoso enquanto elemento de processos simbólicos na construção da memória e identidade do sujeito social dentro do enredo dessa manifestação cultural popular, que integram diversos aspectos íntimos do seu imaginário, incluindo o medo, bem como seus valores estéticos e morais. Como trajeto metodológico, elegemos a pesquisa qualitativa com ênfase na Teoria da Análise do Discurso de linha francesa mediante a marcação de uma tradição histórica oral do contexto estudado. Para tanto, a pesquisa vem se desenvolvendo com a utilização de relatos orais obtidos através de entrevistas semi-estruturadas, realizadas com os agentes culturais e os intérpretes da manifestação cultural central dessa pesquisa, as caretas cacha-preguenses. Elegemos, sobretudo, moradores e participantes de diversas gerações levando em consideração o tempo e grau de participação de cada um com o objeto de pesquisa. Completam nossas fontes, fotografias, acervos particulares, notícias e reportagens de ações realizadas pelo município sobre as caretas. A partir dessas ações em campo, a pesquisa se desenvolve apresentando teorias sobre o medo e a monstruosidade no imaginário da cultura ocidental contemporânea, trazendo novas contribuições para a compreensão desses elementos assombrosos recorrentes no vilarejo, através de um diálogo historiográfico multirreferenciado a partir das relações entre História, Representação e Memória. Acreditamos que esse trabalho possa contribuir para compreensão dessas manifestações e saberes populares, deslindar significados e reelaborações da memória e prática cultural que, em sua dinâmica, revelam aspectos da estratégia política de resistência do imaginário popular, resultado dos processos interpretativos individuais e coletivos.

Palavras-Chave: Caretas de Cacha Pregos. Representação. Monstruosidade. Imaginário. Memória.

SILVA JUNIOR, Manoel da Paixão Lordelo. **L’imaginaire et la représentation du monstrueux dans les *caretas* de Cacha Pregos à Vera Cruz - Ilha de Itaparica - Bahia.** 2020. Mémoire de Master en Histoire – Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras - PPGAEAFIN, Universidade do Estado da Bahia - UNEB, Salvador, 2020.

RESUMÉ

Ce travail a pour objectif d’étudier les représentations des figures masquées des festivités carnavalesques de la communauté de Cacha Pregos, dans la ville de Vera Cruz, dans l’État de Bahia, située sur l’île de Itaparica, populairement nommées “caretas”, en se basant sur les théories qui interrogent la monstruosité. Cette recherche se développe considérant le concept de monstrueux comme élément de processus symboliques dans la construction de la mémoire et de l’identité du sujet social dans l’histoire de cette manifestation culturelle populaire, qui intègrent divers aspects intimes de son imaginaire, incluant la peur, ainsi que ses valeurs esthétiques et morales. Comme parcours méthodologique, nous avons choisi la recherche qualitative en particulier la Théorie de l’Analyse du Discours française par le biais d’une tradition historique marquée par l’oralité dans le contexte étudié. Dans ce but, la recherche se construit grâce à l’utilisation de témoignages oraux obtenus à partir d’entretiens semi-structurés, réalisés avec les agents culturels et les interprètes de la manifestation culturelle centrale de cette recherche, les caretas de Cacha Pregos. Nous avons sélectionné, avant tout, des habitants et des participants de plusieurs générations prenant en considération le temps et le degré de participation de chacun en accord avec l’objectif de la recherche. Ces entretiens complètent nos données, photographies, collections privées, articles et reportages sur les actions menées par la municipalité à propos des caretas. A partir de ces travaux de terrain, la recherche s’effectue présentant ensuite des théories sur la peur et la monstruosité dans l’imaginaire de la culture occidentale contemporaine, amenant de nouvelles contributions pour la compréhension de ces éléments étranges récurrents dans le hameau, à travers un dialogue historiographique multiréférencé basé sur les relations entre Histoire, Représentation et Mémoire. Nous espérons que ce travail puisse contribuer à la compréhension de ces manifestations et savoirs populaires, démêler la signification et la réélaboration de la mémoire et de la pratique culturelle qui, par leur structure, révèlent des aspects de stratégie politique de résistance de l’imaginaire populaire, résultant des processus interprétatifs individuels et collectifs.

Mots-clés: Caretas de Cacha Pregos. Représentation. Monstruosité. Imaginaire. Mémoire.

SILVA JUNIOR, Manoel da Paixão Lordelo. **El imaginario y la representación de la figuras monstruosidad contenida en las caretas de Cacha Pregos en Vera Cruz - Ilha de Itaparica - Bahia**. 2020. Disertación de Maestría en Historia – Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras - PPGEAFIN, Universidade do Estado da Bahia - UNEB, Salvador, 2020.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo investigar las representaciones de las figuras disfrazadas con uso de las máscaras de los festejos carnavalescos de la comunidad de Cacha Pregos, en el municipio de Vera Cruz, en Bahia, ubicada en la Isla de Itaparica, popularmente conocidas como caretas, a partir de las teorías que discuten la monstruosidad. Esta investigación se desarrolla comprendiendo el concepto de lo monstruoso como elemento de procesos simbólicos en la construcción de la memoria e identidad del sujeto social dentro de la trama de esta manifestación cultural popular, que integra varios aspectos íntimos de su imaginación, entre ellos el miedo, así como sus valores estéticos y moral. El concepto metodológico fue la investigación cualitativa con énfasis en la Teoría del Análisis del Discurso de la línea francesa marcando una tradición histórica oral del contexto estudiado. Por ello, la investigación se ha desarrollado con el uso de relatos orales obtenidos a través de entrevistas semiestructuradas, realizadas con agentes culturales e intérpretes de la manifestación cultural central de esta investigación, las caretas de Cacha Pregos. Elegimos, sobre todo, residentes y participantes de diferentes generaciones teniendo en cuenta el tiempo y grado de participación de cada uno con el objeto de investigación. Completan nuestras fuentes, fotografías, colecciones privadas, noticias e informes de acciones realizadas por el municipio en relación a las caretas. A partir de estas acciones en el campo, la investigación se desarrolla presentando teorías sobre el miedo y la monstruosidad en el imaginario de la cultura occidental contemporánea, trayendo nuevas contribuciones al entendimiento de estos asombrosos elementos recurrentes en la aldea, a través de un diálogo historiográfico multireferenciado basado en las relaciones entre Historia, Representación y Memoria. Creemos que este trabajo puede contribuir a la comprensión de estas manifestaciones y saberes populares, desentrañando significados y reelaboraciones de la memoria y la práctica cultural que, en su dinámica, revelan aspectos de la estrategia política de resistencia del imaginario popular, resultado de procesos interpretativos individuales y colectivos.

Palabras clave: Caretas de Cacha Pregos. Representación. Monstruosidad. Imaginario. Memoria.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Divisão administrativa municipais da Ilha de Itaparica.....	29
Figura 2 - Imagem aérea da localidade de Cacha Pregos, situada em um braço de uma península.....	31
Figura 3 - Praça do Pau Mole, em Cacha Pregos	33
Figura 4 - Mapa com recorte da localização geográfica de Cacha Pregos na Baía de Todos os Santos	39
Figura 5 - Recortes do “ <i>Plano Hydrographico da Bahia de Todos os Santos</i> ” em 1803 de José Fernandes Portugal	40
Figura 6 - Aproximações comparativas entre as representações de Exu e as caretas cachapreguenses	56
Figura 7 - Brincante mascarado na Rua Recuada durante a década de 1980.....	58
Figura 8 - Careta com máscara artesanal durante o carnaval de 2019	59
Figura 9 - Caretas fantasiadas com elementos industrializados e artesanais no Carnaval de 2019	61
Figura 10 - Caretas seguem crianças na Rua Recuada.....	64
Figura 11 - Máscara com representação cinematográfica do Frankenstein	68
Figura 12 - Máscara artesanal.....	68
Figura 13 - Máscara industrializada descrita como “palhaço assassino”	68
Figura 14 - Mapa simplificado com o roteiro das caretas	69
Figura 15 - Chapéu de palha customizado manualmente com PVC	86
Figura 16 - Elementos de pesca recontextualizados no corpo de duas caretas	86
Figura 17 - Grupo de brincantes reunidos antes de iniciar o bloco.....	91

TABELAS E QUADROS

Tabela 1 - População residente por sexo e gênero e cor ou raça em 2010	34
---	----

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. CAPÍTULO I - CACHA PREGOS: ESPAÇO E HISTÓRIA, TERRITÓRIO E IDENTIDADE.....	25
2.1 Lócus da Pesquisa	30
2.2 Cacha Pregos: Líricas do Lugar	31
2.3 Agentes socioculturais: Atividades e aspectos demográficos.....	33
2.4 Breve história do Vilarejo	38
2.5 O Carnaval em Cacha Pregos	48
3. CAPÍTULO II - AS CARETAS DE CACHA PREGOS EM TRÂNSITO	52
3.1 As Caretas de Cacha Pregos	53
3.2 As máscaras e fantasias das caretas	57
3.3 A performance cultural das caretas.....	63
3.4 Perfil dos brincantes.....	65
3.5 Dinâmica da organização das caretas	69
4. CAPÍTULO III - TEORIAS DA MONSTRUOSIDADE: UMA POSSIBILIDADE INTERPRETATIVA DO FÊNOMENO DAS CARETAS CACHA-PREGUENSES	73
4.1 Uma apresentação às teorias sobre os monstros	75
4.2 O conceito de Monstruosidade	79
4.3 Representação do Monstro: corpo e imaginário	83
4.4 Monstros, Medos e o Mal.	92
4.5 Monstros fantásticos brasileiros na cultura popular	96
5. CAPÍTULO IV - MEMÓRIAS E IDENTIDADES, HISTÓRIAS E BRINCADEIRAS: CORRENDO COM OS MONSTROS NAS RUAS DO VILAREJO.....	101
5.1 O corpo cultural como elemento pedagógico	108
5.2 Uma pedagogia dos monstros: o medo como controle	113
5.3 Correndo com os monstros: perseguições performáticas pelas ruas da vila.....	115
5.4 Devir-Careta: alteridade e liminaridades de uma brincadeira carnavalesca	118
5.5 Monstros à margem: uma identificação de classe.....	121
5.6 Carnaval, corpo e desejo	124
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	130

1. INTRODUÇÃO

Durante minha graduação, no processo de intercâmbio no curso de Estudos Artísticos da Universidade de Coimbra entre os anos de 2010 e 2012, comecei a estudar teorias estéticas que discutiam o feio e o grotesco, com ênfase nas teorias sobre monstrosidade, para analisar diversas produções artísticas e culturais. De certo que, para um aluno de “Belas Artes”, essas teorias compreendiam um novo paradigma de perceber uma História das Artes em uma perspectiva diferente, alertando-se para elementos que lhe eram negados ou marginalizados, além de uma provocação sensível aos padrões estabelecidos por valores estéticos, quase sempre eurocêntricos, nas Academias de Arte.

Nessa experiência acadêmica, iniciei uma trajetória de trabalhos universitários que analisavam como a figura monstruosa se configurava, sobretudo em algumas obras cinematográficas e literárias do século XX e XXI. Em sequência, como um trocadilho utilizado entre os pesquisadores da área, fui “infectado” ou “mordido” pelas teorias da monstrosidade e, em retorno ao Brasil, comecei a desenvolver um trabalho de conclusão de curso (TCC), que analisava algumas figuras das lendas e mitos brasileiros a partir dessas teorias.

Entre os processos de minhas memórias pessoais, a figura das caretas cacha-preguenses¹, grupo de mascarados que participam dos festejos carnavalescos nessa comunidade - com a qual tenho uma relação afetiva desde minha infância, pois participava e acompanhava essa brincadeira -, me apareceu durante essas investigações, a partir de conexões inconscientes com diversas imagens ilustrativas dessas teorias, como uma “imagem engajada em outras imagens”, que Maurice Halbwachs (2006) explica como sendo essas lembranças associadas às nossas vivências em grupo, enquanto processos de internalizações de uma memória coletiva e histórica. Essa associação possibilitou alguns *insights* sobre a teoria da monstrosidade através das aproximações estéticas e simbólicas com as caretas, desdobrando-se no presente trabalho.

Assim, o principal objetivo desse nosso trabalho foi investigar como a representação das caretas se integram ao imaginário local como figuras monstruosas, partindo do pressuposto observado que os próprios agentes dessa brincadeira popular desenvolvem nessa manifestação uma performance a partir de construções grotescas que,

¹ Gentílico utilizado para se referir ao que é natural de Cacha Pregos, comunidade do município de Vera Cruz, na Bahia – local onde acontece o objeto de pesquisa a ser investigado nessa dissertação.

entre os inúmeros sentidos narrativos em sua execução, têm por objetivo despertar o medo, o assombro, o riso, o jocoso e o escárnio, características próprias entre as discussões acadêmicas sobre o conceito de monstruosidade.

Nessas discussões estabelecidas, observaremos como um complexo corpo cultural no qual a representação do monstro é construída, a partir da imagem da careta com ênfase em sua realização durante os festejos do Carnaval, pode exercer uma rede de conexões que interagem em diversos aspectos com o imaginário coletivo, em seus aspectos mais íntimos, revelando seus medos, identificações, valores estéticos e morais.

Antes de aprofundar o debate, devemos entender que a perspectiva dessa leitura das caretas de Cacha Pregos está baseada em uma vertente historicizada do imaginário em um recorte específico dessa localidade, como desenvolveremos ao longo de toda dissertação. Desse modo, o cruzamento dessas teorias não pode ser confundido com leituras aplicadas sobre quaisquer máscaras, aspirando uma universalidade, pois, por exemplo, em outras localidades próximas ou outras manifestações, o uso de máscaras (mesmo que tenham semelhanças estéticas) pode desempenhar uma outra função ou ter um outro valor estético proferidos por seus agentes, em que não são classificadas enquanto grotescas ou não se articulam com o conceito do ser monstruoso dos autores referenciais que serão apresentados aqui.²

Essa distinção é de fundamental importância, pois muitos estudos etnográficos tendem a utilizar o conceito de monstruosidade fundamentado em um referencial eurocêntrico para classificar aquilo que é diferente de uma estrutura ocidental – gravíssimo erro que perpetua inclusive discussões da *monstrualização* de povos e culturas representadas como o Outro, enquanto formas de violências simbólicas que deslegitimam algumas práticas e existências, já superadas pelos novos Estudos Culturais, que discutem o monstro em diversas culturas a partir da perspectiva de seus protagonistas.

Assim, o desenvolvimento dessa dissertação se apropria das discussões da linha de pesquisa Cultura, Memória e Educação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras - PPGEAFIN, da Universidade do Estado da Bahia - UNEB, como possibilidade de articular novos parâmetros diante da

² Nessa pesquisa, advirto precisamente que a investigação busca relacionar como o conceito acadêmico de monstruosidade se aproxima da própria concepção externada pelos moradores da comunidade estudada e como esses conceitos são representados no desenvolvimento de suas produções artísticas, com ênfase na elaboração das caretas. Na região da Ilha de Itaparica, divisão territorial e cultural onde está localizado nosso objeto de pesquisa, existem diversas construções estéticas que se aproximam dessas figuras, mas não podem ser entendidas como monstruosas, a menos que haja um estudo minucioso, sobretudo daquelas que fazem parte de códigos sagrados e religiosos.

complexidade exigida nos estudos sobre os saberes e manifestações culturais brasileiras, nesse caso, especificamente atravessadas pelo aporte bibliográfico das teorias da monstrosidade, em uma perspectiva enfática dos estudos da Nova História e suas possibilidades pluridisciplinares.

No que tange panoramicamente ao objeto de estudo escolhido, as caretas carnavalescas de Cacha Pregos, constatamos que há poucos trabalhos e referências disponíveis em repositórios universitários e em bancos de dados na internet sobre a manifestação e sobre a localidade específica, advertindo para a inexistência de um cronograma de pesquisa acadêmica nesse espaço, diante da escassez de referenciais bibliográficos que auxiliassem diretamente trazendo informações sobre a manifestação escolhida³.

Uma manifestação cultural secular que revela importantes dados históricos, desde o século XIX, entre os trajetos que cruzam diversas festas e matrizes culturais, religiosas e étnicas, resultantes dos povos que formaram a cultura brasileira, e, em outro grau, dos próprios diálogos e trocas entre as comunidades vizinhas, as caretas cacha-preguenses carecem de pesquisas e registros acadêmicos.

Dos poucos materiais bibliográficos específicos sobre a história dessa pequena vila de pescadores, destaco a contribuição dos diários e anotações de Ulisses Santos Pinho, que trabalhou na construção de barcos, como calafate nos estaleiros da própria comunidade. Natural de Cacha Pregos, Ulisses deixou uma série de documentações manuscritas de uma pesquisa autodidata sobre a história do vilarejo, além de um registro do cotidiano entre as décadas de 1960 a 1990 em um diário pessoal, que me foi apresentado por seus familiares durante a elaboração do projeto dessa pesquisa. Em 2008, seu neto, Márcio Pinho, organizou parte do material sendo publicado pela primeira vez, servindo como uma das principais fontes bibliográficas e como inspiração na motivação para o desenvolvimento dessa dissertação, além de ser um trabalho referencial entre os moradores ao se tratar da história do vilarejo.

³ Em contraposição com a escassez dos matérias sobre os festejos carnavalescos até mesmo do quadro geral do município de Vera Cruz (que engloba inúmeras comunidades), no contexto das regiões identitárias do Recôncavo e Baixo Sul baiano, os acervos acadêmicos revelam uma alta produção de estudos sobre as manifestações populares em que se protagonizam as diversas figuras mascaradas e caretas desses territórios. Esses estudos foram consultados como maneira de estabelecer as similaridades possíveis entre essas distintas produções culturais, com destaque ao trabalho realizado pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC) para qualificar as caretas de Maragojipe junto aos seus festejos carnavalescos como patrimônio imaterial da Bahia (BAHIA, 2010).

Assim, o desenvolvimento dessa pesquisa também se justifica por seu caráter inédito e pela importância de trazer essa manifestação para o âmbito da academia, ampliando o repertório dos estudos culturais baiano, sobretudo referentes aos festejos carnavalescos populares, levando à reflexão da dimensão e importância desses sujeitos socioculturais e suas expressões artísticas, nem sempre reconhecidas ou divulgadas, em suas potencialidades interpretativas como fontes inesgotáveis no processo da construção do conhecimento acadêmico.

A ausência de fontes bibliográficas escritas justifica do mesmo modo como se dará a organização desse trabalho, bem como as escolhas metodológicas para a sua execução. Partindo disso, a pesquisa se apodera dos teóricos acadêmicos que discutem a relação entre História Oral e Memória (HALBWACHS, 1990) (LE GOFF, 1996) (POLLAK, 1992) (SOARES, 2018), ao situar a memória como um fenômeno coletivo construído pela experiência do sujeito com um grupo ou comunidade.

Nessa linha, a concepção de memória deixa de estar restrita a uma vivência particular/individual e passa a ser compreendida pelo seu fator social e coletivo. Fundamentadas por essa nova perspectiva, as narrativas de histórias orais tornaram-se fontes possíveis dentro das novas epistemologias e metodologias da pesquisa acadêmica. Pontuando socialmente e historicamente esses sujeitos dentro de uma comunidade popular brasileira, resultante dos valores afrodiáspóricos no processo colonialista que originaram essas populações, entenderemos a memória como um arranjo da continuidade de uma prática cultural que se deu através da oralidade e de seus códigos corporais. Segundo Stuart Hall (2003), é necessário entender as concepções das elaborações do existir entre essas multifárias condições diáspóricas de contatos e conflitos entre civilizações tão distintas, em que a:

apropriação, incorporação e rearticulação seletiva de ideologias, culturas e instituições europeias, ao lado de um patrimônio cultural africano [...] conduziram as inovações linguísticas na estilização retórica do corpo, a formas de ocupar um espaço social alheio, expressividades potencializadas, estilos de cabelo, posturas, maneiras de andar, de falar, e uma forma de constituir e sustentar a camaradagem e a comunidade (*Ibid.*, p. 155)

Para Cecilia Soares (2018), a cultura afro e afro-brasileira foi, nessa medida, revitalizada através da memória enquanto desdobramentos físicos que permitiram sua reorganização. Alerta a autora, que:

Cabe esclarecer que a Memória coletiva da qual estamos falando, não se confunde com a História científica. Elas se constituem a partir dos lugares onde são produzidas. Ambas são produtos sociais e marcadas por determinações do lugar da produção, ambas estão voltadas para o passado, mas o fazem de maneiras distintas. (*Ibid.*, p. 270)

A memória, nessa perspectiva, está entendida pelas lembranças do sujeito a partir de sua vivência com esse passado (HALBWACHS, 1990), que não apresenta necessariamente uma construção linear e sequencial, mas reelaborada por outros fatores que dialogam com vários olhares e novas perspectivas sobre um mesmo objeto.

Decerto que essa concepção da memória como fonte histórica é repleta de desafios e complexidades próprios do dinamismo e funcionamento desse fenômeno do organismo humano. Contudo, devemos alertar que, para qualquer escolha de fonte (mesmo as tradicionais e já conceituadas, como documentos oficiais de acervos), o pesquisador vai encarar uma série de desafios característicos que são resolvidas mediante a sua postura diante do documento. Como alerta o historiador Carlo Ginzburg (2016), em seu clássico ensaio em que apresenta o paradigma indiciário, cabe ao pesquisador compreender as abrangências de sua fonte, ir além do que é dito, perceber os detalhes e indícios, muitas vezes subliminares, compreendendo que toda fonte é parcial e produto de um contexto social e histórico. Daí uma necessidade cada vez mais multirreferendada nas pesquisas.

Para Pollak (1992, p. 204-5):

A organização da memória é em função das preocupações pessoais e políticas do momento. [...] O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização... [e do] sentimento de identidade, tanto individual quanto coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante de continuidade e coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si [...].

Assim, entenderemos a memória em seu dinamismo próprio de organização e reorganização, atentos aos lapsos, esquecimentos, silenciamentos, omissões, confusões, emoções e afetos como apresentada nas perspectivas dos trabalhos de Thompson (1992) e Queiroz (1987). Como alerta Soares (2018, p. 270),

A memória quando assume o papel de preservação histórica, deve se comprometer em estabelecer diálogo com os novos cenários, sob ameaça de engessar pessoas, saberes e práticas a uma dimensão

temporal nostálgica, não respondendo a dinamicidade dos processos de convivência, conflitos e reelaborações de novas posturas frente ao inevitável. A memória no que tange aos aspectos materiais e imateriais, são passíveis de releituras, apropriações e seleções de conteúdos como pressuposto a sua sobrevivência e respostas as experiências vividas em sociedade.

Assegurados nessas teorias, como instrumentos operacionais de uma pesquisa de caráter qualitativo, elegemos, a partir dessa metodologia, o trabalho de pesquisa em campo através das ferramentas de observação e realização de entrevistas com os moradores da comunidade de Cacha Pregos, durante os anos de realização dessa pesquisa entre os carnavais de 2019 e 2020. Por meio dessa ferramenta metodológica, como alerta Trigo e Brioschi (1987, p. 633):

o investigador se depara, no seu processo de pesquisa, com um objeto que reage à sua presença, detém um saber que lhe é próprio decorrente de sua origem e vida, capaz de atribuir significado às suas ações e ao seu discurso, expressando, e articulando seu pensamento à sua maneira.

Por isso, o trabalho seguiu respeitando as normas e procedimentos do Comitê de Ética para estudos com participação de seres humanos. O projeto foi alinhado e submetido dentro do Grupo de Pesquisa em Educação (GEPEE) da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) obtendo os protocolos para as ações na comunidade de Cacha Pregos, entendendo a manifestação das caretas pelo seu caráter de educação informal. Para o mestrado no PPGEAFIN, decidimos apresentar as discussões que se aproximam do recorte escolhido nessa pesquisa ao campo representativo da História Cultural.

Em primeiro momento de contato com o campo de pesquisa, o qual eu já tinha uma relação afetiva de muitos anos enquanto veranista - inclusive tendo já participado e vivenciado a brincadeira das caretas no carnaval durante minha adolescência -, na posição de pesquisador, fiz algumas mediações e estabeleci contatos que auxiliassem minha movimentação entre os moradores. Como uma das etapas, procurei inicialmente algumas associações e entidades que desempenham papel representativo na comunidade, entre as quais, identifiquei: a Associação de Moradores; Associação de Idosos e a Colônia de Pescadores, onde apresentei os objetivos de meu estudo acadêmico, sendo recebido de forma bastante receptiva.

Nessa construção, envolvendo alguns diálogos informais, as entrevistas abertas foram iniciadas, possibilitando a compreensão da relação do sujeito com o lugar, além da

coleta de informações sobre como a manifestação foi historicamente organizada, sanando parcialmente uma falta de outras fontes escritas e revelando como essa construção está presente na memória coletiva do vilarejo. Esses relatos, descritos pelo medo e monstruosidade da manifestação, fundamentaram algumas hipóteses da pesquisa, permitindo um avanço investigativo a partir dos pressupostos.

Dentro do roteiro previamente estruturado, dividi, teoricamente, as entrevistas em três partes configuradas pela relação com o espaço (Cacha Pregos); relação com o objeto de pesquisa (as caretas) e relação com o tema de análise (a monstruosidade). Contudo, as entrevistas seguiram sem deixar de estar abertas aos fluxos naturais da narrativa de cada colaborador, sobretudo as informações que pudessem questionar as hipóteses levantadas.

Nas duas primeiras etapas, busquei ouvir dos entrevistados essencialmente os relatos descritivos de suas participações e experiências dentro das manifestações culturais desse território de identidade, que me fornecessem informações e dados sobre a configuração organizacional da manifestação estudada. Na terceira etapa, seguindo o fluxo narrativo, busquei relatos das percepções e sensações causadas pelas figuras dos mascarados em cada entrevistado, sobretudo no período de sua infância – época na qual a grande maioria revela ter tido medo das caretas.

Nesse nível narrativo, busquei que o entrevistado narrasse outras formas representativas, presentes nas brincadeiras e histórias da infância, que pudessem auxiliar na aproximação com o recorte escolhido. A infância é um período onde o imaginário ganha diversas potências no processo de desvendar o desconhecido. Vários autores apontam essa fase da vida como um dos principais propulsores criativos sobre seres imaginários, fantasiosos – monstruosos, repletos de simbologias. Foram ouvidos relatos, lendas locais e histórias de infâncias, que seguem pelo vilarejo, de antigos pescadores e marisqueiras em suas experiências com o desconhecido, o imaginário e o sagrado.

Dos entrevistados, que já se fantasiaram ou ainda se fantasiam de careta durante os festejos carnavalescos, busquei também narrativas que revelassem o sentido e emoções que os mesmos descrevem enquanto participantes mascarados dentro da brincadeira. Compreendendo os seus objetivos, ao se organizar para desempenhar essa performance cultural, dentro dos processos representativos coletivos que dão continuidade à manifestação.

No acompanhamento das ações da manifestação durante os festejos carnavalescos, adotei uma postura de livre inspiração na metodologia etnográfica (GEERTZ, 2008) no processo de observar e descrever os diversos momentos da manifestação em sua prática,

desde o processo de caracterização dos brincantes até a circulação dessas figuras pelas ruas do vilarejo. Nessa ocasião, fiz um levantamento quantitativo do número de brincantes fantasiados ao longo dos dias, bem como outros dados como faixa etária, sexo/gênero e naturalidade.

Os dados foram catalogados através de um pequeno formulário preenchido durante a observação do momento de realização da brincadeira com os participantes mascarados dentro do grupo apontado como “tradicional”, ou seja, que já segue uma sequência de continuidade de outros anos. A escolha por essa ferramenta foi possibilitar mais dados sobre o funcionamento da manifestação cultural enquanto manifestação viva, ativa e em desenvolvimento, além dos importantes relatos da memória sobre a ação das caretas.

Esses dados permitem uma função bem mais qualitativa em seu tratamento, possibilitando a compreensão da configuração da brincadeira nos anos observados, os modos de organização e continuidade de uma tradição, sua inovação e ressignificações, assim como os agentes participantes e seus grupos, dentre outras possibilidades interpretativas. O relatório com as etapas, experiência e os dados obtidos nesse processo são apresentados e desenvolvidos mais detalhadamente no subcapítulo “Perfil dos brincantes”, dentro do capítulo II.

Durante essa experiência em campo, foi produzido um material de registro audiovisual no decorrer de alguns momentos da performance coletiva da manifestação. As fotografias são importantes fontes de análises históricas e interpretativas, possibilitando o registro e documentação visual do objeto capaz de fornecer ao pesquisador e leitor uma outra perspectiva de observação, novos olhares e detalhes despercebidos, auxiliando no processo investigativo a que se detém esse recorte analítico.

Em desenvolvimento, fiz o uso de algumas fotografias para análises estéticas dessas figuras correlacionadas ao conceito de monstruosidade, tendo em vista que, para Geertz (2008), o conceito de cultura é apresentado como uma linguagem semiótica a procura de significados. Nessa etapa, faço uma breve incursão nas teorias da semiótica para interpretação das mensagens verbais e não-verbais proferidas pelos brincantes, através da produção e construção de suas fantasias, das situações comunicativas dos movimentos e códigos corporais nas quais se elaboram processos de signos e significados.

No decorrer dessas ações no campo de pesquisa, também obtive o acesso a diversas fotografias pertencentes aos acervos pessoais e disponibilizadas pelos próprios moradores para consulta, contribuindo para um panorama visual na construção de uma

historiografia da careta ao longo dos anos no vilarejo. Em decorrência do acesso aos aparelhos fotográficos a partir de dados socioeconômicos, as fotografias mais antigas que tive acesso datam do início da década de 1980, dificultando um apanhado geral da brincadeira em tempos mais remotos, descritos exclusivamente pelos relatos orais.

Todos esses acervos particulares, incluindo os diversos tipos de documentos, reelaboram significados importantes da memória nas construções culturais coletivas levando em conta as experiências dos seus sujeitos históricos. Outros documentos importantes disponibilizados pelos interlocutores desse processo foram os diários e anotações pessoais de alguns moradores do próprio vilarejo, que se dedicaram no processo de escrita autodidata sobre a história local.

Entre esses documentos, destaco as anotações do Sr. Ulisses Pinho – às quais, além do trabalho publicado postumamente pelo seu neto em livro, tive acesso aos manuscritos disponibilizados pelos seus familiares para consulta. Outra pesquisa autodidata importante, sempre apontada pelos moradores quando interrogados sobre a história da comunidade, refere-se ao trabalho do Sr. Jessé Ramos. Por alguns contratempos, não tive acesso aos manuscritos do Sr. Jessé, mas recorri a algumas citações indiretas em trabalhos publicados em que aparece citado, a exemplo da coletânea “Vera Cruz: Nas letras da docência” (2012), produzida pelos professores do município de Vera Cruz, numa perspectiva de registro da memória das localidades da Ilha de Itaparica, publicada pelo Instituto Federal da Bahia (IFBA).

Deixo aqui mais uma vez citados ambos os trabalhos, de Sr. Ulisses e Sr. Jessé, pela importância desses documentos que não serão contemplados em toda sua forma no recorte escolhido para essa dissertação, mas que sirva de possibilidades para futuros estudos acadêmicos que possam se dedicar exclusivamente a essa proposição. São fascinantes as concepções de pesquisa e de escrita histórica presentes nos diários desses dois homens, que, em vida, se dedicaram às atividades na construção de barcos e trabalhos de pescaria, e, em horários vagos, realizaram o ofício de historiadores do seu vilarejo sem nenhum vínculo com instituições educacionais formais.

Os resultados construídos, através das ações em campo, seguiram as reflexões e metodologias de Bardin (2011) acerca da análise dos conteúdos da pesquisa qualitativa. A autora categoriza alguns métodos que auxiliam o pesquisador nessa importante etapa da investigação, sendo destacados aqui os processos utilizados para análises das entrevistas transcritas e demais dados obtidos nessa pesquisa, a partir dos seguintes mediadores: I – a presença e a ausência de elementos nos registros, II – a frequência dos

elementos entre os relatos, III – a direção aos critérios pré-estabelecidos para a pesquisa (favorável, negativo ou neutro), IV – a ordem estabelecidas nos registros e V – a concorrência dos fatos relacionados.

Todas as informações, obtidas através dos entrevistados, foram valorizadas em sua potência de contribuição para o trabalho completo dessa pesquisa. O tratamento, a partir desses elementos classificatórios, tem como principal objetivo apresentar o trabalho final de forma clara a fim de facilitar o processo de apreciação pelo leitor, através do esforço intelectual do investigador em classificar, condensar e intercalar todas as informações de maneira mais objetiva para a leitura de seu trabalho, respeitando as especificidades e veracidade dos relatos agrupados.

O resultado das entrevistas orais seguirá distribuído como trechos transcritos citados ao longo do trabalho. O processo de transcrição funcionou como uma pré-análise do material (BARDIN, 2011), analisado junto com as anotações e informações pertinentes feitas em campo. Na experiência de transcrever um “documento oral, com sua vivacidade e calor humano” para um “documento estático” através da escrita (QUEIROZ, 1983), adotamos com muita cautela algumas sugestões propostas por Marcuschi (1986).

As transcrições serão apresentadas com alguns artifícios que diminuam as diferenças entre a oralidade e a escrita. Para isso, de modo geral, mantive as reticências para representar as pequenas pausas próprias da conversação. Além disso, conservei a formação estrutural da fala dos entrevistados compreendida a partir das pontuações gramaticais formais (vírgulas, ponto parágrafos – quando foi observado o final de uma linha de pensamento/frase). Preservei também a inscrição de suas variantes linguísticas, identificadas pelo itálico. Quando necessário, na identificação dos dêiticos, termos locais ou de informações incompletas no recorte, fiz a intervenção com o uso de colchetes. As reticências entre os colchetes marcam o corte de algumas falas.

Respeitando as normas do Comitê de Ética, a identidade dos entrevistados foi mantida em sigilo dentro da apresentação desse trabalho. Para evitar um olhar frio, bem como qualquer analogia que dificultasse ou interferisse na leitura dos depoimentos, passamos a identificar os moradores por letras maiúsculas escolhidas por uma lógica interna na análise dessas entrevistas. Entretanto, mantivemos o marcador de gênero (morador/moradora) e, quando necessário, a identificação etária.

Parte do material dessas entrevistas segue distribuído ao longo de todo trabalho. No entanto, no Capítulo IV, as falas passam a ser objetos interpretados com auxílio das teorias de análise do discurso (PÊCHEUX, 1995), articuladas e justapostas em suas

possíveis redes de correspondências com as outras linguagens de interpretação cultural (GEERTZ, 2008), através da permissão e do apoio de referenciais bibliográficos intertextuais escolhidos para tornar o aspecto empírico da fonte o construto que apresento, com muita segurança e seriedade, nesse esforço investigativo.

A manifestação das caretas de Cacha Pregos será aqui classificada em diversas perspectivas sobre seu desenvolvimento – compreendendo-a em seu aspecto plural, onde as linguagens artísticas, religiosas, políticas e filosóficas aparecem em um sistema múltiplo de difícil desassociação, que pode ser entendida enquanto performance coletiva, jogo, brincadeira, atividade cultural ou rito que desempenha valores de representação coletiva, fenômeno social, tendo em vista que, como pontuaremos mais à frente, essa manifestação ocorre de maneira espontânea em uma organização coletiva.

O trabalho segue dividido em quatro capítulos. Essa organização também segue justificada, em certa medida, tanto pelos fundamentos teóricos na construção da análise do trabalho, quanto pelo compromisso de apresentar, nos dois primeiros capítulos, um material que suprisse a falta de referenciais bibliográficos publicados, especificamente, sobre nosso campo e objeto de pesquisa. Daí essa escolha, quase didática, de apresentar alguns dados previamente às análises.

No “Capítulo I – Cacha Pregos: Espaço e História, Território e Identidade”, delimitamos o espaço geográfico e histórico de análise da pesquisa, situando e analisando dados sobre a comunidade de Cacha Pregos e sua população que possibilitem o entendimento da formação, organização e desenvolvimento de suas manifestações culturais através dos seus processos históricos, sociais e econômicos. Nesse capítulo, o principal objetivo será entender os caminhos históricos que configuraram as caretas como um elemento cultural do vilarejo. Trata-se de um capítulo de apresentação da manifestação estudada.

O “Capítulo II – As Caretas de Cacha Pregos em Trânsito” é construído com as informações históricas e organizacionais da manifestação das caretas na comunidade, tecendo suas relações culturais e características estéticas, apresentando já parte de alguns dados obtidos durante a pesquisa em campo.

O “Capítulo III – Teorias da monstruosidade: Uma possibilidade interpretativa do fenômeno das caretas cacha-preguenses” apresenta as teorias da monstruosidade como fundamentação teórica e ferramenta analítica para investigar alguns processos culturais na perspectiva histórica. Serão apresentadas algumas discussões das teorias culturais sobre o monstro referendadas por diversos autores, tendo como principais mediadores as

discussões das obras do filósofo José Gil e do linguista Jeffrey Jerome Cohen, muito utilizados em diversas pesquisas da História Cultural. Essas teorias serão relacionadas aos conceitos históricos de “representação”, “memória” e “imaginário”, que possibilitam a compreensão dos valores estéticos e representativos forjados pelos participantes da manifestação em Cacha Pregos em suas concepções sobre “monstruosidade”, amparados nas possibilidades das interpretações da semiótica.

No “Capítulo IV – Memórias e Identidades, Histórias e Brincadeiras: Correndo com os monstros nas ruas do vilarejo”, estabelecemos as ligações das representações das caretas como um resultado que conecta suas histórias, lendas, brincadeiras, jogos e signos de convivência que fazem parte do imaginário coletivo da comunidade, através da análise do discurso das entrevistas realizadas com os participantes, propondo uma relação com autores que discutem cada uma das análises propostas, seguido pelas Considerações Finais.

No “microscópio” das salas acadêmicas, apresento esse pequeno excerto do corpo das manifestações populares brasileiras que, assim como o corpo monstruoso, sempre foi de difícil categorização nos padrões e regras institucionais, pois neles valores opostos, linguagens múltiplas, aparecem de forma labiríntica no “arauto da crise das categorias” (COHEN, 2000), de modo que possamos refletir sobre a dimensão e importância desses sujeitos socioeducacionais e suas expressões artísticas marginalizadas ou quase sempre categorizadas enquanto “exóticas”, como forma de se repensar os próprios valores de uma sociedade contemporânea que segue perdida em suas representações, neste século de crises do sujeito ocidental pós-moderno.

No silêncio da noite, nas madrugadas de lua cheia ou mesmo em blocos carnavalescos, em plena luz do sol, os monstros aparecem para denunciar as rachaduras de nossa história e do nosso sistema social – aquilo que estava oculto e encontra espaço para sair. Natural das fronteiras, nas encruzilhadas epistemológicas, com a euforia dos monstros no meio das ruas do vilarejo: apresento-lhes as caretas de Cacha Pregos para buscarmos entender a cultura a partir das figuras que a assombram.

2. CAPÍTULO I - CACHA PREGOS: ESPAÇO E HISTÓRIA, TERRITÓRIO E IDENTIDADE

A Ilha de Itaparica se destaca, no meio da Baía de Todos os Santos, não apenas por seu tamanho – medindo cerca de duzentos e trinta e nove quilômetros quadrados, sendo a maior das cinquenta e seis ilhas dessa baía e uma das maiores ilhas do Brasil. Região com diversos espaços de preservação ambiental, patrimônios materiais e imateriais, a Ilha de Itaparica se destaca também por sua importância histórica, econômica e social no desenvolvimento e construção da história do Brasil.

Território habitado pelos povos tupinambás antes da invasão e genocídio ocorrido no processo de colonização portuguesa que se deu com a ocupação de suas terras em 1501, a Ilha de Itaparica surge como protagonista em diversos momentos importantes de nossa história: como porto marítimo de desenvolvimento no processo colonial; palco de invasões e combates entre os holandeses e portugueses; em suas contribuições na luta pela Independência da Bahia; sede governamental provisória durante a Sabinada. Eventos que já foram apresentados e discutidos por outros trabalhos acadêmicos.

Tais momentos históricos podem ser consultados no panorama sobre a Ilha apresentado nas obras de Ubaldo Osório Pimentel, precursor nos estudos históricos e etnográficos acerca da Ilha de Itaparica, com destaque ao relevante livro “A Ilha de Itaparica: História e Tradição”, publicado postumamente em 1979, fonte primária dos diversos estudos específicos que tem investigado esse espaço em seus diferentes aspectos.

Apresento essas breves citações dos movimentos históricos desde a colonização e exploração europeia, para pensar como que esses fatores remodelaram e ressignificaram a ocupação desse espaço e sua população, na formação de suas atividades, crenças e manifestações populares, na construção de seus valores culturais.

Essas localidades, que desempenharam importantes funções no período colonialista [1500-1815], devem ser analisadas, sobretudo, a partir do processo de escravidão dos povos africanos e indígenas que, no Brasil, perdurou por mais de três séculos, com fim institucional em 1888, deixando marcas profundas na formação social brasileira a partir de um paradigma racial, estigmatizado pela cor da pele.

A escravidão colonialista foi responsável por um dos maiores movimentos diaspóricos da Modernidade, que transportou forçosamente mais de onze milhões de africanos para as Américas, onde foram privados da liberdade e destituídos de sua

humanidade. No Brasil, esses povos se reestruturaram em suas dinâmicas de resistência e resiliência na reconstrução de suas identidades, bem como preservação de seus saberes e ressignificação de suas concepções existenciais, reformulando-as no forjamento do que hoje estudiosos classificam como uma das principais “matrizes culturais” da chamada cultura brasileira.

Por sua importância portuária durante o período colonial, sobretudo pela localização geográfica estratégica de ligação entre a cidade de Salvador, as comarcas e outras localidades do recôncavo baiano⁴ que exerciam atividades relevantes no século XVIII e XIX, houve uma grande circulação de afrodescendentes escravizados na Ilha de Itaparica, como bem descrito no trabalho de Wellington Castelluci Junior (2011), “No entorno de Todos os Santos: tráfico ilegal e revoltas escravas no Recôncavo (Bahia: 1831 – 1850)”.

Cercados desses atravessamentos, os vilarejos e a população da Ilha de Itaparica foram sendo formados e reformulados por cruzamentos e distanciamentos das diferenças e contatos dos povos ameríndios, africanos e europeus, que, em suas distinções, contribuíram para a construção de seu processo urbanístico, suas festas populares, calendários sagrados, hábitos alimentares, técnicas e saberes.

Hoje, em sua lista de patrimônios, a Ilha apresenta algumas manifestações culturais e religiosas seculares, como exemplos dos elementos afro-diaspóricos e indígenas instituídos na identidade baiana e brasileira. Entre os quais, destaca-se o culto religioso aos *eguns*⁵ realizado por terreiros de candomblé na Ponta de Areia, no município de Itaparica, representada como sequência de uma tradição africana de culto aos ancestrais, ou a técnica de cerâmica realizadas pelos moradores de Matarandiba, localidade de Vera Cruz, apresentadas pela continuação de uma tradição dos povos indígenas. Além, é claro, dos traços da dominação portuguesa em suas construções arquitetônicas e festas religiosas.

Nessa perspectiva, a pesquisa compreende essa região a partir do pensamento de Stuart Hall (2003, p. 31) ao pensar sobre a identidade e os movimentos da diáspora, como

⁴ O recôncavo baiano é uma divisão geográfica sociocultural dos municípios em torno da Baía de Todos-os-Santos, abrangendo não só os territórios litorâneos, mas as localidades do interior com cerca de 5,2 quilômetros quadrados. A região é formada por 20 municípios, sendo uma das áreas mais produtivas durante o processo de colonização do Brasil. A região é berço de importantes manifestações culturais brasileiras notoriamente com influência das matrizes culturais e religiosas africanas.

⁵ Na cosmovisão de algumas religiões de matriz africana, os *eguns* são entidades que representam os ancestrais ou espíritos de pessoas em outro plano (morte). Na Ilha de Itaparica, onde ocorre um dos principais cultos aos *eguns* no Brasil, eles são referidos como Babá (pai, em origem do iorubá) ou Babá-Egun. A origem do culto aos *eguns* está relacionada ao território da Nigéria, no continente africano.

“resultado do maior entrelaçamento e fusão, na fornalha da sociedade colonial, de diferentes elementos culturais” que se reconfiguraram em uma “cultura negra”, “impelida por uma estética diaspórica” (*Ibid.*, p. 34).

Afirma Cecilia Soares (2018, p. 32) que:

em comunidades religiosas afro, permanecem práticas culturais e religiosas oriundas de diversos territórios e resultado de um processo longo de convivência e assimilação estratégica de aspectos interessantes para preservação da memória coletiva.

Segundo os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 2010, 67,8% da população da Ilha de Itaparica se autodeclara como preta ou parda. As principais atividades econômicas dos moradores estão relacionadas a coleta de marisco, trabalho realizado sobretudo pelas mulheres, e a pesca artesanal. Essas atividades historicamente ocupadas por seus antepassados remetem ainda ao processo de ocupação colonial com destaque para a pesca de baleias na antiga “Ponta das Baleias” (atual cidade de Itaparica), classificando alguns vilarejos como “comunidades tradicionais”.

No Brasil, a partir da Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais, foi promulgado o Decreto 6.040, de 07 de fevereiro de 2007, definindo enquanto comunidades tradicionais:

“grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição”. (BRASIL, 2007)

Nesses grupos estão inclusos os povos indígenas, quilombolas, afro-religiosos, seringueiros, pescadores artesanais, marisqueiros, caiçaras, ciganos, povos faxinais, entre outros. No território da Ilha de Itaparica, estão registradas algumas comunidades tradicionais de pesqueiros e marisqueiras. Durante a produção dessa pesquisa, não foram encontrados documentos oficiais ou, se considerarmos o critério de auto reconhecimento, nenhuma referência ou relato sobre outros grupos, mesmo grupos indígenas ou quilombolas, ainda que historicamente tenha ocorrido movimentos e levantes desses povos no território da Ilha (CASTELLUCI, 2011).

Desde 1973, a Ilha de Itaparica faz parte da Região Metropolitana de Salvador (RMS), divisão territorial estabelecida por leis governamentais a partir de critérios multidimensionais nas análises dos dados e reconhecimento populacional, mesmo apresentando um quadro socioeconômico diferente dos outros municípios dessa região.

Até 1970, antes da construção da Ponte João das Botas pela rodovia BA-001, popularmente conhecida como “ponte do funil”, o acesso para a Ilha de Itaparica só se dava através de embarcações marítimas. A locomoção terrestre entre seus povoados e vilarejos era bem precária, com poucos veículos motorizados e estradas de difícil acesso. Esses processos fizeram com que algumas comunidades ficassem isoladas até as últimas décadas do século XX.

A Ponte do Funil chegou como resultado do desenvolvimento a partir da descoberta do “ouro negro” na Ilha. Em setembro de 1942, foi encontrado petróleo pela primeira vez na localidade, as décadas seguintes representaram um grande desenvolvimento urbanístico e incentivo turístico na Ilha de Itaparica, apesar de não deixar muitas contribuições no aspecto socioeconômico para seus moradores nativos nem alterações significativas em sua renda per capita ou Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), registradas como as menores quando comparadas aos outros municípios da RMS.

A “ilha”, como é simplesmente referenciada de forma afetiva pelos moradores e visitantes, tornou-se uma das principais alternativas de veraneio e passeio para as famílias das regiões circunvizinhas, sobretudo no período de carnaval. As suas belas praias e o acesso por custos razoáveis, através de embarcações com saída da capital, ou pelo acesso do recôncavo, através da ponte do funil na rodovia BA-001, atrai turistas e veranistas de diversas classes sociais, configurando a hotelaria e o aluguel de imóveis para temporadas como novas fontes de renda dos moradores.

No verão, é registrada a circulação significativa de veranistas e turistas entre as praias e os vilarejos da ilha. De acordo com a Internacional Travessias, empresa responsável pela administração do sistema de *ferry-boat* entre Salvador e Itaparica, no período do verão de 2019 cerca de 30 mil veículos e 200 mil passageiros fizeram essa travessia apenas pelo seu sistema de transporte. De Salvador, ainda há o embarque de pedestres pelo sistema de lanchas saindo do Terminal da França para a localidade de Mar Grande, centro de Vera Cruz.

Os moradores naturais da Ilha se auto reconhecem e se tratam como “nativos”, o termo será também adotado quando necessário na pesquisa para referenciá-los na diferença dos outros participantes da manifestação enquanto “veranistas” – pessoas que

possuem uma segunda residência ou passam temporadas na Ilha regularmente (em Vera Cruz, segundo dados do IBGE de 2010, 39,22% dos domicílios são de uso ocasional – marcado por um número crescente da especulação imobiliária na construção de condomínios fechados para um público de classe média), e os “turistas” que circulam em temporadas curtas pela localidade.

Atualmente, a Ilha de Itaparica se divide administrativamente em dois municípios: Vera Cruz e Itaparica, como apresentados pelo mapa abaixo (figura 1). Itaparica, município homônimo a toda ilha, ocupa 118,040 km² do território do norte. Em 2020, a população estimada de Itaparica era de 22.337 habitantes (IBGE).

Figura 1 - Divisão administrativa municipais da Ilha de Itaparica



Fonte: Wikipédia, 2020

O município de Vera Cruz ocupa a maior parte espacial da ilha, dividindo seu território em praias e comunidades, como as localidades de Baiacu, Tairu, Cacha Pregos, Barra Grande, Barra do Gil e Conceição. O ponto identificado no mapa como Vera Cruz, sede do município, é conhecido popularmente pelo nome de Mar Grande. Entretanto, Mar Grande, oficialmente, é o nome do distrito no qual está localizada a comunidade de Baiacu. Apesar disso, muitas vezes, há uma confusão já que a nomenclatura Mar Grande tornou-se mais famosa que o próprio nome do município⁶. O centro de Vera Cruz, por

⁶ A própria travessia é intitulada Salvador x Mar Grande. Esse fato ajuda a confundir os transeuntes, especialmente os não-nativos, a pensarem que Mar Grande é o nome do município, o que seria dirimido caso a travessia fosse chamada de Salvador x Vera Cruz, ou Comércio x Mar Grande.

sua vez, concentra os principais órgãos administrativos municipais, bem como é principal centro comercial da ilha e porto marítimo das embarcações, conhecidas como lancha, oriundas da capital.

2.1 Lócus da Pesquisa

O objeto de pesquisa está situado no calendário cultural do distrito de Cacha Pregos, que faz parte do município de Vera Cruz. A localidade fica situada como a última praia de uma pequena península na região sul da ilha a aproximadamente 30 quilômetros de distância da sede do município, com acesso terrestre a partir de um entroncamento na BA-001, na comunidade de Tairu, seguindo pelas praias de Aratuba e Berlinque.

Visamos compreender a construção da manifestação das caretas a partir de seus agentes em perspectiva das possibilidades de seu espaço geográfico e temporário. Tracejamos a história do vilarejo de Cacha Pregos e da população envolvida no processo da manifestação cultural, como maneira de contextualizar as análises demográficas e suas correlações nas concepções do sujeito histórico enquanto produtores socioculturais.

Para a escrita, utilizei dados disponibilizados por diversos órgãos institucionais e relatórios governamentais públicos, além de informações secundárias encontradas em bibliografias e informações obtidas em relatos orais. Os dados consultados no Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) serão apresentados entre os mais recentes em relação ao ano dessa pesquisa, em casos específicos de análise será feito o recorte histórico, quando necessário, na análise.

Vale ressaltar que os dados específicos do vilarejo passam por algumas dificuldades analíticas devido a alguns bancos de dados apresentarem informações gerais sobre todo o município, que possui uma extensão territorial organizacional complexa. Os distritos de Vera Cruz apresentam quadros heterogêneos, que são apresentados, geralmente, em gráficos e relatórios únicos referentes a todo o município.

Através de indícios, esses dados foram aproximados em alguns recortes para a compreensão específica do distrito de Cacha Pregos – compreendendo suas especificidades, diferentes dos outros distritos e povoados que fazem parte do município de Vera Cruz, até mesmo em seus processos identitários, além da utilização das informações locais obtidas através de relatos orais e consulta aos dados de alguns órgãos, como a Colônia de Pescadores Z-10, que tem sede em Cacha Pregos.

“Circulando” os referenciais da Ilha de Itaparica e permeando as histórias de seus vilarejos, a pesquisa reduz sua escala de observação ligando ao microcontexto de Cacha Pregos, sua população, hábitos e crenças, até o momento da produção e performance das caretas nos festejos carnavalescos.

2.2 Cacha Pregos: Líricas do Lugar

Não poderia começar a falar de Cacha Pregos sem antes fazer esse pequeno recorte poético por sua lírica, sendo um dos principais motivadores nessa investigação – ao leitor, peço uma pequena licença antes de adotar uma linguagem acadêmica na tentativa de manter o afastamento necessário para um trabalho científico. Entretanto, quem já visitou Cacha Pregos sabe que a relação afetiva com o vilarejo é um fator presente nas memórias e relatos sobre aquela localidade.

Cacha Pregos é sempre descrito e lembrado por sua tranquilidade refletida em suas belezas naturais, destacando-se por uma estreita península (figura 2) banhada ao oeste por um mar calmo no qual se encontra a foz do Rio Jaguaripe, formando um extenso manguezal ao oeste. Cada maré modifica constantemente sua formação geográfica, onde comumente surgem bancos de areias e piscinas naturais.

Figura 2 - Imagem aérea da localidade de Cacha Pregos, situada em um braço de uma península



Fonte: Ecoviagem, 2020.

Em alguns lugares do Brasil, o nome do vilarejo é usado em comunicações informais para designar um sítio inexistente. A expressão idiomática “só lá em Cacha Pregos” revela o imaginário ádvena de que o vilarejo seja um lugar longínquo ou mesmo fantasioso, na “Terra do Nunca”. Mas a vila existe! Existe, entre muitas histórias encantadas, há mais de 200 anos.

Em alguns mapas da Baía de Todos-os-Santos datados do século XVIII, como veremos, o nome do vilarejo já aparece registrado. Nesses mapas e em outros documentos, existem algumas variações ortográficas, sendo escrito como “Caxa Pregos”, “Caixa Prego”, “Cacha-Pregos” – sendo a grafia oficial atualmente utilizada como “Cacha Pregos”.

As diversas histórias em torno da origem do nome estão ligadas às pequenas piscinas naturais que se formavam nas marés baixas onde prendiam pititingas, uma espécie de peixe que era descrita como tendo aparência de pequenos pregos, assim originando “Cacha Pregos” - lugar onde os peixes ficavam “presos”. A explicação do nome, classificado como exótico, é exposta com muito orgulho em um pequeno monumento em uma das ruas do vilarejo.

Algumas versões diferem sobre a espécie dos peixes, citando entre peixe-agulha ou mesmo as pititingas. Quanto a palavra “cacha”, há uma versão que aponta como derivação fonética da palavra “caixa”, há uma outra versão que relaciona com o verbo “cachar”, utilizado casualmente no período de surgimento do vilarejo, que significa “prender”, ou como corruptela do verbo “catar”.

A partir dessa toponímia, podemos traçar algumas relações entre espaço e memória que inscrevem em múltiplos aspectos o imaginário de seus moradores. Em todas as versões, o nome da vila apresenta mais que uma descrição geográfica do seu local, nelas também ficam inscritas a transcrição fonética e variação linguística do seu povo em sua dinâmica com a paisagem, linguagem, memória e o espaço.

Do seu vilarejo, as várias pracinhas simples organizadas e construídas pelos próprios moradores – com seus nomes curiosos como a “Praça das Vergas”, “Praça do Pau Mole” (figura 3), “Praça da Mentira” ou a “Praça da Amizade”, entre tantas outras - muitas vezes, formadas com apenas um banco e uma mesa, alimentam a integração da comunidade na construção de suas histórias, afetos e revelam seu humor nas vivências sociais.

Figura 3 - Praça do Pau Mole, em Cacha Pregos



Fonte: Andre Seale, 2005

São nesses espaços de sociabilidade e recreação que se preservam a memória de seu povo, quando sabemos de algumas histórias cheias de mistérios do silencioso manguezal, da caipora, do boitatá e outras figuras fantásticas que enchem de magia os relatos das aventuras das pescarias pelo mar aberto.

2.3 Agentes socioculturais: Atividades e aspectos demográficos

De acordo com os dados do último censo, realizado em 2010 pelo IBGE, o número de habitantes no distrito de Cacha Pregos era de 2.888 pessoas, equivalendo a 7,68% da população total do município de Vera Cruz, que possuía 37.567 habitantes e uma densidade demográfica de 125,33 hab./km². Para a região, a pequena população significa uma relevante mancha urbana tornando-se comunidade referencial entre as praias e povoados circunvizinhos.

A população de Cacha Pregos é constituída por 49,61% de homens e 50,39% mulheres. Em relação à faixa-etária, a proporção de habitantes com menos de trinta anos é de 48,30% da população. Segundo a autodeclaração por cor ou raça, 57,20% se autodeclara parda, 28,25% como preta, 13,26% branca, 1,14% amarela e 0,13% indígena. Em números reais, a formação demográfica de acordo com cor ou raça e sexo e gênero é a seguinte:

Tabela 1 - População residente por sexo e gênero e cor ou raça em 2010

SEXO	COR OU RAÇA*					
	Branca	Preta	Amarela	Parda	Indígena	Não-declarada
Homens	175	434	12	810	2	0
Mulheres	208	382	21	842	2	0

*em número real de habitantes

Fonte: IBGE, 2010.

Cacha Pregos tem sua formação associada a um pequeno povoado de pescadores, sendo a pesca ainda uma das importantes atividades econômicas e identitárias desenvolvidas pelos nativos. Segundo a Colônia de Pescadores Z-10 - associação sediada no próprio vilarejo desde 1973 e reconhecida pela lei 11.699/2008 como órgão representante da classe dos trabalhadores do setor artesanal da pesca, atendendo ainda os distritos de Jiribatuba, Tairu, Aratuba e Berlinque -, em janeiro de 2020, tinham cadastrados oficialmente 780 trabalhadoras e trabalhadores pesqueiros, sendo 322 moradores de Cacha Pregos. Contudo, um grande número de pessoas exerce essa atividade no distrito sem estar cadastrado ou associado à Colônia.

O cadastro na Colônia garante alguns direitos conquistados pelos trabalhadores em parceria com órgãos governamentais, entendendo a garantia da sua atividade enquanto única renda familiar, entre eles, o “seguro defeso”. Esse benefício trata-se de uma assistência financeira temporária, equivalente a um salário mínimo, concedida ao(à) pescador(a) artesanal durante os períodos nos quais a prática de sua atividade esteja suspensa por ordem ou conselho do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA), a partir da lei nº 10.779/2003.

Antes desses direitos assegurados por leis, existiam algumas ações comunitárias de ajuda entre os próprios moradores, que revelam uma empatia dentro da coletividade – muito importante para a análise no decorrer do trabalho em questão. Entendendo a pescaria como fonte de renda e sobrevivência de seus companheiros e companheiras, era comum a doação de uma porção dos peixes ao pescador que estivesse impossibilitado de ir à pescaria ou mesmo que não fosse bem na atividade – essa quantidade de peixe dada era chamada de “quipata”. Há relatos de doação de quipata para mulheres viúvas durante o período que continuassem sem companheiros (ALVES, 1957).

As atividades de pescaria e mariscagem, que remontam a essa tradição comunitária, eram exercidas por inúmeras gerações. Relata um morador, que exerce a função de pescador atualmente, sobre o início de sua atividade:

Praticamente na infância, né? **Por opção e sobrevivência.** Então, a gente... **Aqui a gente já nascia pescando...** É... Como não se tinha creche, nem com quem deixar os filhos, as nossas mães levavam a gente junto com elas... E aí, levava o *cestozinho*... O cesto de pegar o marisco e o cesto de deixar a gente no fundo da sombra... Quando a gente começava a andar, a gente começava já ajudando... **Minha mãe [era] marisqueira**, onde ela fazia extração ou a mariscagem da ostra, do chumbinho, do siri, do aratu, do caranguejo... **E meu pai pescador puxador de calão.** O que é o calão? Uma rede gigante onde saiam em canoas... Geralmente as canoas saiam em número de dez, cinco pescadores... E aí lançava uma rede pro mar e puxava na corda, o chamado puxar de calão. (morador P, 2020, grifo nosso)⁷

Outra atividade exercida tradicionalmente pelos moradores de Cacha Pregos está no processo de construção artesanal de barcos. Os estaleiros, ainda em funcionamento na região do porto, destacam-se por sua técnica secular, sendo o único espaço na ilha onde se desenvolve essa atividade, que já produziu inúmeras embarcações utilizadas na região da Baía de Todos-os-Santos, por profissionais moradores do vilarejo. Nesse aspecto identitário, narra um morador:

Então a gente tem **a nossa cultura tá aí ligada à mariscagem, à pesca, à construção náutica**, que é o carpinteiro artesanal... Que temos aqui até hoje. A gente tem, em Vera Cruz ou Itaparica, em toda Vera Cruz ou Itaparica, onde tem estaleiro é em Cacha Pregos! Não tem em outro lugar da ilha! (morador L, 2020, grifo nosso)

Apesar de sua importância, sobretudo relacionada a uma forma de subsistência e na construção identitária do povoado, essas atividades não têm contribuição significativa no produto interno bruto (PIB) geral do município. Segundo o IBGE (2010), a atividade de pesca somada aos outros setores da agropecuária é responsável por 3,5% do total do PIB do município. Os relatórios da Relação Anual de Informações Sociais (RAIS) de 2012 apontam que essas atividades representam cerca de 0,7% do PIB do município.

As diferenças entre os dados apresentados pelo IBGE e RAIS são significativas, sobretudo porque a RAIS não considera informações sobre trabalhos informais em seus

⁷ As entrevistas apresentadas ao longo dessa pesquisa são resultados dos trabalhos em campo, descritos e justificados na introdução desta dissertação.

dados. Assim, essa diferença entre os dados também ajuda a confirmar o número predominante de trabalhadores e trabalhadoras informais no município de Vera Cruz. Segundo o IBGE (2017), a relação entre o número de pessoas ocupadas e a população total é de 10,4%, sendo que 47,9% viviam em domicílios em condições com rendimentos mensais de menos de meio salário mínimo por pessoa, ocupando a posição 306 entre os 417 municípios do Estado da Bahia.

No IBGE, a maior porcentagem do PIB está relacionada ao ramo de serviços, que incluem os estabelecimentos do comércio e hotelaria. Atualmente, grande parte da população desenvolve atividades no pequeno comércio do local, que incluem lojas de construção, mercearias, padarias, armarinhos, bares e restaurantes, seja como proprietários ou, em sua maioria, como funcionários. Desses, alguns desempenham a pescaria como renda extra, devido a seus outros vínculos, por isso, existe um número menor de associados à colônia de pescadores.

Esses pequenos estabelecimentos comerciais, concentrados em grande parte na Rua das Flores, possuem um grande aumento no número de produtividade durante o período de verão, entre os meses de dezembro, janeiro e fevereiro – período conhecido como “alta estação” ou “alta temporada”, caracterizado pelo aumento do número de veranistas e turistas, sobretudo no ramo da hotelaria.

No verão de 2020, foi constatado o funcionamento de quatro pousadas e hotéis em Cacha Pregos, sendo todos de propriedade e/ou administrados por não-nativos. Segundo informações secundárias, o vilarejo teve uma redução de quase 60% do número de hotéis em funcionamento – alguns foram fechados e outros transformados em pequenos condomínios. Não obtivemos uma análise detalhada dessa cadência, sobretudo, pois pode haver diversos fatores do contexto local, como também nacional, movimentados pela crise socioeconômica global. O aluguel de residências por pequenas temporadas é também um dos importantes meios de fonte de renda local, sendo realizadas por nativos e não-nativos que possuem imóveis no local.

Ao analisar o índice de desenvolvimento humano municipal (IDHM) apresentado pelo IBGE, percebemos que Vera Cruz ocupa a última colocação quando comparado entre os treze municípios da região metropolitana de Salvador. O IDHM é uma medida composta através de indicadores dos dados da saúde, educação e renda, com valores variantes entre 0 e 1, que busca medir qualidade de vida de acordo com o desenvolvimento dos municípios. Vera Cruz possui o IDHM de 0,645, sendo o componente que mais influenciou positivamente a média foi o IDHM por longevidade

com índice de 0,817. O IDHM/Renda foi de 0,645 e o pior parâmetro foi o IDHM/Educação de 0,520.

O IDEB (Índice de Desenvolvimento da Educação Básica) é um outro indicador que revela a carência educacional institucional do município, com média da rede pública de 4,3 nos anos iniciais do ensino fundamental e 2,8 dos anos finais do ensino fundamental. O IDEB é uma avaliação com índices entre 0 a 10, organizada pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP), sendo considerado o principal indicador da qualidade da educação brasileira. A meta educacional é que toda escola alcance a média 6,0 até 2021, correspondendo ao patamar dos países da Organização para Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE).

Em Cacha Pregos, existem uma creche e duas escolas públicas, onde são oferecidos o ensino fundamental, de responsabilidade municipal, ensino médio e o ensino de jovens e adultos (EJA), de responsabilidade estatal. A média do IDEB das duas escolas, separadamente, são de 2,9 (IDEB/2017), na escola que oferece o ensino médio, e 4,0 (IDEB/2017), nos anos iniciais do ensino fundamental.

Todos os indicadores da educação no distrito de Cacha Pregos e no município de Vera Cruz apresentam uma classificação abaixo da recomendada ou esperada. Os dados do Censo de 2010, sobre a população total do município, revelam que o percentual de adolescentes entre 11 a 13 anos, que se encontram nos anos finais do ensino fundamental, é de 78,9%; a taxa de jovens de 15 a 17 anos com o ensino fundamental completo é de 35,7%; e a taxa da população de 18 a 20 anos com o ensino médio completo é de apenas 11,0% - levando Vera Cruz a uma das últimas colocações entre os municípios baianos.

Segundo o site do INPE, existem matriculados nas duas escolas do distrito de Cacha Pregos, no ano de 2020, o número total de 644 estudantes – sendo a maior parte na escola do ensino fundamental. Esses alunos estão classificados entre o indicador de nível socioeconômico (INSE) como grupo 3, nível descrito como:

Neste, os alunos, de modo geral, indicaram que há em sua casa bens elementares, como banheiro e até dois quartos para dormir, possuem televisão, geladeira, dois ou três telefones celulares; bens complementares como máquina de lavar roupas e computador (com ou sem internet); a renda familiar mensal é entre 1 e 1,5 salários mínimos; e seus responsáveis completaram o ensino fundamental ou o ensino médio. (BRASIL, 2020)

Os números alarmantes dos indicadores educacionais supracitados perpetuam diversos problemas e carências sociais relacionados ao baixo nível de educação profissional e qualificação de mão de obra que impossibilitam o desenvolvimento desses cidadãos nas exigências e requisitos do mecanismo capitalista. Em Vera Cruz, apenas 4,0% da população possui Nível Superior⁸.

A falta de infraestrutura e as condições precárias das instituições escolares podem ser um grande fator para esses indicadores tão baixos. Em Cacha Pregos, as escolas possuem uma estrutura muito pequena e um aspecto de pouco cuidado dos órgãos competentes, a maior delas possui cinco salas de aula. Através do site do INEP, foi verificado que nenhuma das escolas da localidade possui bibliotecas ou salas de leituras, não há computadores para uso dos alunos, não possuem quadra de esportes nem pátio, entre outros fatores.

Marcada por esse descaso do setor público no investimento do espaço e de condições básicas para os moradores, a comunidade de Cacha Pregos recorre a outras alternativas coletivas e comunitárias que possibilitam a ressignificação e reelaboração de suas necessidades e atividades das diversas esferas para o desenvolvimento de suas produções culturais, intelectuais e de entretenimento. Além da Colônia dos Pescadores, como ferramenta sindical dos trabalhadores da pesca, destacam-se outras organizações, como a Associação de Moradores, funcionando como um conselho para as demandas da comunidade, a Associação de Idosos, que desenvolve atividades para o público da terceira idade além de organizar algumas manifestações culturais, como o Terno de Reis, e a Comissão da Igreja e Comissão da Festa de Cacha Pregos, reorganizada anualmente como trabalho voluntário para organização e realização do calendário festivo da localidade.

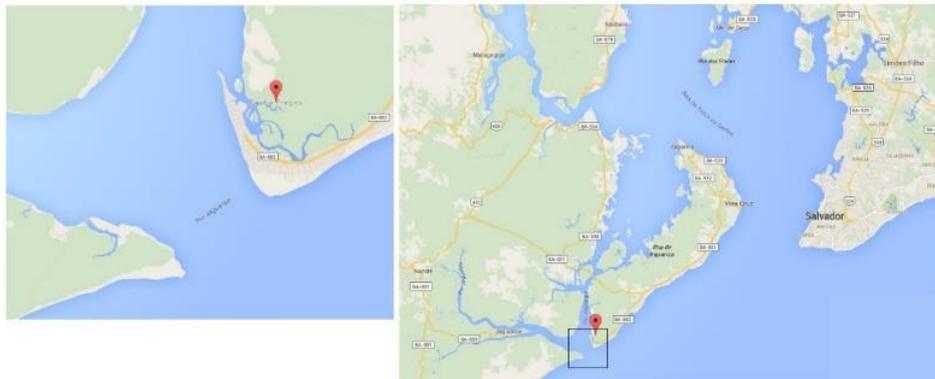
2.4 Breve história do Vilarejo

A localização geográfica de Cacha Pregos (figura 4) - ao extremo sul da Ilha de Itaparica, defronte à região continental - situa-se em um dos principais pontos da rota

⁸ Em todo território da Ilha de Itaparica, durante a realização dessa pesquisa, não havia instituições privadas ou públicas de Ensino Superior. Os principais apontamentos para esse número estão justamente na dificuldade de acessibilidade e permanência dos moradores da ilha, que devem fazer grandes deslocamentos para terem acesso ao ensino universitário. As universidades públicas mais próximas estão em Salvador e na região metropolitana, cujo principal meio de acesso ocorre através das travessias marítimas.

marítima realizada no Período Colonial, entre Salvador e algumas vilas do recôncavo e do Baixo-Sul baiano através da Barra Falsa.

Figura 4 - Mapa com recorte da localização geográfica de Cacha Pregos na Baía de Todos os Santos



Fonte: Google Maps, 2020.

A Barra Falsa é conhecida pelos portugueses desde o século XVI em suas estratégias de defesa territorial contra as invasões da cidade de Salvador e da imensa baía – sendo esse trecho protegida pelo conjunto fortificado de Morro de São Paulo. Esse estreito marítimo possibilitava uma via alternativa para que as diversas embarcações pudessem se esgueirar por detrás da Ilha de Itaparica saindo ou aportando em Salvador de forma segura.

Situada na foz do rio Jaguaripe, o canal marítimo da Barra Falsa é formado pela Ponta dos Garcês, no continente, e Cacha Pregos, na Ilha de Itaparica, recebendo esse nome pelas complicações geográficas em sua navegação, sobretudo marcada pelo surgimento dos diversos bancos de areias a depender da maré. No célebre “Tratado descritivo do Brasil em 1587”, escrito pelo português Gabriel Soares de Sousa, ainda no século XVI, esse espaço geográfico é descrito da seguinte maneira:

A barra de loeste se chama de Jaguaripe por se meter nela um rio do mesmo nome. Haverá, da terra firme a essa ponta da ilha, perto de uma légua de terra a terra, a qual barra é aparcada por ser cheia de baixios de areia, mas tem um canal estreito por onde navegam, pelo qual entram caravelões da costa e barcas dos engenhos; mas há de ser com tempos bonançosos, porque com marulho não se enxerga o canal. E corre grande perigo quem se aventura a cometer esta barra de Jaguaripe com tempo fresco e tormentoso (SOUSA, 2015, p. 142).

Ainda nesse Tratado, é possível traçar aproximações ao espaço geográfico onde hoje se encontra Cacha Pregos, relatado na seguinte estrofe:

Na ponta dessa ilha de Taparica defronte da barra de Jaguaripe está uma ilheta junto a ela, que se diz de Lopo Rebelo, que está cheia de arvoredo, de onde se tira muita madeira. E daqui para dentro é povoada Taparica de alguns moradores, que vivem junto ao mar, que lavram canas e mantimentos, e criam vacas. (*Ibid.*, p. 153)

Apesar das referências ao espaço geográfico do vilarejo, a identificação de Cacha Pregos só aparece a partir do final do século XVIII, em diversos mapas de navegação da Baía de Todos-os-Santos (figura 5). Esses mapas servem como fontes que possibilitam a investigação quanto a ocupação habitacional de origem do povoado, como também servem de ferramenta para as pesquisas relacionadas ao processo de nomeação do vilarejo.

Figura 5 - Recortes do “*Plano Hydrographico da Bahia de Todos os Santos*” em 1803 de José Fernandes Portugal



Fonte: Biblioteca Nacional Digital Brasil⁹

Nas informações relatadas pela tradição oral do vilarejo, o espaço foi batizado por um padre conhecido como “Arkileu” – que visitou o espaço através da busca pela pesca de baleia, que fornecia o óleo para as diversas construções nesse período (sendo uma das principais atividades realizadas na Ilha à época), sobretudo na “Ponta da Baleia”, que originou o município de Itaparica. A origem do nome de Cacha Pregos, como já dito, está relacionada à descrição da formação de piscinas naturais nas praias da região, nas quais os peixes ficavam presos.

Durante a realização dessa pesquisa, não foram encontrados registros ligados ao nome Arkileu, mas o processo de nomeação das localidades e vilas geralmente era realizado por padres. Não muito distante de Cacha Pregos, algumas comunidades ainda

⁹ PORTUGAL, José Fernandes. **Plano hydrographico da Bahia de Todos os Santos...** 1803. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart175771/cart175771.jpg. Acesso em: 30 set. 2019.

preservam ruínas de algumas construções coloniais, o que demonstra a circulação nos espaços em torno da busca de matérias-primas para realização de tais construções. Entre as construções mais antigas, no povoado de Baiacu encontra-se a ruína da Igreja de Nosso Senhor da Vera Cruz construída por padres jesuítas em 1560, terceira igreja mais antiga do país, construção que veio nomear o município de Vera Cruz.

Além de rota da Barra Falsa, a parte marítima de Cacha Pregos já era utilizada para atividade de pesca por diversas famílias das regiões vizinhas, mas sua ocupação territorial deu-se, inicialmente, assim como outras localidades da Ilha de Itaparica, atraída pelas atividades agropecuárias – destacando-se a exploração de coco e criação de gado. Segundo as anotações de Ulisses Santos, o terreno tornou-se propriedade de um homem chamado Cristóvão Marambaia (notoriamente um sobrenome de origem tupi, apesar de não se encontrar maiores referências).

No Brasil, sabemos que a apropriação das terras está ligada às classes dominantes do Período Colonial que propuseram registros documentais formais a partir de um processo de expropriação por criação de leis que garantissem a sustentação dessas propriedades, geralmente, resultantes das lutas e massacres dos povos nativos. Sobre esse processo, José de Souza Martins nos lembra que:

...a concessão da sesmaria tinha precedência legal sobre direitos de posseiros. Não era raro o fazendeiro encontrar, no território de que se tornara sesmeiro, posseiros instalados com suas roças e seus ranchos. Dependia do fazendeiro aceitar ou não a permanência desses posseiros como agregados (...) a posse do fazendeiro conduzia a legitimação através do título de sesmaria; o mesmo não se dava com a posse do camponês, do mestiço, cujos direitos se efetivavam em nome do fazendeiro. Basicamente, tais situações configuravam a desigualdade dos direitos entre o fazendeiro e o camponês, desigualdade essa que definia os que tinham e os que não tinham direitos, os incluídos e os excluídos. (MARTINS, 1995, p. 35)

Entre os moradores, há a lembrança do território de Cacha Pregos como uma Fazenda até algumas décadas atrás – da qual, muito deles pagavam um valor que garantia suas moradias dentro desse espaço. Lembra uma moradora que:

Na época de meus avós, de meu avô, de mamãe, e eu ainda vi isso, recibos tirados com o nome “Fazenda Cacha Pregos” ... **E as pessoas que tinham casas aqui pagavam o terreno que moravam, porque era uma fazenda!** Tinham esses donos... (...) Lembro de Seu Antonino, Seu Valdomiro (...) Esses dois eram quem vinham cobrar. Agora era assim, se as pessoas que não tivessem dinheiro, eles não faziam “tem

que me pagar”, não faziam questão... Então, não sei... Era tipo um arrendamento... E as pessoas pagavam seu terreno... Depois a prefeitura desapropriou, cada um ficou e já não tem mais essa situação. O que a gente paga agora é o IPTU [Imposto Sobre a Propriedade Predial e Territorial Urbana]. (moradora B, 2020, grifo nosso)

No período categorizado enquanto fazenda, datado após o surgimento do próprio vilarejo - a partir da ação dessa família que se mantinha como proprietária dessas terras, a comunidade de Cacha Pregos registrou a tentativa de mudar seu nome (já classificado por muitos olhares estrangeiros como exótico) para Fazenda Ponta Alegre, inclusive, alguns moradores possuem correspondências que registram esse período. Entretanto, a identidade do espaço manteve-se como Cacha Pregos.

Retornando à ocupação datada do final do século XVIII, em seus diários de anotações sobre a comunidade, Ulisses Santos¹⁰ relata que:

(...) as primeiras famílias do arraial são oriundas da Barra dos Garcez [região do município de Valença]. As casas eram feitas de taipa, com o barro vindo do Catu e telhado de palha de pindoba. Durante 1 ano foram feitas em torno de 16 cabanas de taipa para os novos moradores. (SANTOS, 2008, p. 19)

As primeiras casas foram construídas do lado leste da região peninsular, na atual Rua Recuada, às margens da região do manguezal – espaço escolhido por ser ideal para utilização como porto de ancoragem de barcos, devido à sua maré tranquila e protegida contra forças marítimas. O atual cais na rua só foi construído em 1980 e a pavimentação, em 2019. Na Rua Recuada, foi onde também se instalaram e se desenvolveram os estaleiros de construção de barcos e saveiros, importante atividade centenária ainda realizada no vilarejo com destaque em toda a ilha.

Das primeiras obras públicas, a construção da igreja é datada de 1811 e resiste até os dias atuais com poucas alterações arquitetônicas, preservando as portas de madeira azuis e brancas. A igreja foi construída na Rua Direita, com a frente voltada em direção à igreja do povoado de Catu. A Rua Direita faz a ligação da Rua Recuada, na região do porto, com a parte da praia ao oeste.

¹⁰ As citações de Ulisses Santos Pinho, já citado na introdução por suas anotações autodidatas sobre a histórias do vilarejo que ganhou publicação póstuma, serão aqui apresentadas e por isso identificadas por estar sendo utilizadas a partir da obra bibliográfica publicada (Consultar: SANTOS, 2008), mas também por sua importância de relato enquanto morador.

A pedidos dos próprios moradores ao frade de Itaparica, foi escolhido como padroeiros Santo Amaro e Nossa Senhora da Conceição, que na liturgia católica é apresentada como padroeira dos pescadores. Alguns moradores mais antigos da vila, entre os processos de aproximação sincrética com as religiões da matriz afro, associam Nossa Senhora da Conceição com Iemanjá – em complementação do paralelismo entre Oxum e Nossa Senhora da Conceição feito de modo geral, como em Salvador.

Iemanjá é um orixá de origem iorubana que faz parte do conjunto de divindades das religiões afro-brasileiras, como o Candomblé. Esse orixá está relacionado aos elementos marinhos, sendo recorrente no conjunto dos elementos sagrados como entidade protetora dos pescadores. No Brasil, Iemanjá é um dos orixás mais populares com diversos festejos em sua celebração. Em Cacha Pregos, o dia 2 de Fevereiro é destinado ao culto a Iemanjá, marcado pelas oferendas e presentes que são entregues no mar com auxílio de barcos.

A inauguração da igreja de Cacha Pregos foi marcada em fevereiro de 1812, na “maré grande antes da Quaresma”, seguindo o calendário da “lua cheia eclesiástica”, que define outras datas comemorativas cristãs como o Domingo de Páscoa e o Carnaval a partir do calendário lunar. A comemoração durou quatro dias com missas e romarias terrestres e marítimas até a cidade de Santo Amaro do Catu, seguida de festas populares nas ruas de Cacha Pregos.

Nessa ocasião, foi documentada a presença da filarmônica de Maragogipe (SANTOS, 2008), cidade do recôncavo baiano conhecida por seus festejos carnavalescos com a figura dos caretas, além de procissões marítimas do município de Jaguaripe, que são mantidas até os dias atuais nas ligações culturais da comunidade. Essas trocas culturais são muito importantes para entendermos nosso objeto de pesquisa e todo desenvolvimento cultural de Cacha Pregos em suas confluências e isolamentos possibilitados, sobretudo, por sua localização geográfica. Discorre um morador:

A gente tem essa ligação, apesar de ser... Porque as localidades, elas terminam criando uma identidade própria, mas quando se trata das festividades, então, de todas as localidades, uma que consegue reunir toda a ilha em um único dia é Cacha Pregos! Onde temos o passeio pra Jaguaripe... Sempre entre o mês de janeiro e fevereiro - de acordo a data do Carnaval, sempre 15 dias antes do Carnaval (...) Aí, meu querido, a gente reúne toda a comunidade da ilha, Salvador, Baixo-Sul, todo mundo vem pra Cacha Pregos! É o único lugar que consegue reunir tanta diversidade e localidade é Cacha Pregos. (morador L, 2020)

Historicamente, vimos como Cacha Pregos participava geograficamente dos fluxos entre algumas cidades da Bahia com sua capital, Salvador. Entretanto, devemos pontuar também sua própria participação ativa nessas ligações através da atividade dos próprios moradores. Em continuidade, o morador L nos explica:

Por que essa ligação? Onde nós aqui em Cacha Pregos - de toda a ilha! - **era onde tinha os estaleiros e temos até hoje...** E essa ligação com a cidades era o escoamento das mercadorias, **porque aqui se construía barcos de um pau, os chamados saveiros de içar**, então as mercadorias pra ir pro Baixo-Sul tinha que passar pela Barra Falsa de Cacha Pregos, as mercadorias pra chegar até Salvador também passava pela barra falsa de Cacha Pregos. Então Cacha Pregos passava a ser um porto seguro de descanso e de escoamento e transbordo de mercadoria pra capital. (morador L, 2020)

Com o declínio da utilização das rotas marítimas como principal via de locomoção e a ascensão das vias terrestres a partir do século XX, o vilarejo de Cacha Pregos torna-se uma comunidade de difícil acesso. Até a década de 1960, o acesso ao povoado se dava apenas por meio de transportes aquáticos, pois, na atual estrada que dá acesso ao povoado, não havia a pequena ponte sobre o rio nas mediações de Aratuba que possibilita a circulação por vias terrestres. Até os dias atuais, a estrada de Cacha Pregos possui péssimas condições para circulação, refletindo um possível descaso governamental, como manifestam muitos moradores.

O vilarejo recebeu rede de energia elétrica em novembro de 1980. O período anterior a ele é um grande marco na memória dos moradores, como veremos nos marcadores de análise das entrevistas no último capítulo. Antes da rede elétrica, havia um gerador que foi instalado em 1954 e era responsável apenas pela iluminação pública noturna, em algumas ocasiões, por um curto período de funcionamento. O gerador ainda é exposto em uma pequena praça conhecida como “praça do motor”, nas aproximações da Igreja. Desse período, lembra uma moradora:

Eu lembro que antes não tinha energia, era tudo escuro... tinha um motor, tinha o gerador (...) Ele ficava ali na rua da Flores, onde é que tem a reunião dos idosos, era ali! Se chamava usina (...) Começava a ligar 6... 18 horas e desligava era 10 horas [22 horas]. Primeiro tinha o primeiro sinal. O sinal era assim; primeiro ele apagava, depois voltava. Aí tinha o segundo sinal, as pessoas que estavam na rua que fossem para casa, já sabia que o terceiro ele desligava pra valer. (moradora Y, 2020)

Essas dificuldades em acesso, falta de alguns serviços públicos e a distância dos centros urbanos com o sistema de travessia marítima para Salvador, possibilitou que, durante muito tempo, Cacha Pregos recebesse a qualidade de um lugar tranquilo e pacato, em que se preservavam algumas características identitárias dos povoados da ilha, com diferenças de outros povoados de Vera Cruz, que recebiam mais turistas e veranistas. Durante a década de 1990, houve um aumento de números de veranistas em Cacha Pregos em busca do “sossego” do local.

A “Festa de Cacha Pregos” com origem nas celebrações de seus padroeiros acontece até hoje, organizada por uma comissão de moradores em parceria com a colônia de pescadores e a igreja local, respeitando o calendário original da lua cheia anterior ao Carnaval. Durante o período, o vilarejo enfeita suas ruas e barcos com uma programação que envolve procissões marítimas, *lavagens festivas*¹¹, torneios de regatas e premiações. Na noite, no pequeno anfiteatro da praça principal (que os nativos chamam de “cebola” ou “cebolão”) participam diversas bandas populares e serestas nos quiosques. Lembra um morador:

Olha, a festa do padroeiro de Cacha Pregos, que é Senhor Santo Amaro e Nossa Senhora da Conceição. Ela sempre foi organizada pelos pescadores e comissão da igreja, então era uma festa muito religiosa. Era outro marco muito importante aqui em Cacha Pregos. Se esperava o ano todo, é... É onde, digamos assim, era o ponto alto de Cacha Pregos: a procissão! Onde todo mundo procurava vestir a melhor roupa, era... Arrumar bem o cabelo... Os homens que acostumavam andar de tamanco, sandália ou chinelo, calçavam um sapato! Ficavam adornados! Esperando essa festa! O tempo foi passando, era como ele chamava o... o *jazzie*, que era a filarmônica hoje, e as pequenas bandas que se chamava de conjuntos! “Ah, o conjunto de tal lugar” vai tocar hoje em Cacha Pregos... (morador P, 2020)

A maior parte das festas tem origem em organizações e financiamentos populares, algumas recebendo posteriormente orçamentos públicos para ajudar em sua realização. Ulisses Santos nos recorda, por exemplo, que, antigamente, as Festas de Cacha Pregos eram organizadas pelos próprios pescadores e donos de calões, depois por comerciantes

¹¹ As “Lavagens” são um tipo de celebração ritualística em festejos inter-religiosos com origem no sincretismo do Brasil Colonial. As Lavagens são constituídas por mulheres ligadas às religiões de matriz africana, popularmente chamadas de baianas, que, com suas tradicionais vestes brancas, carregam vasos e moringas com “água de cheiro”, que são despejadas durante as cerimônias realizadas geralmente nas escadarias de igrejas católicas. Entre as mais célebres, destaca-se a Lavagem do Senhor do Bomfim em Salvador.

e donos de embarcações, revelando o caráter comunitário do povoado na manutenção de seus processos culturais.

Cada noite um calão fazia a novena e, durante as festividades, não faltava comida, bebida e música. A festa durava 5 dias. As mais famosas filarmônicas tocavam nas procissões e no coreto improvisado de madeira (...) Tinha espaço para armar os bares, quermesses, jogo de dado, doceiras etc. Os preparativos para a festa começavam 8 dias antes. Algumas famílias criavam porco para comer durante os dias de festa. As carnes eram guardadas nos tachos de barro. Água e lenha eram armazenadas para os dias de festa. (SANTOS, 2008. p. 27)

O calendário cultural ainda conta com diversas comemorações e manifestações ao longo do ano. Santos (2008) apresenta algumas cenas culturais que ele nomeia de “festas dos antigos”, como as comemorações da Sexta-Feira Santa, São João, São Pedro, Festa do 2 de Julho, Terno de Reis e a entrega de presente para Iemanjá, no 2 de Fevereiro.

Relata Santos (*Ibid.*, p. 41) que:

“os ternos de Reis saíam 2 dias, na véspera e no dia de Reis, sempre a noite”. Em suas realizações, foram organizados pelos moradores importantes apresentações culturais, como o “Bumba Meu Boi”, “Cardeal”, “Maria Tereza”, “Ciganas do Egito”, “Terno do Sol” e o da “Primavera”, e a “Zambiapunga”.

É, nessa ocasião, através da apresentação de um grupo de Zambiapunga, que as primeiras figuras de mascarados aparecem no vilarejo como um elemento perturbador, que provoca o escárnio e o riso, dentro do equilíbrio das comemorações religiosas de fundamento católico integrada às apresentações dos “Ternos de Reis”, que tem sua culminância no dia 6 de janeiro de todo ano. Ulisses Santos (*Ibid.*, p. 40) lembra que “a “Zabiapunga” era uma zoada danada, os homens vestidos de “careta” com os instrumentos, tocando pelas ruas”.

A Zambiapunga, manifestação que é vinculada ao município baiano de Nilo Peçanha, é uma herança afro de origem bantu, trazida no período colonial pelos africanos do Congo – Angola. Tradicionalmente, o cortejo sai na madrugada entre o dia 1º de novembro, Dia de Todos-os-Santos, e o dia 2, Dia de Finados. Cerca de 60 homens mascarados, com roupas feitas de tecidos coloridos e papéis de seda, produzem muito barulho utilizando tambores, enxadas e búzios.

Com as mudanças e declínio das comemorações no Dia de Reis, a figura das caretas reaparece posteriormente na festa de São Pedro, realizada no dia 29 de junho,

vindo se reafirmar nas últimas décadas como blocos nos festejos carnavalescos do vilarejo. Vale pontuar que a comemoração de São Pedro, dentro dos festejos juninos muito populares no interior da Bahia, é festejada em Cacha Pregos pela sua associação como o Padroeiro dos Pescadores.

Na Bahia, alguns processos históricos de repressões étnico-sociais, através da romanização da Igreja Católica no Brasil e a perseguição às práticas de origem africana, fizeram com que algumas manifestações fossem remanejadas para o período de Carnaval. Moura (2001, p. 167), ao analisar as figuras carnavalescas baianas, lembra que “as máscaras no carnaval nem sempre o foram. Quando uma festa popular tradicional decaía ou desaparecia, suas máscaras se refugiavam no Carnaval, passando a ser, neste sentido, carnavalescas”.

Essas mudanças possibilitaram uma nova maneira de continuação de algumas práticas culturais como também resultaram na reconstrução dos festejos carnavalescos. Peter Burke, ao analisar as novas formas de brincar o Carnaval nas Américas, aponta que:

[...] os elementos mencionados talvez sejam suficientes para lançar a hipótese de que os carnavais do Novo Mundo são "superdeterminados", no sentido de que surgiram do encontro de duas tradições festivas, a europeia e a africana. Há "sincretismo", no sentido preciso de coexistência e interação temporárias de elementos de diferentes culturas, assim como há "anti-sincretismo" no sentido de tentativas de purificar o Carnaval, primeiro de seus elementos africanos (em fins do século XIX), e mais recentemente de seus elementos europeus. Também pode ter havido elementos ameríndios nesse composto, mas, se assim for, é muito difícil identificá-los hoje [...] (BURKE, 2000. p. 226)

Burke alerta que há uma africanização do carnaval brasileiro através dos diversos processos de repressão e perseguição dos povos negros no final do século XIX e início do século XX, diferenciando da perspectiva do carnaval europeu. José Leão (2011) afirma a reconstituição dessas influências como elementos de formação de um “afro-carnaval”, baseados em uma cosmovisão africana constituída por uma tríade entre a resistência, afirmação e sobrevivência desses povos e seus valores culturais.

2.5 O Carnaval em Cacha Pregos

A origem do carnaval na Bahia está diretamente ligada às comemorações do Entrudo. O Entrudo é uma tradição trazida pelos portugueses e desenvolvida durante o Brasil Colonial em festejos marcados por grandes algazarras nos Dias Gordos, entre o domingo e a Quarta-Feira de Cinzas, antecedendo o período de privação religiosa da quaresma católica.

O Entrudo acontecia em salões de bailes ou mesmo nas residências da elite da época, entre familiares e amigos. Essas ocasiões eram marcadas por brincadeiras que envolviam perseguições para molhar e sujar o outro com diversos materiais, como farinhas, água e até ovos. Apesar de ser bem visto e tolerado nesses ambientes, os festejos do Entrudo, que começaram a ser realizados nas ruas pelos populares, logo, começaram a ser caracterizados como de mau gosto.

Nas ruas, o Entrudo era brincado por escravos e forros que, além das brincadeiras de batalhas festivas com líquidos, usavam máscaras e fantasias, que, muitas vezes, serviam para burlar os senhores, já que atingir um branco durante a brincadeira poderia gerar duras consequências. As fantasias utilizadas pelos escravos, com roupas e pinturas faciais brancas, muitas vezes, atingiam o tom de zombaria, como está bem registrada em uma das pinturas do artista francês Debret, em viagem ao Brasil durante o século XVIII.

Em Salvador, a insatisfação da elite com o Entrudo de rua, postulada por ideais racistas do pensamento positivista, chegaram a ser divulgadas em vários periódicos da imprensa caracterizando como um costume “primitivo”, “sujo” cometido pelos “excessos festivos que os negros cometiam nesses dias”, chegando, na década de 1880, a ser proibido e criminalizado por lei.

Com a proibição do Entrudo de rua, seguido por uma construção na tentativa de modernizar a recém proclamada República brasileira, ainda marcada pela política da escravização negra, diversas políticas e pensamentos foram desenvolvidos para o “progresso” social do Brasil – e isso significava, entre diversos fatores, uma tentativa de, nesse caso, aniquilar qualquer característica dos povos africanos e não-brancos da identidade cultural do país, que foram obrigados a trocar a brincadeira do Entrudo por outras construções carnavalescas.

Em 1884, ocorre o primeiro desfile com carros alegóricos, na tentativa de trazer os valores dos carnavais eurocêntricos, organizados por clubes da elite, nascendo então o Carnaval moderno de Salvador. Sobre esse processo, pode ser consultado o trabalho do

historiador Raphael Vieira (1995), no qual aborda a reconstrução do Carnaval de Salvador e a importância das contribuições das culturas negras para seu fomento.

Mesmo com as perseguições, multas e criminalização, o Entrudo continuou ocorrendo até início do século XX, comumente em algumas localidades afastadas do centro ou em localidades e cidades do interior. A prática foi, aos poucos, sendo ressignificada em outras brincadeiras no período carnavalesco, não perdendo o sentido de desestabilizar a ordem através da diversão.

Ulisses Santos (2008, p. 60) lembra que “Cacha Pregos não tinha carnaval. Foi trazido pelos veranistas. O grito de carnaval, o banho de mar, a fantasia eram novidade para todos da comunidade”. Como passavam cerca de três meses na vila, retornando após o final das férias de verão em fevereiro, os visitantes começaram a desenvolver, através do seu imaginário, agregadas às tradições do vilarejo, as primeiras festas carnavalescas de Cacha Pregos.

No início do século XX, os primeiros festejos carnavalescos passam a ser organizados no vilarejo a partir da influência dos veranistas, a maior parte oriunda de Salvador e da cidade de Nazaré “das Farinhas”, com as ressignificações e aceitação dos moradores locais. Nas primeiras décadas desse século, o carnaval no vilarejo é descrito e lembrado pelas pequenas confraternizações e brincadeiras entre familiares, amigos e vizinhos.

Nessa época, destacavam-se as bandas de fanfarras em pequenos blocos pelas ruas, a figura das caretas e o dia da “cara suja” – ainda brincados no vilarejo. O dia da “cara suja” é marcado por “batalhas” onde os brincantes usam pó de carvão vegetal ou óleo diesel queimado para pintar uns aos outros, além dos transeuntes pelas ruas, assemelhando-se bastante com os jogos do Entrudo.

A partir da década de 1980, com a instalação do sistema de energia elétrica, resultando o crescimento do número de veranistas, o Carnaval em Cacha Pregos começa a ganhar novas organizações e formatos, destacando o aumento no número de dias de comemorações carnavalescas de três para sete dias que antecedem a Quarta-feira de Cinzas. Os blocos carnavalescos, de caráter mais familiar, foram ganhando mais foliões e tornando-se cada vez mais coletivos e temáticos, geralmente organizados por gênero (blocos masculinos/femininos) e faixa etária (com blocos específicos para crianças e idosos).

Durante a década de 1990, alguns blocos carnavalescos começaram a ser organizados por associações, moradores e proprietários de estabelecimentos do vilarejo.

Entre eles, o bloco “Pingo de Gente”, bloco “Baby Doll”, bloco “As amantes” e o bloco da “Cara suja”, referente à brincadeira de sujar os transeuntes, o que passou a ser organizado como um bloco no domingo de Carnaval, entre outros.

Atualmente, entre os blocos mais numerosos destaca-se “As Claudetes” com cerca de 100 foliões, segundo os organizadores. Criado em 2004, o bloco de iniciativa privada e local é formado por homens travestidos com fantasias temáticas diferentes a cada ano. O bloco é financiado coletivamente por cada folião na compra de suas fantasias, o abadá. “As Claudetes” é um dos precursores e um dos poucos blocos no vilarejo que tem acompanhamento de microtrio elétrico¹², que, com muita dificuldade, circula as pequenas ruas do vilarejo até a praça principal na segunda-feira de Carnaval.

Na década de 2000, também começou no vilarejo o hábito dos “paredões de som”, um sistema de festa onde automóveis populares privados utilizam grande equipamento de som para projetar músicas em espaços públicos, geralmente tocando os ritmos musicais do *Axé Music* e Pagode Baiano. Os paredões se caracterizam por festas de ruas espontâneas e sem autorização, marcadas pelo som em altos decibéis, o que, geralmente, provoca conflitos com vizinhos e com a polícia durante a sua realização.

Os paredões ocorrem em Cacha Pregos, frequentemente, pela noite, como uma extensão dos festejos e blocos vespertinos – já que geralmente não há uma programação organizada para o horário noturno. Os automóveis concentram-se na Rua da Coréia, nas mediações próximas ao “cebolão”, pequeno anfiteatro na praça principal, atraindo diversos jovens para a diversão que segue, geralmente, por toda a madrugada.

Entre os entrevistados mais velhos, há um certo saudosismo do Carnaval antigo, anterior a essas novas manifestações. O depoimento do seguinte entrevistado, registra bem esse sentimento:

O carnaval, ele já ficava mais marcante pelo número gigante de pessoas que sempre vieram pro refúgio. E daí, como aqui não tinha tradições de bloco do carnaval, mas tinham os blocos das caretas! [...] Hoje, não... O carnaval é uma aglomeração muito de gente, uma bebedeira, é carros de som, blocos inventados agora... Popularizou o carnaval aqui quase como um carnaval de Salvador, e também é acompanhado de muita

¹² Os microtrios são adaptações, em menor escala dimensional, dos célebres trios elétricos carnavalescos, veículos de caminhão adaptados com aparelhos de som para apresentação de músicas ao vivo e em movimento, sustentando os músicos e cantores sobre a estrutura adaptada na parte traseira do automotor. A invenção tem origem no Carnaval de Salvador durante a década de 1950 e é atribuída a Dodô e Osmar. Atualmente, alguns trios chegam a ter em média 20 metros de extensão. Os microtrios, em média, possuem 7 metros de extensão.

violência. Então não é mais... acabou o glamour de Carnaval! (morador L, 2020, grifo nosso)

Marcando como uma modificação de tradições, expresso por um sentimento de desprezo pelo “inventado agora”, os elementos desse depoimento revelam alguns conceitos que os próprios moradores entendem como identitários e característicos de seus festejos e costume, destacando a manifestação dos blocos das caretas.

No povoado, o Carnaval é “anunciado” com o início das primeiras caretas mascaradas pelas ruas. As caretas de Cacha Pregos são entendidas como uma das principais manifestações tradicionais do vilarejo. É uma manifestação autônoma organizada entre familiares, amigos e comunidade. Não há nenhuma associação ou entidade que organiza a performance e fantasia das caretas, a manifestação ocorre de forma dinâmica. Cada máscara e cada fantasia são construídas, de maneira independente, por seus brincantes.

3 **CAPÍTULO II - AS CARETAS DE CACHA PREGOS EM TRÂNSITO**

O fenômeno de figuras mascaradas grotescas nos festejos brasileiros é muito comum em diversas regiões por todo país. Na Bahia, essas figuras que são popularmente conhecidas como caretas aparecem ao longo do ano em diversas ocasiões festivas e manifestações culturais, muitas vezes, como protagonistas dessas ações, seja individualmente ou em grupos. As mais famosas como os Caretas do Acupe, em Santo Amaro da Purificação, e as Caretas do Mingau, em Saubara, municípios do recôncavo baiano, ocorrem anualmente durante todo mês de julho, em comemorações ligadas aos festejos da Independência da Bahia, animando a data histórica, movimentando as cidades em torno das representações que levam ao riso, ao escárnio e até ao próprio medo.

Essas manifestações da cultura, embora tenham despertado a curiosidade de alguns estudiosos, acreditamos que ainda não tenham recebido um olhar mais atencioso dos pesquisadores baianos. Os estudos acadêmicos, que investigam a figura das caretas baianas, enfatizam a relação com o fenômeno das máscaras, mais especificamente das máscaras africanas, relacionando os movimentos diaspóricos da formação cultural brasileira e a importante contribuição dos povos africanos nesse processo. Partiremos dessa relação com as máscaras para analisar as caretas cacha-preguenses em uma nova proposição, mais próxima às teorias da monstruosidade.

De fato, é no Carnaval que essas figuras aparecem coletivamente em maiores números por dezenas de municípios baianos, formando blocos culturais que desfilam nos dias de festejos momescos. Mas não se trata de uma manifestação única, esses mascarados apresentam-se pluralmente, organizados com suas diferenças estéticas e simbólicas possíveis de serem distinguidas de cada localidade, como o Capabode, em São Francisco do Conde, cujas máscaras são produzidas geralmente de papel machê branco com diversos chifres pontiagudos que espetam uma espécie de esfera encoberta de algodão, ou os Caretas de Maragojipe, cujas fantasias são feitas de tecidos com pequenos orifícios na região dos olhos e possuem dois chifres, geralmente, com cores diferentes do resto da face, além de muitos outros grupos com semelhanças recorrentes por todo o estado.

Em Cacha Pregos, distrito do município de Vera Cruz, localizado na Ilha de Itaparica – Bahia – Brasil, a manifestação cultural das caretas já faz parte do calendário festivo dando início às comemorações carnavalescas do local. Na comunidade, a origem desses manifestantes mascarados remete a processos que cruzam diversas festas e

matrizes culturais, religiosas e étnicas, resultantes dos povos que formaram a cultura brasileira, e, em outro grau, dos próprios diálogos e trocas entre as comunidades vizinhas. Com registros desde o início do século XIX, a figura das caretas tornou-se um dos importantes elementos da identidade cultural e história do vilarejo.

3.1 As Caretas de Cacha Pregos

Desde a “Zambiapunga” nas celebrações do Dia dos Reis, como anteriormente mencionado, as caretas tornaram-se elementos culturais recorrentes da população de Cacha Pregos, passando a fazer parte dos festejos em comemoração ao dia do pescador, celebrado no dia 29 de junho, dia católico relacionado a São Pedro. Até hoje existem a ocorrência de mascarados nessa data, apesar do número ser cada vez menor nas últimas décadas. Lembra uma moradora:

Agora as caretas eram mais tradição no dia de São Pedro, 29 de junho, era tradição das caretas [...] Agora já tem muita no carnaval, bem antes do carnaval [elas] já tão saindo, já tão na rua [...] **Já no São Pedro, diminuiu mais**, no São Pedro... Mas era no São Pedro que saía muito, mas aqui nessa rua, onde a gente fica, parecia a Rua Chile em Salvador! As portas com as famílias todas sentadas para ver os caretas passarem e brincar... (moradora H, 2020)

Apesar dessa importância comemorativa das caretas nos festejos de São Pedro, sobretudo pela marcação das comemorações referentes ao dia dos pescadores e pescadoras, e os inúmeros indícios que essas histórias podem oferecer na compreensão dessa manifestação, daremos destaque à manifestação das caretas durante os festejos carnavalescos, pontuando suas relações e diferenças desses outros momentos, sobretudo por, nas últimas décadas, as caretas terem se estabelecido como um elemento do Carnaval, tanto pelo maior número de participantes como por uma maior quantidade de dias onde esses brincantes performam. Pontua um morador nesse processo:

Os blocos antigos, não é que se existiam blocos antigos... eram blocos das caretas! Vem chegando o bloco das caretas, porque só tinha isso: as caretas! (...) E daí, como aqui não tinha tradições de bloco do carnaval, mas tinham os blocos das caretas! **O bloco das caretas de carnaval eram os mesmos blocos das caretas de São Pedro**, que é da festa do pescador. (morador L, 2020, grifo nosso)

O Carnaval, como festa que representa o excesso e a loucura, foi responsável por dar continuidade a diversas tradições que eram compreendidas como elementos perturbadores que provocavam euforia em contraposição, sobretudo, aos festejos católicos de matriz eurocêntrica (daí a saída das caretas das procissões religiosas no dia dos Reis ou mesmo a diminuição das festas dos pescadores, no dia de São Pedro).

Mesmo no Carnaval, as caretas desempenham a função de subverter uma ordem, através de contravenções às leis sociais, jurídicas e estéticas. Em Cacha Pregos, percebemos que a performance e as máscaras produzidas pelos manifestantes partem da insurgência e da desconstrução dos padrões corporais, através do exagero, desproporcionalidade e assimetria, como maneira de atingir um dos principais objetivos dos manifestantes quando fantasiados que é assustar e provocar o medo.

As caretas em Cacha Pregos, enquanto tradição carnavalesca, passaram a desempenhar um dos importantes elementos dos dias da folia, configurando-se enquanto uma brincadeira em que os mais velhos se fantasiavam para assustar os mais novos e as mulheres. Notoriamente, só os homens adultos se mascaravam na origem dessa tradição. Posteriormente, mulheres começaram a usar também máscaras. Atualmente, algumas crianças se fantasiam de caretas – ainda que muitas delas ainda tenham medo das caretas maiores, pois não se trata apenas de um adereço, mas também da força/energia de toda a sua performance.

A manifestação acontece através de “perseguições” e carreiras, uma espécie de jogo próximo ao “pega-pega” entre as caretas e as crianças da vila. Algumas são perseguidas dentro de suas casas, outras, menos medrosas, desenvolvem um roteiro de carreiras orientando os grupos de caretas em roteiros pelas ruas do vilarejo na tentativa de apanhá-las.

Adotaremos o termo brincante¹³ para nos referirmos às caretas. O termo não é utilizado por seus agentes culturais, sendo adotado aqui enquanto metodologia teórica na investigação. Além dos *brincantes mascarados*, representados por aqueles que usam a fantasia das caretas, chamaremos de *brincantes não-mascarados* as crianças e

¹³ O termo brincante foi cunhado por sujeitos e artistas, com destaque a grupos nordestinos, para autodefinir as suas práticas e participações em algumas festas e atividades culturais. O conceito passou a ser adotado academicamente para classificar os participantes de algumas produções culturais classificadas como “populares”. Os moradores de Cacha Pregos não se autodenominam como “brincantes”, apesar de se referirem à sua participação na manifestação das caretas, muitas vezes, como “brincar” ou “brincadeira”. O termo é utilizado por essas aproximações teóricas com o conceito.

adolescentes por desempenharem uma importante função no desenvolvimento dessa manifestação. Um dos participantes, que nunca se fantasiou, afirma que:

Ah, não... A parte gostosa era tomar carreira da careta! É, porque tomar carreira da careta, a gente podia pular muro, subir em árvore, se jogar na água pra se defender... Então o mais gostoso era tomar carreira da careta do que se vestir de careta. **Então eu não tinha esse hábito de se vestir da careta, eu tinha o hábito de tomar carreira de careta.** (morador M, 2020, grifo nosso)

Por todo o território baiano, essas figuras tornaram-se elementos recorrentes nos festejos carnavalescos. Notoriamente, diferente de outras localidades circunvizinhas onde os brincantes são chamados de “os caretas”, as caretas de Cacha Pregos são tratadas, geralmente, no feminino. Como a linguagem nunca é arbitrária, esse fato é muito curioso, sobretudo, pelos primeiros brincantes serem do sexo masculino. Não encontramos nenhuma resposta concreta sobre o fato o uso do termo no gênero feminino. O mais coerente é que o termo “as caretas” façam referência à face monstruosa, deformada, da máscara dos brincantes, “uma careta”.

As caretas apresentam uma outra problematização sobre seu gênero, pois sua performance é sempre masculinizada (a partir dos conceitos do próprio vilarejo para masculino). Atualmente, mesmo quando as mulheres participam da brincadeira, todas as caretas são vistas como masculinas dentro de uma dubiedade, através de gestos corporais e performativos que brincam e incitam o imaginário dos transeuntes, provocando seus conceitos para além de dicotomias.

A partir de uma sociologia do corpo, podemos associar essa performance das caretas como mais uma desestabilização social por camuflar importantes elementos de identificação e das qualidades nos jogos de sedução entre as relações comunitárias. Através da *persona* interpretada por essas máscaras, que lhe escondem a face, lembra David Le Breton (2007, p.71) que “o rosto é, ao mesmo título que o sexo, o lugar mais valorizado, o mais solidário do Eu. O comprometimento pessoal é tão maior quando um ou o outro é atingido”.

Essa força ambígua do comportamento das caretas pode aproximar, de forma conceitual e atentando para os devidos recortes interpretativos no que tange aos significados no campo do sagrado, a representação de Exu no candomblé de tradição cultural da região de Ketu na Nigéria. Exu é uma entidade caracterizada como o orixá do

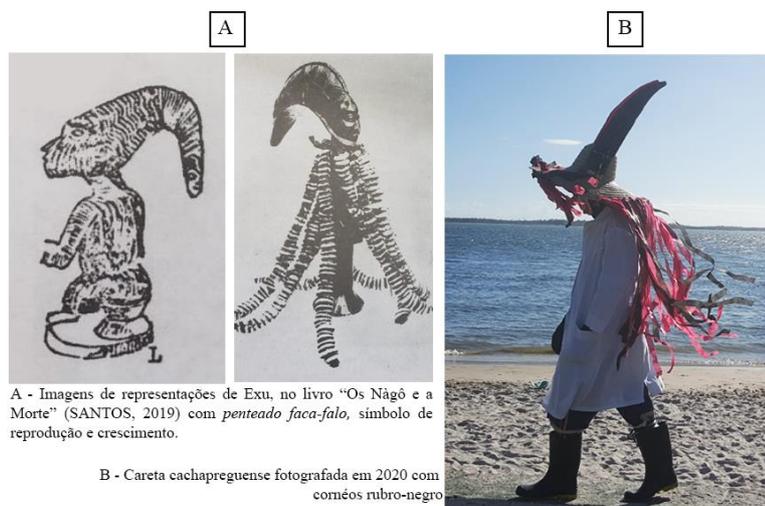
movimento e da comunicação entre o Orun (o mundo espiritual) e o Aiye (mundo material), na cosmovisão das religiões de matriz africana.

Thompson (2011, p. 43) interpreta Exu como “o princípio da vida e da individualidade, que combina as valências masculinas e femininas [...] [que] personificam o poder-de-fazer-as-coisas-acontecerem (*axé*)”. Exu é descrito como um orixá “externamente travesso, malicioso, mas internamente cheio de graça criativa” (*Ibid.*, p. 36), também ligado ao campo da sexualidade e fertilidade (masculina).

Representado nas encruzilhadas pela complexidade de seus valores opostos que se convertem e se inter cruzam, Exu apresenta-se fora dos eixos classificatórios eurocêntricos. Na Bahia, a figura dessa entidade passou a fazer parte do imaginário de diversas religiões cristãs, entre as Igrejas Católicas e Protestantes, muitas vezes descritas e associadas, pejorativamente, à imagem do Diabo cristão, figura que representa o mal.

Malpasso, Soares e Campos (2019) - ao analisarem o corpo durante o transe religioso de uma comunidade afro-baiana, dentro de uma cerimônia do Candomblé -, permitem algumas aproximações interpretativas desse corpo cultural entendido como uma linguagem performática, incluindo a criatividade e gestualidade da manifestação, que perpetua uma memória ancestral ligada aos arquétipos que lhes são próprios. Para os autores, esse ‘arquetípico performático’ “se expressa na gestualidade de cada adepto na medida em que agrega aos gestos os conteúdos simbólicos relacionados aos arquétipos dos Orixás, aos elementos da natureza lembrando o mito” (MALPASSO; SOARES; CAMPOS, 2019, p. 98)

Figura 6 - Aproximações comparativas entre as representações de Exu e as caretas cachapreguenses



Fonte: Arquivo criado pelo autor, 2020

Nas histórias de Exu (PRANDI, 2016), geralmente, essa figura provoca em sua passagem confusões de fronteiras classificatórias, através da dúvida, brincadeiras e castigos entre os transeuntes. Representado comumente pelas cores vermelha e preta, o corpo de Exu também traz referências de signos fálicos, como símbolos da reprodução e crescimento. Aponta Soares (2009, p. 165):

Segundo o pensamento religioso do candomblé, **Exu expressa simbolicamente as incertezas humanas frente aos debates com as condições sociais estabelecidas**, a afirmação de liberdade e autonomia do ser humano frente às imposições naturais e sociais. [...] Orixá que traduz os conflitos humanos e a busca do equilíbrio nas oposições. (grifo nosso)

Nas ruas de Cacha Pregos, os brincantes-mascarados performam entre as encruzilhadas do vilarejo, com o poder de sempre estar em trânsito, donos da passagem, podem “fechar caminhos” (algumas caretas utilizam cordas para evitar a passagem de carros e pedestres em certas ruas), assustar ou pregar prendas entre os transeuntes, além de exercer alguns jogos de sedução e sexualidade. Por onde passam, as caretas interpõem novas (des)ordens através do medo e êxtase provocados por sua diversão.

3.2 As máscaras e fantasias das caretas

A produção das máscaras das caretas em Cacha Pregos é feita de forma independente por cada brincante em sua residência. As primeiras máscaras das caretas tinham um formato bem simples, como na figura abaixo – um dos registros fotográficos mais remotos encontrados na realização da presente pesquisa. As máscaras, geralmente, eram formadas por um saco quadrangular no qual eram feitos orifícios apenas na região dos olhos (para orientar os brincantes) e, em alguns casos, na região nasal e da boca, para auxiliar o brincante durante o trajeto, como por exemplo, ingerir líquidos sem necessariamente retirar a máscara facial.

As máscaras eram feitas a partir do reaproveitamento de tecidos e roupas velhas (figura 7). Com o tempo, no intuito de ornamentar essas máscaras com elementos que provocassem o medo e dificultassem a identificação do brincante-mascarado, começaram a ser acrescentados outros elementos na base quadrangular além nas inovações criativas no formato da máscara.

Figura 7 - Brincante mascarado na Rua Recuada durante a década de 1980



Fonte: Acervo pessoal da família Pinho

Nesse processo, foram adicionados elementos naturais marinhos, como algas, reutilização de materiais utilizados na pesca, como redes velhas, cestos de palha e chumbos, além de canos de pvc¹⁴, papelão e outros tecidos coloridos. Cada brincante é livre entre seu cabedal criativo para construir sua fantasia. Conta um morador:

As caretas, elas não tinham... **As máscaras em si eram pierrot¹⁵**, né? Elas não tinham, hoje, essa diversidade que tem hoje de máscaras de silicone, de monstros, essas coisas, não... Eram roupas típicas, macacão longo ou calças folgadas e o pierrot, né? **Aquela máscara que eles faziam... Aqueles cones, com os olhos, e aí botava pra correr! Alguns com as fitas, outros com fitas de pano ou então adereços de mato nesse tipo assim**, aí a gente ficava nas esquinas gritando... (morador L, 2020, grifo nosso)

José Leão desenvolve essas discussões, afirmando que:

¹⁴ Os canos de policloreto de vinil, conhecidos pelo acrônimo de PVC, são polímeros sintéticos feitos de plásticos, de uso muito comum na região para a construção civil. Por ser um material com possibilidades maleáveis, seu uso é adaptado para diversos empregos e necessidades, como na tarefa da pesca. Além disso, é um material fácil de ser encontrado, pelo descarte das construções até mesmo em dejetos trazidos pelo mar.

¹⁵ Na Bahia, o *pierrot* refere-se às figuras carnavalescas fantasiadas com máscaras de um tecido flexível terminado em um bico em formato de cone, como uma espécie de carapuça, onde são ajustados simetricamente na parte superior dois córneos também em molde de cone. Essas figuras são reinterpretações dos famosos personagens europeus da *Commedia dell'Arte*, sobretudo, a partir da mistura interpretativa dos personagens do Pierrot e do Arlequim. Na tradição europeia, o Pierrot é um personagem descrito como triste e bobo, e o Arlequim, como esperto e travesso, sendo que não há referências às carapuças que representam o *pierrot* do Carnaval baiano.

[...] o ser humano aperfeiçoou os caracteres estéticos da máscara; individualizou a sua fabricação, segundo o uso ao qual era destinada; estudou o seu impacto no grupo social a que pertencia o mascarado; e adaptou as máscaras aos diversos aspectos das forças sobrenaturais e demoníacas que julgava descobrir e conhecer. É a síntese do objeto (máscara) que se faz através da síntese do corpo próprio, prolongado em seu desdobramento (LEÃO, 2011, p. 106).

A construção dessas máscaras artesanais parte de algumas convenções da memória coletiva e individual dos participantes da manifestação na criação dessas figuras monstruosas. Entre as máscaras produzidas, destaca-se o uso de córneos pontiagudos, alongamento no formato da cabeça e desproporção entre as demais formas (figura 8), muitas vezes, utilizando como referência mitos e lendas locais.

Figura 8 - Careta com máscara artesanal durante o Carnaval de 2019



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

No final da década de 1990, houve a inserção de máscaras industrializadas nos festejos pelos brincantes que utilizavam esses adereços, os quais passaram a ser vendidos nos estabelecimentos comerciais do próprio vilarejo. Dessas máscaras, é recorrente a referência a figuras cinematográficas e a personagens do folclore mundial, sendo as mais frequentes, a criatura de Frankenstein¹⁶, bruxas e vampiros. No Carnaval de 2020, durante a realização dessa pesquisa, observou-se o grande número de máscaras de “palhaços

¹⁶ O monstro criado em laboratório pelo Dr. Frankenstein, na trama literária da escritora britânica Mary Shelley, foi adaptado diversas vezes no cinema, tornando-se personagem principal em muitos desdobramentos da obra em questão. Talvez seja um dos monstros mais populares da atualidade, que ganhou versões em desenhos animados, outros livros, filmes de todos os gêneros, e faz parte do imaginário popular de muitas culturas.

assassinos”, associadas pelos próprios brincantes ao personagem cinematográfico do Coringa – esse fenômeno será melhor analisado no último capítulo, com auxílio das teorias que interpretam essa figura.

Atualmente, os etnólogos costumam classificar as máscaras em grupos separados por simbologias, funcionalidades e fabricações. Além dessas classificações, devemos perceber que uma mesma máscara pode desempenhar papéis distintos entre diversos grupos. Há uma crítica geral dos culturalistas ao processo de industrialização das máscaras nessas manifestações populares, contudo, devemos estar atentos que esse processo não configura uma mudança radical no simbólico da trama.

Em Cacha Pregos, a escolha entre as máscaras industrializadas ou artesanais estava diretamente ligada às possibilidades econômicas dos brincantes, que, só com o custo baixo de tais máscaras, puderam ter acesso a elas. Além disso, nesse processo, alguns brincantes trocaram as máscaras artesanais, pois, em suas concepções, as máscaras industrializadas tinham o poder de assustar mais, cumprindo a dinâmica própria da manifestação durante o Carnaval. Assim, o mais importante seria o seu desempenho ao longo do jogo em toda a sua construção emblemática.

Nos últimos anos, entretanto, entre os brincantes mais velhos, surgiu um movimento inverso de recorrer ao uso das máscaras artesanais, não apenas movidos pelo saudosismo de suas tradições culturais e identitárias, mas também pela perda de significados e simbologias das máscaras nas brincadeiras ultimamente. Como tornaram-se elementos de fácil aquisição, expostas com muita facilidade nas entradas dos estabelecimentos locais que comercializam as máscaras, que são compradas e utilizadas inclusive pelas próprias crianças, as máscaras industrializadas vêm perdendo a função de assustar. Enquanto isso, as máscaras artesanais retomam seu poder de estranhamento entre os transeuntes.

Vale ressaltar que, mesmo ao utilizar uma máscara industrializada, grande parte dos acessórios de cada fantasia utiliza elementos construídos artesanalmente pelos próprios brincantes (figura 9). Esses acessórios geralmente servem como elementos que provocam mais medo – destacam-se os chapéus com tiras de tecidos e chifres pontiagudos, estopa, folha/elementos marinhos no pescoço ou como perucas, entre outros artifícios.

Figura 9 - Caretas fantasiadas com elementos industrializados e artesanais no Carnaval de 2019



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

Além das máscaras faciais, a fantasia das caretas é constituída, geralmente, por uma convenção entre os brincantes na utilização das outras indumentárias em seu figurino, que, entre os principais objetivos, destaca a necessidade de esconder a sua identidade. Nessa composição padrão, observa-se a utilização de macacões, luvas e galochas. Todos esses acessórios também são reaproveitamentos de peças utilizadas no cotidiano dos foliões, ressignificados durante a brincadeira no Carnaval.

Os macacões são, geralmente, os utilizados como uniformes em empresas de construção civil e do polo petroquímico, os mais recorrentes nas cores amarela, preta e laranja. Durante o Carnaval de 2019 e 2020, observou-se o crescimento do uso de jalecos brancos, geralmente associados aos trabalhadores da área de saúde, como um adereço na fantasia da careta. Além do macacão, utilizam-se luvas e botas, algumas oriundas das atividades de pesca no manguezal – sobretudo remetendo a uma brincadeira desenvolvida por antigos pescadores.

Os brincantes ainda utilizam enchimentos de tecidos ou outro material embaixo do macacão, não só para criar um corpo disforme como também manter sua identidade preservada e, para isso, desenvolvem diversos artifícios que dificultam a descoberta de sua “identidade oculta”. José Leão, ao analisar brincantes mascarados, classifica toda essa construção corpórea como um desdobramento da máscara facial, que o autor vai tratar como uma “casca” que possibilita a performance de transformação desse “corpo-casa”, em que:

[...] os movimentos e artefatos dos brincantes refazem, à sua maneira, o retrato físico onde se acha o limite da maquinaria pela qual uma sociedade se apresenta por gente viva e dela faz as suas manifestações, suas máscaras. O aparelho disciplinar que para e corrige, ou acrescenta ou tiram nesses corpos, maleáveis sob a instrumentação de várias leis, se tornam corpos graças à sua conformação a esses códigos de múltiplas redes estreitas dos intercâmbios que os conformam em unidades individuais e coletivas às regras dos contratos sócio-econômicos e culturais (LEÃO, 2011, p. 72).

Essa “casca” desempenha a função intermediária do brincante com a personagem, no caso, a careta, para a realização da performance e seus códigos. As máscaras, elemento de estudo de diversos etnólogos, são caracterizadas por suas possibilidades de esconder/revelar, representar e ainda entrar em contato com aspectos sagrados. Amorim lembra que:

Ao usar uma máscara, podemos desencadear um contato com aspectos interiores muitas vezes desconhecidos ou bloqueados. Por isso, no enquadro terapêutico, a máscara é considerada um intermédio de maior penetração, no que se refere às possibilidades de atravessar até mesmo a barreira defensiva do si mesmo, trazendo à tona conteúdos mais profundos. (AMORIM, 2006, p. 42)

Nesse sentido, ao fazer uso da máscara, os brincantes, além de provocarem sentidos e sentimentos que afetam o olhar do espectador, são igualmente afetados pela experiência que lhes permite encenar e vivenciar comportamentos que diferem de seus códigos cotidianos com o outro – possibilitando aproximações e relações que não fazem parte do seu “eu”, preso nas representações culturais e valores morais do indivíduo. Em algumas situações no vilarejo, por exemplo, a careta brinca com pessoas que não tem uma boa relação comunitária.

O momento carnavalesco torna a brincadeira apropriada. O feio e monstruoso das máscaras das caretas, o sombrio das roupas pesadas e a força desempenhada pelos brincantes provocam o medo das crianças em sua passagem compartilhada em toda comunidade. Bakhtin (1987, p. 41) observa que, nos festejos carnavalescos europeus da Idade Média, “o medo é a expressão extrema de uma seriedade unilateral e estúpida que no carnaval é vencida pelo riso. A liberdade absoluta caracteriza o grotesco não seria possível num mundo dominado pelo medo”.

3.3 A performance cultural das caretas

O desempenho dos brincantes mascarados enquanto caretas não está estritamente ligado apenas ao processo de utilização da fantasia. Como dito e observado, mesmo quando algumas crianças e adolescentes utilizam as máscaras, elas se diferem do cortejo realizado pelos brincantes mais velhos. Ainda há crianças que, mesmo fantasiadas, têm medo dessas outras figuras. Isso porque a careta, enquanto manifestação cultural, está relacionada à força performática exercida pelos brincantes através de mecanismos de uma linguagem corporal própria da careta em cena.

O movimento dos brincantes segue um forte traço burlesco, aparado pelos festejos momescos, que interferem nos paradigmas reguladores da vida social. Dessa ação performática, existem artifícios utilizados de maneira recorrente que se tornaram já característicos da manifestação. Esses códigos corporais são apreendidos através da observação e participação dessas brincadeiras ao longo das gerações – e são repetidos pelos brincantes, dentro de suas propostas de inovação e dinamismo característico dos processos culturais, passando a ser entendido como identitários das caretas na comunidade.

Entre essas manobras tradicionais, as caretas se comunicam através de grunhidos inteligíveis e assustadores, como uma espécie de “língua das caretas”. Essa linguagem é formada por um único fonema, repetido diversas vezes em vários tons, sobretudo, em tons mais graves. Esse som fonético poderia ser representado pela onomatopeia “grrrrrr”, pronunciado com uma constante vibração em que a ponta da língua toca o palato duro (céu da boca) em movimentos rápidos. O barulho lembra muito a passagem dos Zambiapungas.

Durante todo o percurso, os brincantes seguem fazendo esse som – muitas vezes, até em comunicação entre eles mesmo, sobretudo, quando há aproximações de outros brincantes não-mascarados. Claro que essa linguagem se configura como um elemento performático que possibilita a sensação de estranhamento dos observadores, mas também servem como artifício de manutenção do pacto de veracidade estabelecido entre os brincantes mascarados e as crianças. Na rua, a identidade estabelecida de cada careta deve ser mantida até o final do trajeto. Para Certeau (1994, p. 241):

a credibilidade do discurso é em primeiro lugar aquilo que faz os crentes se moverem. Ela produz praticantes [...] Como a lei é já aplicada com e sobre corpos, encarnados em práticas físicas, ela pode com isso ganhar credibilidade e fazer crer que está falando em nome do real ‘[...] A lei deve sem cessar avançar’ sobre o corpo, um capital de encarnação, para assim se fazer crer e praticar. Ela se inscreve, portanto graças ao que dela já se acha inscrito: são as testemunhas, os mártires ou exemplos que a tornam digna de crédito para outros.

Assim, durante todo o trânsito, os brincantes desenvolvem encenações performáticas corporais, mudança na forma de andar, alteração no timbre de voz que possibilitem a veracidade de seu corpo-careta e preservem sua identidade. No trajeto, caso seja revelada a identidade do brincante, o mesmo deve ir até um beco do vilarejo ou um local escondido e trocar elementos de sua vestimenta com outro. A identidade da careta deve manter-se em segredo, pois é ela o fundamento de sua performance.

Durante o percurso, que é movido pelas perseguições entre os brincantes mascarados e não-mascarados, existe um intenso esforço físico exercido pelas caretas na realização dessa dinâmica, que pode durar em torno de quatro horas através de movimentações de aproximadamente oito quilômetros, entre corridas e caminhadas.

As próprias crianças exigem essa performance das caretas, em suas perseguições espetacularizadas, muitos provocam os mascarados com gritos de guerra e canções que já fazem parte da tradição local. Entre as provocações, as mais comuns são: “careta que não dá carreira” e “careta malagueta, tira o bico da bochecha e vá comer farinha seca”, entoadas de maneira sonoras, às vezes, coletivamente.

Essa dinâmica perpetua a condição do brincante mascarado em exercer sua performance em alto desempenho, para tanto, utilizando elementos que provoquem o medo nos não-mascarados. Alguns portam correntes, cordas e galhos como instrumentos de extensão de sua performance, garantindo o medo das crianças em serem apanhadas (figura 10).

Figura 10 - Caretas seguem crianças na Rua Recuada



Fonte: Fernando Fernandes Fotografia, 2014

Esse sentimento, entre o medo e a atração, que leva muitas crianças para as ruas nos dias de Carnaval, aproxima-se do termo “abjeção”, descrito por Kristeva abaixo:

Há na abjeção uma dessas violentas e obscuras rebeliões do ser contra aquilo que o ameaça e que parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, lançado para além do alcance possível e do tolerável, do pensável. Ela está ali, muito próxima, mas inassimilável. Ela incita, inquieta, fascina o desejo que, entretanto, não se deixa seduzir. Assustado, ele se afasta; enojado, ele se recusa... Entretanto, ao mesmo tempo, esse ímpeto, esse espasmo, esse salto é atraído para um outro lugar que é tão tentador quanto é condenado. Incansavelmente, como um inescapável bumerangue, um vórtice de atração e de repulsão coloca aquele que está habitado por ela literalmente ao lado de si mesmo. (KRISTEVA, 1982, p.1 apud COHEN 2000, p. 53)

É nessa perspectiva que, ao observar o dinamismo desta manifestação cultural, o presente trabalho recorre às teorias sobre a figura monstruosa para identificar os mecanismos construídos e utilizados pelos brincantes. Nos outros capítulos, as caretas serão apresentadas de forma mais detalhadas e interpretadas em suas dinâmicas e construções através da aproximação com outros conceitos que possibilitem uma interpretação desse jogo carnavalesco.

3.4 Perfil dos brincantes

Como metodologia de pesquisa na investigação do objeto de estudo, além do recurso de entrevistas realizadas com os agentes participantes e coparticipantes da manifestação, acompanhei como pesquisador-observador a realização das atividades culturais relacionadas às caretas durante os anos de 2019 e 2020, compreendendo o período de desenvolvimento dessa pesquisa.

Durante o ano de 2019 e 2020, foram realizadas captações audiovisual e fotográfica dos brincantes em ação, como ferramenta que auxiliasse a interpretação proposta e ampliasse o relato escrito apresentado nessa pesquisa, algumas sendo apresentadas no corpo do texto bem como anexas. Esses registros oportunizam também ao leitor a possibilidade de ter uma melhor percepção do objeto de estudo, enxergando a grande riqueza simbólica, detalhes não mensurados, como uma fruição da manifestação

em seu discurso fora das distinções entre razão e emoção, além, é claro, de ser um importante registro histórico.

No ano de 2020, além do acompanhamento fotográfico, realizei um levantamento de dados através de uma pesquisa *in loco* para obter mais informações sobre o perfil dos brincantes mascarados e a catalogação de suas fantasias. Observou-se que diversas crianças e adolescentes passaram a se fantasiar isoladamente pelas ruas do vilarejo, diferenciadas do grupo mais “tradicional”, as caretas “de verdade” – como classificadas pelos próprios moradores e participantes. Desse modo, apenas realizei o levantamento desses brincantes enquadrados como o grupo principal das caretas, já que eles se aproximam mais do objetivo dessa pesquisa. Contudo, é interessante observar a expansão do uso dessas fantasias por outros grupos, sendo aspecto de análise mais à frente.

Os brincantes foram entrevistados durante o processo de realização da manifestação, apenas aqueles que estavam mascarados durante o momento da observação. O objetivo dessa metodologia era obter alguns dados sobre a prática, que complementassem as entrevistas realizadas com os brincantes em outro momento. Inicialmente, utilizei uma abordagem durante o trajeto das caretas nas ruas, em movimentação pelo vilarejo. Com as dinâmicas resultantes de estarem submersos em suas performances para a realização da brincadeira, a partir do terceiro dia, combinei de ir ao(s) espaço(s) em que os grupos utilizavam para se fantasiar, de modo que não viesse muito no desenvolvimento da brincadeira após iniciada – respeitando as suas construções simbólicas, como, por exemplo, a ocultação da sua identidade enquanto careta.

Fiz o acompanhamento e o levantamento desses dados entre os dias 18 e 25 de fevereiro de 2020, no período vespertino, das 14 às 17 horas, período que ocorreu o maior número de agrupamento desses brincantes. Entre os dias 18 e 21, foram catalogados 26 participantes - e observados aproximadamente mais 12 participantes, sobre os quais não consegui obter informações, por conta das movimentações da própria brincadeira, como mencionado - com a faixa-etária entre 11 e 19 anos, todos do sexo masculino e, em sua maioria, nativos, havendo apenas um veranista. O grupo saía com cerca de 25 pessoas por dia, com um pequeno número de alternância diária entre os participantes. Todos usaram o mesmo local para se fantasiar.

Observou-se que esse primeiro grupo, que brinca nos dias anteriores ao sábado de Carnaval, é caracterizado como composto por adolescentes que iniciam o processo de participar da brincadeira de forma mais autônoma. Ainda assim, existe uma diferenciação

com o grupo com uma faixa-etária maior e com maior tempo de participação como careta, que se concentraram, em maior parte, entre os dias 22 e 24 de fevereiro de 2020. Essa nova dinâmica organizacional está muito relacionada às novas demandas trabalhistas desses agentes em seus vínculos empregatícios e obrigações financeiras, que atualmente só conseguem participar da manifestação no período fora de sua jornada de trabalho, recorrendo ao sábado, domingo e ao feriado da terça-feira de Carnaval.

Nesse grupo com maior faixa-etária, entendido como as principais caretas, foram catalogados 60 participantes mascarados entre os três dias. O número médio no cortejo coletivo, em cada dia, era de aproximadamente 35 pessoas, sendo sábado observado como o dia com mais participantes. Durante esses dias junto ao cortejo, verificou-se o brincante mais velho com 59 anos e o mais novo com 12 – ressaltando que esses brincantes mais novos estavam nesse grupo por estarem acompanhados por familiares mais velhos. Observou-se um grande número de brincantes com idade menor que 18 anos, entretanto, esse grupo não fez parte do alvo dessa pesquisa.

O maior número de brincantes tinha entre 20 e 29 anos, equivalendo a 41,66% do total de 60 entrevistados. 34,99% dos brincantes tinha 18 ou 19 anos. 10% tinha entre 30 e 39 anos. 13,33% tinha mais de 40 anos, sendo em números reais o total de 4 participantes com idade superior a 50 anos.

Quarenta e seis (46) participantes informaram ser nativos, tendo vivenciado sua infância em Cacha Pregos, o que equivale a 76,67% dos participantes catalogados nesse período. 23,33% se autodeclararam como veranistas, alguns participando da brincadeira há mais de 15 anos. Todos os participantes eram do sexo masculino, não foram observadas mulheres participando da brincadeira, enquanto figura mascarada, no ano de realização dessa pesquisa.

Este dado remete muito à origem da careta, que está associada há uma brincadeira masculina, onde apenas homens (na fase adulta) fantasiavam-se para assustar crianças e mulheres no vilarejo. Contudo, através dos relatos de moradores e participantes, constatou-se que diversas mulheres participam e já participaram enquanto brincantes mascaradas – sendo algumas entrevistadas durante a realização da pesquisa, onde confirmaram sua participação.

Quando perguntados se, em algum momento da sua vida, eles já sentiram medo das caretas, mais de 90% dos entrevistados confessaram que sim. Este dado obtido é muito importante, pois apresenta a possibilidade de aproximar a figura das caretas como representações monstruosas, que tem como um dos objetivos gerar o medo no imaginário

do vilarejo. Nesse processo, também houve um registro das máscaras utilizadas por cada brincante. Como principal fator, dividi em dois grupos classificatórios: as máscaras artesanais e as máscaras industrializadas (figuras 11, 12 e 13). Lembrando que a composição da fantasia sempre apresenta algum elemento produzido artesanalmente, mesmo como customização das máscaras utilizadas.

Figura 13 - Máscara artesanal produzida por brincante



Fonte: Acervo do autor, 2020.

Figura 13 - Máscara industrializada descrita como “palhaço assassino”



Fonte: Acervo do autor, 2020.

Figura 13 - Máscara com representação cinematográfica do Frankenstein



Fonte: Acervo do autor, 2020.

Entre as máscaras industrializadas, pediu-se que cada brincante identificasse os personagens representados em suas escolhas, que envolveram diversos personagens cinematográficos e das tradições populares (*lobisomens, palhaços assassinos, frankenstein, diabo, caveira, cachorro do mal...*). Dos 86 brincantes observados, apenas 5 utilizavam máscaras artesanais. Essas fantasias serão analisadas detalhadamente nos próximos capítulos.

Todos os brincantes se dividiram em dois locais de encontro para se fantasiarem, todos localizados em ruas mais remotas, próximas à rodovia de acesso à Cacha Pregos, afastadas do centro do vilarejo, sendo a Rua Santa Bárbara, popularmente conhecido como Rua da Creche, e um terreno baldio nas mediações da Rua Santo Antônio, chamada pelos moradores como Rua da Rodagem.

3.5 Dinâmica da organização das caretas

Propus fazer um relato descritivo enquanto resultado das observações realizadas durante o período da pesquisa em comparação com as informações obtidas com os moradores sobre a organização e desenvolvimento das caretas nos dias carnavalesco ao longo de sua história. A proposição de apresentar, de forma comparativa, essas informações tem como objetivo tornar sucinto os processos de transformação ocorridos na realização da manifestação.

Como resultado, produzi um esquema que representa, de modo organizacional, como as caretas circulam pelas ruas do vilarejo. No mapa abaixo (figura 14), como proposta de partida para essa apresentação, sistematizo, de forma simplificada, o trajeto das caretas para entendermos a dinâmica dos brincantes durante a realização desse processo. Devo lembrar que cada performance desse bloco vai seguir as necessidades dos acontecimentos durante o processo, além de, ao longo dos anos, responder às alterações geográficas dos espaços urbanizados que vão se desenvolvendo e modificando.

Figura 14 - Mapa simplificado com o roteiro das caretas



Fonte: Criação do pesquisador sob mapa do Google Maps, 2019

Como maneira de preservar suas identidades durante a brincadeira, os participantes procuram se fantasiar em processos coletivos em algum ponto distante do centro da vila, longe da concentração das principais residências dos nativos. Geralmente no período vespertino, eles seguem pela estrada até o ponto combinado, carregando sacolas e mochilas com suas fantasias bem ocultas do olhar curioso das crianças, que já se movimentam para aguardá-los nas encenações de perseguição.

Esses grupos, geralmente, se organizam em algumas transversais na estrada de saída do vilarejo, onde hoje concentram-se algumas residências de veraneio. O grupo de maior faixa-etária encontra-se em um pequeno bar, onde seus membros conversam e bebem descontraidamente enquanto começam a usar suas fantasias. Antigamente, quando o vilarejo tinha uma menor expansão urbanística, era comum os grupos concentrarem-se nos estaleiros à margem do manguezal (o local de trabalhos de muitos durante os outros dias). Isoladamente, outros grupos menores ainda utilizavam o quintal de alguma casa para se fantasiar.

O processo de se fantasiar é marcado por uma coletividade entre as máscaras e indumentárias disponibilizadas por cada brincante, eles fazem trocas de elementos um com os outros, como também uma maneira de dificultar sua identificação, sobretudo, por seus familiares que já conhecem sua máscara. Além da dinâmica de produzir uma nova fantasia, diferente da usada no dia anterior, em alguns casos. Essa organização demora cerca de uma hora, até todos estarem fantasiados e iniciarem o cortejo.

Nas aproximações desses lugares, dezenas de crianças já esperam eufóricas pela saída das caretas. Algumas delas se arriscam a se aproximar do local onde os brincantes estão se fantasiando, voltando correndo em grande frenesi, que envolve, muitas vezes, quedas e escorregões, fazendo a alegria das outras crianças. De longe, elas ensaiam seus cantos de incitação aos brincantes mascarados: “cкета que não dá carreira, cкета que não dá carreira...”.

Os brincantes saem geralmente todos juntos em uma grande corrida sempre aguardando um momento “surpresa” que assuste as crianças que os aguardam, provocando um grande espetáculo movido por suas fantasias dispostas em conjunto. O percurso vai sendo formado e seguido através dessas movimentações dos brincantes não-mascarados, na tentativa de as caretas apanhá-los.

Existe um certo roteiro, já comum na tradição, seguido pela grande maioria dos brincantes, representado no mapa de sistematização pela seta verde. Das imediações da estrada de acesso, os brincantes seguem em direção ao centro da vila, avançando pela Rua das Flores. Durante a chegada das caretas, é comum algumas crianças trancadas em suas residências observando o cortejo passar enquanto gritam.

No cruzamento com a Rua Britto, as caretas se dividem seguindo para a Rua Recuada (rua do porto) e as outras seguem pela Rua das Flores até o “beco de Bertinho”, voltando a se encontrar na região do porto. Durante o trajeto, o bloco das caretas vai se dividir em muitas ruas e becos. Em cada uma dessas possibilidades de encruzilhada, o

grupo se dispersa e se encontra. Essas divisões também servem de estratégia dos brincantes para “encurrular” as crianças que se atrevem a correr nas ruas, e também permite a passagem dos brincantes por quase todas as ruas do vilarejo.

Na Rua Recuada, rua larga às margens do porto, outras dezenas de crianças esperam o cortejo das caretas. A brincadeira fica ainda mais animada com as fugas e “carreiras” próximas ao cais, fazendo com que algumas crianças pulem na água do manguezal para não serem capturadas.

O cortejo segue em direção à Praça das Vergas. Ocorre outra divisão no cruzamento com a Rua da Praça da Energia. Os brincantes que seguem este caminho, para uma região mais central de residência dos moradores nativos, em geral, vão até as suas casas ou de conhecidos, onde haja crianças com muito medo das caretas. Nessas ocasiões, algumas entram pelas casas com a permissão dos pais e responsáveis pelo menor. São os próprios adultos que, de suas portas, alertam: “pega ela aqui, careta”.

Os brincantes voltam a se encontrar na Praça das Vergas, em cruzamento com a Rua Direita (rua da igreja), de onde seguem pela estreita Rua do Fogo, entre as residências, becos e vielas. Existem brincantes não-mascarados que correm do bloco desde a sua saída da estrada. Mas ainda continuam animadas, pois, mesmo chegando o final do cortejo, as perseguições ficam ainda mais emocionantes.

O grande bloco das caretas parece se proliferar em seu trajeto. Na vila, outros grupos de caretas vão se aproximando do primeiro grupo. Depois da Rua do Fogo, os brincantes fazem uma pequena pausa em uma das vielas pouco movimentadas, onde ingerem líquidos, descansam e realizam, caso necessário, troca entre suas máscaras. É um momento de preparo para a chegada na região da orla marítima, onde está localizada a praia.

Eles deixam a Rua do Fogo em direção ao atracadouro, sendo um dos momentos mais aguardados pelos brincantes não-mascarados. Lá, dezenas de crianças, além das que seguiam o cortejo, esperam ofegantes pelas caretas. Outras crianças veranistas interrompem seu banho de mar assustadas com o cortejo das figuras assombrosas.

O bloco invade a região da praia fazendo com que os meninos e as meninas pulem no mar. Para surpresa de muitos, algumas caretas se atrevem também a se molhar. A brincadeira continua dentro da água. Momento em que o brincante também aproveita para se refrescar depois de todo calor debaixo de suas vestimentas e corridas. Eles se subdividem em grupos que movimentam todo vilarejo.

O final do cortejo é representado pela seta preta. A brincadeira chega a demorar uma média de quatro horas. Não existe, de fato, uma finalização “oficial” do grupo. Após chegar à praça, as caretas dispersam-se dos outros brincantes e cada uma finaliza individualmente a caminhada. Muitos seguem em direção às suas residências ainda mascarados, outros se unem a outras brincadeiras e seguem em outros blocos carnavalescos.

Já quase no final da tarde, eles seguem pela Rua da Praia em direção à praça. Alguns brincantes, de lá mesmo, já seguem para suas casas no centro da vila. Outros continuam pela Rua da Coréia, retornando à Rua das Flores, ou seguem em direção à orla marítima e somem no crepúsculo, no início da noite. Amanhã eles retornam, pelo menos até Quarta-feira de Cinzas, sabemos que eles voltam às ruas. É Carnaval, é tempo de libertar os monstros.

4. **CAPÍTULO III - TEORIAS DA MONSTRUOSIDADE: UMA POSSIBILIDADE INTERPRETATIVA DO FÊNOMENO DAS CARETAS CACHA-PREGUENSES**

Nos festejos carnavalescos, dias expressados por uma forte alteração nos julgamentos representativos das organizações estruturais da sociedade, onde os foliões e brincantes vivenciam, a partir de uma coletividade, a experiência individual de transitar em possibilidades identitárias, o uso das máscaras e fantasias tornaram-se não apenas adereços, mas dispositivos importantes de representações dessas projeções subjetivas.

O Carnaval possibilita um entretempo, onde as diferenças e a imagem dialética do Outro são assumidas em jogos, performances, que exteriorizam uma subversão das ordens, e, talvez por isso, as fantasias e máscaras dos personagens monstruosos e sujeitos marginalizados ou excluídos, em outras épocas, sejam tão recorrentes entre as escolhas dos foliões. Para Mikhail Bakhtin (1987, p. 70):

Um dos elementos obrigatórios da festa popular era a fantasia, isto é, a renovação das vestimentas e da personagem social. Outro elemento de grande importância era a permutação do superior e do inferior hierárquico (...) o elemento da relatividade e de evolução foi enfatizado, em oposição a todas as pretensões de imutabilidade e atemporalidade do regime hierárquico medieval.

Há uma enorme quantidade entre os inúmeros brincantes que escolhem fantasias de piratas (notoriamente, sempre em uma representação grotesca, faltando-lhe parte do corpo, como um olho ou a perna), bruxas (do mesmo modo distorcido pelas representações medievais das mulheres curandeiras ou parteiras, acusadas de bruxaria pela política de caça às bruxas¹⁷, a partir da distorção de sua face, sobretudo marcado por um nariz pontiagudo), vampiros, lobisomens e inúmeras figuras consolidadas no imaginário de lendas e cinematográfico. Humberto Eco lembra que:

No Carnaval prevaleciam as representações grotescas do corpo (como as máscaras), as paródias de coisas sacras e uma licença plena de

¹⁷ Consultar a obra “O Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva”, de Silva Federici (2019). Nesse livro, entre inúmeras análises, a autora apresenta como o Colonialismo se deu a partir de processos nos que se acumulavam representações da diferença, através de políticas que permitiram o controle dos corpos no avanço do capitalismo, sobretudo, dos corpos femininos dentro do processo de caça às bruxas, promovido pela Igreja Católica.

linguagem, inclusive blasfematória. Triunfo de tudo aquilo que era considerado feio ou proibido no resto do ano, estas festas representavam apenas um parêntese concedido ou tolerado em algumas ocasiões específicas; para o resto do ano, havia as festas religiosas oficiais. [...] (ECO, 2007, p. 140)

Nessas ocasiões carnavalescas, caracterizadas pelos comportamentos excessivos e exagerados, as figuras grotescas não são apresentadas como espetacularização exótica através de uma desfiguração repulsiva de seus atributos – como nos recortes fetichistas dentro de inúmeras práticas da elite europeia, como o exemplo dos *freak shows*¹⁸. Mas são elas mesmas – dentro das classes mais populares em seus momentos de euforia, para além dos sofrimentos submetidos e caracterizações humilhantes – que escancaram o riso de si e são protagonistas de suas próprias paródias, celebrando o obsceno, o feio, o monstruoso. Afirma Eco (*Ibid.*, p. 142):

Deixa de dizer respeito apenas a uma parentética revolta anárquica popular, para tornar-se uma verdadeira revolução cultural. Em uma sociedade que vai sustentar doravante a prevalência do humano e do terrestre sobre o divino, o obsceno transforma-se em orgulhosa afirmação dos direitos do corpo – e como tal, Rabelais foi esplendidamente analisado por **Bakhtin**. (grifo do autor)

No Carnaval atual, por exemplo, percebemos como a figura do “bêbado” é recontextualizada da repugnante imagem de um homem desfigurado, fora da razão e com hábitos animais, e passa a ser vangloriada como um estado de ascensão, de destaque, como percebemos nas inúmeras narrativas musicais nesse período que apresentam o estado da embriaguez, da loucura e da desproporção como o modelo vigente daqueles dias de folia momesca.

Essas representações são analisadas por Bakhtin pela categoria estética que ele denomina como “realismo grotesco”, como um sistema de imagens presentes no cômico da vida popular que tem o aspecto fundamentalmente através da deformidade. Segundo o autor:

Dentro de sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e

¹⁸ Especialmente entre as décadas de 1840 à 1970, os “freak shows” (também conhecido como show de horrores ou show de aberrações) tornaram-se frequentes e de gosto popular na Europa como em toda América (até mesmo em circos brasileiros). Esses espetáculos consistiam na exibição de humanos e animais com anomalias, doenças ou padrões genéticos diferentes, que eram apresentados como “monstruosos”, entre as atrações mais famosas havia casos de hirsutismo, nanismo e gêmeos siameses.

tolos, gigantes, anões e **monstros**, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível. (BAKHTIN, 1987, p. 3, grifo nosso)

Por isso, situamos as caretas de Cacha Pregos enquanto uma manifestação do Carnaval, porque é, nessa festa, que as potencialidades dessas figuras que se opõe a uma estética padrão das normativas sociais são encaradas em uma nova perspectiva, sendo, muitas vezes, o espaço onde essas manifestações que partem de diversas origens de outros eventos religiosos, como vimos, têm encontrado seu espaço possível para uma continuidade simbólica.

Derivado dos estudos do grotesco, como uma categoria mais específica sobre determinadas representações, a presente investigação se apropria das Teorias da Monstruosidade para traçar alguns paralelos interpretativos com as práticas das caretas. Assim como traçado por Jeffrey Jerome Cohen (2000), em suas sete teses sobre a Cultura dos Monstros, entendendo as discussões sobre a especificidade histórica e as delimitações espaciais sobre o conhecimento, nesse capítulo, seguem alguns postulados teóricos que revelam a aproximação de nosso objeto de estudo com as discussões sobre monstruosidade.

4.1 Uma apresentação às teorias sobre os monstros

Ao longo da história, diversas figuras caracterizadas enquanto monstruosas estiveram presentes no imaginário popular. Se um pensamento comumente positivista acreditava que esses seres aterrorizantes e disformes ficaram presos a uma “mentalidade medieval” ou enquanto elementos de “culturas ancestrais”, surpreender-se-ia ao analisar, por exemplo, toda uma produção cinematográfica norte-americana do século XXI, onde as narrativas com alienígenas, zumbis, ciborgues e diversas figuras monstruosas tornaram-se personagens recorrentes de suas tramas.

Esses seres grotescos e aterrorizantes entremetem os discursos conscientes e inconscientes de uma comunidade ou mesmo de uma época. Descritos como habitantes de lugares proibidos, marginalizados e reprimidos são seres que proporcionam um avanço além dos discursos oficiais das fronteiras epistemológicas, alertando para os limites e

perigos que os cercam, assim como as antigas sereias e gigantes dos horizontes descritos desde a antiguidade europeia.

Jeffrey Jerome Cohen (2000) nos lembra, por exemplo, como os marcadores medievais tinham possivelmente distribuído serpentes entre as margens de sua rota comercial para afastar outros exploradores e construir seu monopólio. Para o autor, “todo monstro constitui, dessa forma, uma narrativa dupla, duas histórias vivas: uma que descreve como o monstro pode ser e outra — seu testemunho — que detalha a que uso cultural o monstro serve” (*Ibid.*, p. 42).

Presentes em diversos relatos e registros de lendas, nas artes e na literatura, deixando muitas vezes sua posição de coadjuvante para se tornar protagonista em diversas narrativas, a figura do monstro possibilita ferramentas para analisar toda uma estrutura que sustenta o imaginário coletivo e suas construções de discursos, sejam estéticos, éticos, políticos ou morais.

Parafraseando Jean Delumeau, em sua investigação sobre o medo, a monstruosidade enquanto elementos de uma investigação acadêmica permite:

penetrar nos móveis ocultos de uma civilização, descobrir-lhe os comportamentos vividos mas por vezes inconfessados, apreendê-la em sua intimidade e em seus pesadelos para além dos discursos que ela pronunciava sobre si mesma. (2009, p. 29)

Os estudos sobre o ser monstruoso têm ganhado destaque no campo da Antropologia, Educação, Literatura e Filosofia, como elementos do imaginário humano que lhes conferem sentidos ontológicos. Jacques Le Goff (1996), historiador da Escola de Annales, acredita que o conceito de imaginário para a História apresenta-se como uma categoria substancial para analisar a capacidade do homem em suas abstrações e códigos representativos do mundo em modelos subjacentes aos contextos sociais e históricos.

Nessa perspectiva, os monstros conferem ao pesquisador uma ferramenta para atingir o plano simbólico do imaginário. O que uma comunidade classifica como “monstro” revela estruturas e valores implícitos fundamentais para sua análise histórica e cultural. Para Cohen (2000, p. 26), é possível “entender a cultura a partir do monstro que elas geram”, percebendo aqui cultura como uma linguagem semiótica, à procura de significados, que norteiam e formam a personalidade de um grupo social, próximo do pensamento proposto por Pierre Bourdieu (2008).

Sendo elementos históricos recorrentes no inconsciente coletivo, podemos compreender as figuras monstruosas como a “corporificação” de valores culturais, revelando a criatividade e um pensamento filosófico que não vai apenas se contrapor à representação clássica do belo, mas, antes, complementar que a inquietude de sua imagem se apresenta como elementos de um imaginário e suas representações, destarte para o estudo em uma perspectiva interdisciplinar e multirreferenciada da História Cultural.

Roger Chartier (1999, p. 16) designa que a História Cultural tem por principal objetivo “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”, através da importante investigação dos elementos representativos que são concebidos e desenvolvidos em cada época. A partir do dicionário de Furetière, Chartier distingue dois conceitos de representação num sentido historicamente mais determinado, sendo uma em que há a “exibição de uma presença” e a segunda como “dando a ver uma coisa ausente”.

O historiador Lucian Boia (1998 apud PESAVENTO, 2003) assegura que nenhuma sociedade vive fora do imaginário, sendo o conceito do que é “real” ou “não-real” indissociável, pois as experiências humanas se interpelam entre o cotidiano prosaico da vida dos homens e suas elaborações mentais do desejo, do sonho, do fabuloso, capazes de deixar vestígios que podem ser resgatadas pelo historiador como ponto de análise da realidade.

A historiadora francesa Évelyne Patlagean (1990, p. 291), define:

O domínio do imaginário é constituído pelo conjunto das representações que exorbitam do limite colocado pelas constatações da experiência e pelos encadeamentos dedutivos que estas autorizam (...). Em outras palavras, o limite entre o real e o imaginário revela-se variável, enquanto território atravessado por esse limite, ao contrário, sempre e por toda parte idêntico, já que nada mais é senão o campo inteiro da experiência humana, do mais coletivamente social ao mais intimamente pessoal: a curiosidade dos horizontes demasiados distantes do espaço e do tempo, terras desconhecidas, origens dos homens e das nações; a angústia inesperada pelas incógnitas inquietantes do futuro e do presente; a consciência do corpo vivido, a atenção dada aos movimentos involuntários da alma, aos sonhos, por exemplo; a interrogação da morte; os harmônicos do desejo e da repressão; a imposição social, geradora de encenações de evasão ou recusa, tanto pela narrativa utópica ouvida ou pela imagem, quanto pelo jogo, pelas artes da festa e do espetáculo.

A essa capacidade incansável do imaginário humano em suas produções oníricas e criativas, a construção fantasiosa do monstro expõe em sua representação um discurso

de ordem metafórica do inconsciente individual construído a partir de “quadros sociais”, que Maurice Halbwachs (2006) classifica como pontos de referência reais da estruturação da memória e identidade dos participantes de uma comunidade. Para Paul de Man, esses processos criativos:

são capazes de inventar as entidades mais fantásticas por causa do poder posicional inerente na linguagem. Elas podem desmembrar a tessitura da realidade e entrelaçá-la de novo de maneiras as mais caprichosas, emparelhando homem e mulher ou ser humano com fera, nas formas mais antinaturais (MAN apud JEHA, 2017, p. 19)

Pensar o monstro exige uma introspecção por zonas ocultas, reprimidas e fantásticas do imaginário humano em suas elaborações metafóricas da realidade. Essas imagens e representações podem ser compreendidas, na perspectiva de Jacques Le Goff, não como ocorrência do discurso individual, artístico ou literário, mas como partes de conjuntos simbólicos coletivos em diacronia com a história das classes e sociedades, daí sua importância aos historiadores.

Carlo Ginzburg (2016), como proposta de sua metodologia histórica “indiciária”, método já consolidado na pesquisa histórica, em que o autor chama a atenção aos detalhes, vestígios, sinais e dados marginais presentes nos relatos e fontes históricas, propõe um processo de reanalisar o famoso caso do homem dos lobos dos estudos do psicanalista Sigmund Freud a partir dessa perspectiva heurística.

Nesse exercício, Ginzburg alerta que, mesmo traçando os meios históricos e identificáveis dos elementos oníricos descrito pelo paciente em sua narrativa, Freud deixou de lado um importante dado que eram as histórias orais de contos e lendas, que a babá contava ao seu paciente na infância, sendo refletido nas figuras fabulosas descritas no pesadelo de seu cliente. Desse modo, Ginzburg propõe a utilização de algumas ferramentas conceituais de outras áreas na investigação histórica.

Através desse exemplo, ele destaca como um complexo mítico induzido pelo ambiente cultural participa da identidade e crença de cada pessoa no forjamento da representação do monstruoso, para além de um plano ontogenético ou filogenético da Psicologia, mas como importantes “fontes concretas” que ensejam um fio historiográfico pelas “rachaduras” da análise discursiva.

Nessa perspectiva, Cohen afirma que:

Uma “teoria dos monstros” deve, portanto, preocupar-se com séries de momentos culturais, ligadas por uma lógica que ameaça, sempre, mudar; fortalecida pela mudança e pela fuga [...] a interpretação monstruosa é tanto um processo quanto uma epifania, um trabalho que deve se contentar com fragmentos (pegadas, ossos, talismãs, dentes, sombras, relances obscurecidos — significantes de passagens monstruosas que estão no lugar do corpo monstruoso em si). (COHEN, 2000, p. 29)

É, a partir dessas “teorias das monstruosidades”, que a pesquisa propõe uma aproximação de leitura para compreender, apoiados nessa perspectiva, as caretas em Cacha Pregos, reafirmadas pelo discurso do corpo enquanto realismo grotesco dentro dos festejos carnavalescos, que, segundo Bakhtin (1987, p. 17):

(...) o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. (...) o traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.

Em culturas tradicionais onde a oralidade é uma das importantes formas de manutenção da memória, o momento onde o monstro é revelado em representação real, como um corpo gráfico, seja em pinturas ou máscaras, torna-se um objeto de estudo fundamental para a compreensão dos discursos históricos e dos valores estéticos, políticos e filosóficos dessa cultura. Desse modo, perceberemos o corpo das caretas, seus conjuntos de fantasias representativas elaboradas pelos moradores do vilarejo, como a corporificação do seu imaginário.

4.2 O conceito de Monstruosidade

Os estudos etimológicos se tornaram um recurso acadêmico já legitimado na busca por um sentido histórico que apresente o conceito de uma problemática. Entretanto, como nos alerta Muniz Sodré (2020, p. 8), devemos compreender que esse recorte é baseado, limitadamente, em uma perspectiva das línguas hegemônicas (geralmente o latim). Todavia, recorreremos, nesse aspecto, ao recorte teórico-metodológico utilizado nesse estudo aproximativo.

Há duas principais vertentes que apontam a etimologia da palavra “monstro” associado com a palavra em latim “*monstrare*”. O primeiro pensamento difundido comumente entre os historiadores tende a traduzir o termo em latim para o verbo “mostrar” (de indicar com os olhos), associado a compulsão da exibição do monstruoso, que, como bem descreve Fortunio Liceti, no século XVI, os monstros:

[...] por serem como são que a sua novidade e extravagância nos fazem considera-los com admiração, surpresa e espanto e cada um mostra reciprocamente. Trata-se de um termo comum entre os homens que, quando alguém viu algo maravilhosamente extravagante (...) não descansa até encontrar alguém a quem mostrar. (LICETI, 1708 apud GIL, 2006, p. 78)

José Gil (2006), recorrendo ao linguista Émile Beneviste, apresenta uma segunda tradução de “*monstrare*” mais próxima ao verbo “advertir” (de ensinar um determinado comportamento). Isso revela uma perspectiva de discussão dessas figuras, que sempre foi espaço de debates teológicos e filosóficos na Europa, desde a antiguidade até o período moderno, propondo uma interpretação do fenômeno dos monstros de *portentos* a “*mirabilia*”.

Humberto Eco narra que, durante o Período Medieval, essas figuras passaram por um longo processo de moralização na qual:

Nasceram assim os bestiários moralizados, nos quais cada criatura mencionada (não importa se real ou legendária) era associada a um ensinamento moral. (...) Depois da descrição de cada ser, o *Fisiólogo* mostra como e por que cada um deles é o veículo de um ensinamento ético e teológico. (ECO, 2007, p.114)

Atualmente, há inúmeros fenômenos sociais que são classificados pela palavra monstro. Lafuente e Valverde (2000, p. 19, tradução nossa) discutem que “a palavra monstro designa uma variedade de realidades que incluem seres mitológicos, depravações morais infrequentes, prodígios de diversos tipos, admoestações divinas e sempre qualquer anormalidade física”. O conceito é aplicado socialmente para classificar inúmeros seres e eventos que se delimitam fora do discurso da “normalidade”, sendo assim caracterizados, como investigou Michel Foucault, em anormais, patológicos e imperfeitos – ou como afirma Cohen (2000, p. 32) “nos portões da Diferença”.

Dessas concepções, as teorias da monstruosidade que buscam entender como eles aparecem nos processos culturais, tentam sistematizar e classificar esse conceito, como

sugere Jean-Pierre Reynaud (1982), partindo de uma análise das diversas figuras monstruosas na obra literária do escritor francês Victor Hugo, de que haja monstros produzidos pela Natureza e monstros que sejam produzidos pelo Homem, sendo que esses imitam os primeiros em sua “anormalidade” – ou seja, aquilo não está dentro das classificações de um(a) pensamento/estética padronizado(a).

De modo geral, esse conceito é organizado entre os demais pesquisadores das diversas áreas a partir de uma divisão simplificada em dois grupos principais. O primeiro grupo, caracterizado por Reynaud, cuja origem está na Natureza, é classificado por outros autores como “monstros teratológicos” ou naturais. O segundo grupo, originados pelo Homem, é comumente chamado de “monstros imaginários”, lendários ou ficcionais, sendo ainda apresentado por Lesley Kordecki (1988) por “monstros artificiais” – para englobar as figuras dos ciborgues. Adotaremos no presente trabalho a divisão proposta pelo filósofo português José Gil (2006) entre “monstros imaginários” e “monstros teratológicos”, sendo utilizados outros termos enquanto sinônimos desses conceitos.

Os monstros imaginários são figuras resultantes dos processos criativos ficcionais humanos, com origem individualizada ou coletiva. A sua existência parte do campo representativo simbólico, daquilo que não existe biologicamente na natureza, mas é fruto do imaginário humano, logo, artificial. Os monstros teratológicos, a partir de uma perspectiva da Europa Medieval, estão ligados às classificações e à estigmatização dos corpos e seres com más formações congênicas ou dissonantes aos padrões do conceito clássico de Belo, que aparecem classificados enquanto monstruosidade ou aberrações (*portentos, prodígios*) em diversos discursos literários, religiosos e filosóficos, em uma vertente biológica e jurídica.

As duas distinções evocam discussões no campo ético-estético, pois, quase sempre, refletem juízos de valores entre a dicotomia do normal/anormal, belo/feio ou bom/mau, podendo ganhar possíveis reinterpretações contrárias em outras leituras posteriores pelo próprio grupo, como discutiremos mais à frente. No entanto, essas mesmas ressignificações partem de um conceito comum de monstruosidade para classificar aquilo que é “fantástico”, “desumano”, “sobrenatural”, caracterizado por estar fora de um limite da “normalidade” ou da “humanidade”, a partir de um conjunto de imagens daquilo que não é humano¹⁹.

¹⁹ Podemos perceber como o conceito de monstro também pode desempenhar uma função política de poder, pois cumprem uma função de legitimar, ou não, uma prática ou classe através do que Pierre Bourdieu vai chamar de “violência simbólica”. Há uma tendência na cultura europeia, desde a Grécia Antiga, de

Entre as concepções populares, o termo monstro também é utilizado como sinônimo para “aberrante”, “assombroso”, “descomunal”. Ele ainda aplicado em uma concepção estética para classificar o que é considerado como “feio”, “disforme”, “horroroso”, “asqueroso”, “nojento”, “repugnante”, etc. No campo ético-jurídico, também define comportamentos criminosos, aquilo que é “mau”, “ameaçador”, “errado”, “hediondo”, “depravado”, “perverso”.

Por essa multiplicidade de concepções e sua dificuldade de aplicabilidade para percepção do objeto de pesquisa, nessa dissertação, discuto e investigo apenas o monstro entendido como imaginário, fruto de elaborações mentais da criatividade humana, tendo como referencial as figuras das caretas carnavalescas de Cacha Pregos. Todavia, sabemos que mesmo esse monstro fantasioso é atravessado de outros discursos no âmbito do biológico-jurídico, que perpetuam algumas concepções sinônimas associadas às “anormalidades físicas” e “depravações morais”.

Em nosso próprio folclore, as figuras fantásticas aparecem em concepções teratológicas, representadas com corpos disformes, como o “curupira” (que tem seus pés virados para trás), o “boitatá” (uma cobra com um grande olho de fogo) e o “saci” (um homem com uma única perna), ou são apresentadas como ameaçadoras em um plano ético-jurídico, como o “homem do saco” (que rouba crianças) ou a “cavala” (menina transformada em monstro porque bateu na mãe)²⁰.

O monstro, portanto, é aquela figura que ameaça e provoca uma instabilidade de segurança na identidade humana, através do medo, extravagância, repúdio, maravilha, êxtase ou horror, incorporando em suas representações aquilo que o grupo classifica como feio, mau, exagerado – seja a partir de casos reais (a exemplo de criminosos que são acusados de monstro) ou os mais fantasiosos, presentes em contos. Segundo Cohen (2000, p. 51):

Aquilo que Bakhtin chama de “cultura oficial” pode transferir tudo que é visto como indesejável em si mesma para o corpo do monstro, representando para si própria um drama de satisfação do desejo; o

configurar o Outro dialético como impróprio (para os gregos, todo não-grego era *bárbaro*), podendo, em diversos casos, transformar o “diferente” em monstro. Como exemplo, as figuras das imagens feitas por Theódore de Bry no início do século XVI, em que os povos originários das Américas são representados com chifres ou em rituais canibais “aterrorizantes”. Esse debate é levantado por uma vertente das teorias da monstrosidade que discutem o processo das identidades e diferenças. Consultar Tomaz Tadeu Silva (2000).

²⁰ Todas essas figuras lendárias citadas fazem parte do cabedal cultural das histórias orais de Cacha Pregos, de modo que esse imaginário também vai estar presente nas representações escolhidas pelos manifestantes que se fantasiavam de caretas durante o Carnaval, como relacionaremos no decorrer desse trabalho.

monstro que funciona como bode expiatório pode, talvez, ser ritualmente destruído no curso de alguma narrativa oficial, purgando a comunidade, ao eliminar seus pecados.

Entretanto, como pontua Bakhtin ao perceber o grotesco do Carnaval popular, essas representações, por sua diferença (muitas vezes como paródias²¹), são também jocosas. Durante o Carnaval de Cacha Pregos, as caretas, por sua vez, são construídas pela deformidade corporal, máscaras assustadoras e uma performance que “ameaça” e que, mesmo dentro dos festejos populares, trazem transgressões ao cotidiano. São, portanto, figuras de uma monstruosidade fantástica, repleta de conjuntos representativos que se interligam no imaginário do vilarejo, revelando seus valores éticos e morais.

4.3 Representação do Monstro: corpo e imaginário

Independente de qual seja o processo da construção da figura monstruosa - entendendo que delimitamos a monstruosidade fabulosa como fruto de uma elaboração criativa dentro de um processo cultural e artístico -, o monstro caracteriza-se pela concretização do seu corpo existencial. Mesmo em referências orais ou literárias, a concepção da monstruosidade é construída por uma descrição corpórea ou incorpórea que foge às regras das representações tradicionais.

Amparados pelas discussões de Bakhtin sobre o princípio material e corporal dos festejos populares, como referenciado anteriormente, aproximamos – na medida do possível, essa discussão sobre o corpo (representação) do monstro com a compreensão de um corpo ficcional de David Le Breton (2007). Le Breton afirma que “antes de qualquer coisa, a existência é corporal” (*Ibid.*, p. 7), sendo esse corpo o resultado de estruturas simbólicas construídas socialmente e culturalmente. Afirma o autor:

(...) o corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída: atividades perceptivas, mas, também expressão dos sentimentos, cerimoniais dos ritos de interação, conjunto de gestos e mímicas, produção da aparência, jogos sutis da sedução (...) Do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator. (*Ibid.*)

²¹ Para Bakhtin, o princípio da paródia dos festejos populares reaproxima os valores corporais/terrenos dos valores dos cósmicos/sagrados. “E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação”. (BAKHTIN, 1987, p. 19)

Diante da concepção de alteridade monstruosa como diferença da identidade humana, o corpo (representação) do monstro “é a diferença feita carne” (COHEN, 2000, p. 32). Durante a Idade Média, inúmeros foram os debates sobre até que limite de “deformidade” e de alteração corpórea os sujeitos ainda continuariam a ter um contorno nítido de sua identidade enquanto “homens”. A busca em situar precisamente o monstro em seu lugar, fora dos limites da identidade humana, devolve a diferença precisa de definição do sujeito humano. Por isso, afirma José Gil (2006, p. 14) que “os monstros são-lhe absolutamente necessários para continuar a crer-se homem”.

A monstruosidade dá-se, dessa maneira, pela incredibilidade de sua existência corpórea, um corpo que infringe as regras. Falar de monstro, entre as diversas perspectivas, é necessariamente falar sobre corpo/corporeidade. Entre os novos estudos sobre monstruosidade, o corpo aparece como o principal centro de debate – em uma compreensão muito ampla do corpo, como um mecanismo múltiplo e heterogêneo de aspectos biológicos, artificiais, políticos, culturais... Partindo para uma nova perspectiva na compreensão da monstruosidade, refutando os estudos teratológicos em suas limitações sobre a compreensão do corpo natural²².

Esse, talvez, seja um dos pontos mais sensíveis e complexos entre as abordagens sobre a monstruosidade para a análise de produções culturais. Entretanto, é a grande problematização conceitual que possibilita os cruzamentos teóricos possíveis entre os referenciais e a manifestação cultural estudada. Assim, nessa perspectiva, o corpo monstruoso passa a ser entendido enquanto discurso, enquanto representação – tendo em vista que nosso principal objetivo é usar esse conceito para uma leitura de uma manifestação cultural produzida e elaborada por uma comunidade, dentro do que classificamos como monstros fantásticos.

A classificação da representação monstruosa, mesmo com o processo de concretização corpórea, é um debate amplo já realizado por diversos autores que tentaram definir o que caracteriza uma representação enquanto monstruosa, que, diante da sua ameaça às categoriais, tornaram-se sistemas extremamente complexos. Segundo Cohen:

Essa recusa a fazer parte da “ordem classificatória das coisas” vale para os monstros em geral: eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos

²² Sobre as discussões a respeito das reconstruções sobre as fronteiras e transgressões do corpo, vale consultar o trabalho “Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia, feminismo-socialista no final do século XX” (2009), de Donna Haraway.

corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. E, assim, o monstro é perigoso, uma forma — suspensa entre formas — que ameaça explodir toda e qualquer distinção. (COHEN, 2000, p. 30)

De modo muito genérico, podemos traçar algumas características de definição para a representação de um elemento enquanto monstruoso, analisando algumas narrativas literárias e culturais. Dessa forma simplificada, elencamos a monstruosidade em três grupos de características a partir da I - deformidade corporal através da falta, duplicação, desproporção, assimetria ou transposição dos membros/elementos, II – informidade corpórea, de uma matéria em processo contínuo de mutações, transmutações e metamorfoses, e por III – hibridismo, corpos formados pelo cruzamento de elementos entre diferentes espécies ou gêneros, geralmente, pela representação clássica da junção homem/animal e, mais recentemente, o corpo humano/máquina (ciborgues).

Nesse primeiro grupo classificatório, temos uma monstruosidade estética construída geralmente pela distorção das representações da figura humana em sua concepção tradicional/clássica²³. É uma das representações primárias e superficiais que nos permite aproximar das representações monstruosas. Bakhtin lembra-nos que o crítico literário alemão Flogel, autor da “História do cômico grotesco” (1788), qualifica enquanto grotesco (e aqui, entendendo as aproximações com o monstruoso) muito superficialmente “tudo o que se aparta sensivelmente das regras estéticas correntes, tudo que contém um elemento corporal e material nitidamente marcado e exagerado” (BAKHTIN, 1987, p. 31).

Na construção das caretas em *Cacha Pregos*, os brincantes configuram em suas fantasias diversas deformações da imagem corporal, através da desproporcionalidade e quebra da simetria. São máscaras que apresentam excessos de olhos ou a falta deles, cabeças alongadas, falta ou extensão de membros, além da incoerência, tratada como uma quebra na continuidade da memória dos elementos, o que causa essa estranheza, própria do corpo monstruoso.

Em trânsito, o transeunte assiste incrédulo às possibilidades corpóreas desses seres fantasiados, convidados a repensar as construções representativas, decifrar o maquinário

²³ Entre os princípios de representação da figura humana, dadas pelos estudos renascentistas como concepção de “clássico”, algumas normas e padrões foram estabelecidos a partir de princípios de harmonia e simetria do corpo. Por exemplo, o corpo humano é representado em uma altura que equivale de 7 a 7,5 vezes o tamanho de sua cabeça. Esse padrão é ainda socializado, sobretudo pelas mídias publicitárias, principais agentes representativos dos conceitos do “belo” na atualidade.

e funcionamento daqueles corpos, mesmo enquanto uma fantasia. Na rua, os olhares atentos comentam cada um desses brincantes em suas representações assustadoras: “*Olha como aquela ali é feia*”, “*Aquela careta ali é medonha*”, “*Olha a boca daquela careta!*”, etc.

O rompimento com o padrão de sua memória também é um exercício proposto para perceber os elementos corriqueiros do seu cotidiano ressignificados, entendendo cada um dos objetos como uma parte, membro ou órgão dessas figuras mascaradas. O “cofo”, vestuário das atividades de pesca, surge como “cabeças”, “redes” distribuídas como as vísceras, além de inúmeros artifícios elaborados pela criatividade de cada brincante em suas construções.

Pensando a partir das teorias da Semiótica e nas aproximações possíveis com os princípios da *Gestalt*, a interpretação dessas figuras pelos transeuntes destitui o caráter objeto para a construção de signos que contextualizados proporcionam narrativas visuais próprias desse fenômeno em sua produção representativa. Na imagem monstruosa, a sua descontextualização confusa aos padrões da organização visual (figuras 15 e 16), dificulta o seu grau de pregnância²⁴ e desestabiliza – pela estranheza - o olhar do espectador, que necessariamente reforça o seu olhar a fim de situar a representação em uma ordem classificatória.

Figura 16 - Elementos de pesca recontextualizados no corpo de duas caretas



Fonte: Fenando Fernandes Fotografia, 2012

Figura 15 - Chapéu de palha customizado manualmente com PVC



Fonte: Facebook – Vitorino Cuca Maia, 2013

²⁴ Nos princípios da percepção visual da *Gestalt*, a lei da pregnância da forma pode ser compreendida resumidamente como a legibilidade de uma composição representativa. Para a *Gestalt*, o processo de leitura visual se dá primeiramente no todo, antes de aprofundar nos detalhes. Assim, quanto mais simples uma figura, maior a sua pregnância. Do mesmo modo que, em contrapartida, quanto mais complexa, mais demorada seu processo de interpretação. (Consultar GOMES FILHO, 2000, p. 27)

José Gil (2006) cita que, para entender a representação do monstruoso, alguns conceitos devem ser alterados. Logo, a representação do objeto deve ser descontextualizada dos objetos que representam e dela própria como realidade. Fugindo dos padrões estéticos, a representação dessas figuras vai deixar de apoiar-se às leis da perspectiva e de qualquer modo de simbologia estética padronizada, indo de encontro à elaboração de uma verdade essencial da representação.

Essa descontextualização da figura monstruosa configura uma nova possibilidade de compreender a representação. Com a negação do “real” (das leis naturais e sociais), a presença do corpo monstruoso rompe os limites entre o signo e o objeto. “O Monstro nega essas leis e surge como aquilo que é preciso por sua vez negar” (GIL, 2006, p. 63). Não diferente do que os artistas dos movimentos artísticos europeus Surrealista e Dadá, em suas provocações às representações tradicionais, tenham proposto o conceito de *ready-made*²⁵, isto é, o deslocamento de um objeto do cotidiano para uma outra realidade que desfigurasse a qualidade e signos próprios desses objetos.

Sobre o deslocamento caracterizado como próprio das representações monstruosas, Gil afirma:

A <produção> de monstros funciona subtilmente no sentido do saber científico, quer dizer, do novo modo de conhecer o mundo, e fá-lo de duas maneiras: contribuindo para a descontextualização dos objectos e para a instauração do que se poderia chamar a legitimidade própria da representação, independente das suas cargas simbólicas e significativas. (*Ibid.*, p. 63)

Caracterizados por sua instabilidade corpórea e incorpórea (II), os brincantes em trânsito encenam diversos processos de mutações e transmutações de suas fantasias. Esse corpo mutável, incerto, ameaça as inúmeras certezas da sua identidade. Não apenas como um artifício do brincante em alternar suas fantasias, mas como uma propriedade monstruosa que tem por característica sua propensão de mudança.

Para Cohen, cada monstro experimenta a “morte” ao menos duas vezes. Do sangue ou dos restos de cada monstro, é possível que ele renasça ou que surja outros – a morte não põe um fim em sua narrativa, pelo contrário, pode ser um novo começo. Nas diversas narrativas, percebemos como esses personagens ressignificam sua representação

²⁵ O *ready-made* é um conceito proposto pelas obras do artista francês Marcel Duchamp (1887-1968). A partir de sua obra “A Fonte” (1917), onde o artista apropria-se de um urinol de louça industrializado e inicia um forte debate sobre a operação de sentido das representações que serviram de base nos debates da chamada Arte Contemporânea no mundo eurocêntrico.

corpórea, tornando-se maiores, invisíveis e cada vez mais assustadores, assim, ainda “mais monstruosos”.

Durante o cortejo das caretas, descobrir a identidade de um dos brincantes mascarados em trânsito não põe fim à sua performance, pelo contrário, nos becos e quintais eles remontam suas representações, reconfiguram suas fantasias, reagrupando peças, trocando elementos, usando as máscaras pelo avesso... Utilizando-se de inúmeras manobras que os permitem voltar às ruas, confundindo ainda mais os transeuntes.

A própria consciência de que esses mascarados são ali homens e mulheres em um processo de fantasia perpetua a concepção de mutação das caretas. Em um aspecto consciente, fora dos artifícios representativos, até mesmo a criança mais medrosa sabe, em algum grau, que aquelas figuras são pessoas fantasiadas, no entanto, isso reforça um caráter monstruoso das caretas. Em alguns relatos, por exemplo, os brincantes contam como algumas crianças já se assustaram quando eles retiraram a máscara.

Nesse aspecto, caracterizado teoricamente pelo processo de monstruosidade pela transmutação humana, chegamos aos monstros caracterizados como seres híbridos (III). Se percebemos que a representação do monstro é explicada em uma das vertentes etimológicas como aquilo que se mostra além de uma norma (*monstrum*), de certo modo impondo os limites da identidade humana (norma/padrão), a dicotomia entre homem x animal talvez seja o primeiro limite de definição do homem ancestral em distinção do seu meio. O animal é o primeiro ser vivo que delimita a compreensão do homem enquanto sujeito cultural. Através dessa distinção, as figuras teriomórficas são as representações mais antigas do imaginário criativo humano.

Nas caretas carnavalescas de Cacha Pregos, toda monstruosidade é construída em primeiro plano por uma concepção híbrida, dado por uma compreensão dupla entre, como citado, a própria consciência de que naquele momento são homens e mulheres transfigurados em elementos monstruosos, como também as representações antropozoomórficas de suas máscaras.

De modo geral, as fantasias das caretas são caracterizadas pelas cabeças animais/monstruosas, construídas através do uso das máscaras, sobre um corpo humano que, geralmente, não apresenta muitas desfigurações, além da desproporcionalidade. Esse aspecto pode explicar, em grande parte, até mesmo o processo de industrialização e simplificação das caretas nos últimos anos, já pontuadas anteriormente. Daí, tem-se como resultado brincantes com apenas alguns adereços

ornamentais em suas fantasias, participando ainda assim do mecanismo cultural, tendo em vista que são corpos entendidos como monstruosos por sua hibridez.

Vale ainda destacar que a potencialidade da monstruosidade das caretas permanece na presença grupal do seu bloco carnavalesco, apresentado sempre em uma coletividade perturbadora, como se o próprio grupo proporcionasse uma propriocepção desses corpos impossíveis, para uma consciência de si e até de sua locomoção geográfica – indicando uma regressão ao pré-consciente primitivo, próprio da condição animal em bando.

Esse processo que Gil (2006, p. 125) vai aproximar de um remoto sonho coletivo do devir-animal xamânico. Descrevem Deleuze e Guatarri (1997, p. 16) que “num devir-animal, estamos sempre lidando com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, em suma, com uma multiplicidade”. A multiplicidade de cada careta colabora no próprio contexto geral que o monstro já carrega em si – pois elas primeiro paralisam, depois justificam-se. Não apenas porque oferecem a cada brincante um conjunto de possibilidades em suas fantasias isoladas, mas em bloco pela própria ação de justapor o diferente (figura 17), “muito diferente do evolucionismo ulterior que se definiu em termos de genealogia, parentesco, descendência ou filiação” (*Ibid.*, p. 5).

Figura 17 - Grupo de brincantes reunidos antes de iniciar o bloco



Fonte: Acervo dos moradores, 2017

Nas máscaras mais antigas e mesmo nas atuais ainda produzidas de forma artesanal, os artifícios de caracterização dessas monstruosidades por características animais são bastante recorrentes, com destaque ao uso dos cornos por inúmeros brincantes. Aliás, figuras híbridas de formas humanas com chifres são elementos

recorrentes ao longo da história, tendo originado outras figuras fabulosas já consolidadas no imaginário popular. Nas caretas, elas se aproximam de inúmeras representações de figuras míticas do imaginário do local.

Ao trazer o monstro em forma de máscara, as caretas demonstram algumas fronteiras e pontos de contato entre imaginário e representação. Nazário (1998, p. 12) afirma que “todo monstro é, materialmente, uma máscara: seu horror é externo, sua representação dá-se por intermédio da fantasia”. Os homens foram aperfeiçoando e individualizando a fabricação de suas máscaras²⁶ e monstros, a partir do impacto que essas figuras desempenhavam em seus grupos sociais, como elementos simbólicos que revelam crises e tensões pela qual a sociedade vive constantemente. Escreve R. Caillois:

“Máscara e medo, máscara e pânico estão constantemente presentes juntos, inextricavelmente emparelhados [...] [o homem] abrigou atrás desse segundo rosto seus êxtases e suas vertigens, e sobretudo o traço que ele tem em comum com tudo o que vive e quer viver, o medo, sendo máscara ao mesmo tempo tradução do medo, defesa contra o medo e meio de espalhar o medo” (CAILLOIS apud DELUMEAU 2009, p. 27)

O corpo/máscara, sendo a expressão metafórica de uma monstruosidade, traz de forma física aspectos de suas definições simbólicas. Entretanto, outras figuras míticas ou divindades religiosas podem apresentar suas representações seguindo essas definições aqui destacadas. Daí entra a grande diferença do conceito de monstruosidade, além de sua máscara corpórea. Os monstros definem-se como seres que põem em risco todas as normas, tanto estéticas, em relação ao belo, quanto morais, como aquilo que define o mal. Por isso, são criaturas que assustam e provocam o medo.

4.4 Monstros, Medos e o Mal.

Segundo Jean Delumeau (2009, p. 35), para “evitar uma angústia mórbida que resultaria na abolição do eu”, ao longo da história do Ocidente, o espírito humano teve a necessidade de forjar situações de medo, até mesmo como forma de “objetivação”, isto é,

²⁶ Para Bakhtin (1987, p. 35), “O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que as manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices” são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco.

a reconstrução do medo pela via do prazer de olhar. Os monstros têm, por excelência, a capacidade de incitar o medo humano.

Nas salas de cinema, nas histórias em quadrinhos, nas festas à fantasia, exigimos dessas figuras que “nos inquietem, que nos provoquem vertigens, que abalem permanentemente as nossas mais sólidas certezas porque necessitamos de certezas sobre nossa identidade humana ameaçada de indefinição” (GIL, 2006, p. 12).

De modo que possamos experienciar essa monstruosidade, mesmo que só durante um pequeno tempo, como em uma noite de *Halloween*, celebração muito popular nos Estados Unidos da América em que as crianças se fantasiam de monstros por uma noite, ou como as caretas baianas, que surgem nos blocos de Carnaval desde o Entrudo. Em Cacha Pregos, o medo das crianças diante dos brincantes mascarados é um dos principais sentimentos motivadores do ciclo de continuidade dessa performance.

Jean Delumeau (2009, p. 30) define o medo como “uma emoção-choque, frequentemente precedida de surpresa e provocada pela tomada de consciência de um perigo presente que ameaça, cremos nós, nossa conservação”. Assim, o medo é uma espécie de sensação e sentimento que alerta quando nossa integridade e segurança passam por algum perigo, podendo sair da esfera individual para uma perspectiva coletiva, que ameaça um grupo, uma comunidade ou mesmo uma ideia.

Ao afirmar que o medo pode ser coletivo, Delumeau retira essa sensação do campo biológico-psicológico da individualidade, trazendo para a história como elemento cultural de investigação das mentalidades coletivas. Tendo o conceito de mentalidade sido superado pela própria Escola de Annales, entendemo-lo aqui enquanto processo do imaginário de uma comunidade. Em sua pesquisa, Delumeau propõe uma possibilidade de leitura histórica a partir da investigação dos sentimentos de medo na Europa Medieval.

Entre os medos coletivos, o medo do “mal” foi um dos principais temores medievais, inclusive, sendo fomentado pelas igrejas cristãs e pelo próprio Estado como aborda Jean Delumeau ao longo de seu trabalho. Discutir o conceito do “mal”, inevitavelmente, esbarra-nos nas concepções religiosas construídas, com destaque para a Igreja Católica, entre seus inúmeros debates ao longo do século, sendo, até mesmo, introduzidas no imaginário colonial da formação da sociedade brasileira.

O mal, conceito debatido por inúmeros filósofos e teólogos por sua abstração e complexidade, ganha representações muito definidas e concretas pela concepção religiosa em seu conjunto de figuras monstruosas e monstrualizadas. Se há uma história do Medo, como proposta por Delumeau, paralela a ela destaca-se uma história da Monstruosidade,

fruto de suas representações do mal e de tudo aquilo que ameaçava a estrutura oficial.

Lembra-nos o autor:

A emergência da modernidade em nossa Europa ocidental foi acompanhada de um inacreditável medo do diabo. A Renascença herdava seguramente conceitos e imagens demoníacos que haviam se definido e multiplicado no decorrer da Idade Média. Mas conferiu-lhes uma coerência, um relevo e uma difusão jamais atingidos anteriormente. Satã pouco aparecia na arte cristã primitiva, e os afrescos das catacumbas tinham-no ignorado. [...]. Em compensação, os séculos XI e XII veem produzir-se, ao menos no Ocidente, a primeira grande “explosão diabólica”. (DELUMEAU, 2009, p. 354)

Nessa construção histórica, as primeiras representações de Satanás, figura que representa o mal na filosofia cristã, tinham feições de um anjo decaído de sorriso irônico, como as presentes na igreja de Baouit no Egito (século VI). Segundo Umberto Eco (2003, p. 92)²⁷, “é somente a partir do século XI, que ele [a representação de Satanás] começa a aparecer como um monstro dotado de cauda, orelhas animais, barbicha caprina, artelhos, patas e chifres, adquirindo também asas de morcego”.

O mal encontra na monstrosidade os elementos iconográficos repulsivos nas construções europeias ocidentais, que sempre associaram o bom ao belo. “O recurso ao feio é, portanto, um meio para denunciar a presença do mal?” (*Ibid.*, p. 422). O corpo monstruoso denuncia não apenas o sujeito causador do mal, como também retrata o corpo que sofre dele. A resposta para essa indagação é feita por Julio Jeha de maneira afirmativa, caracterizando a monstrosidade como uma construção metafórica do mal, justifica o autor que:

Monstros fornecem um negativo da nossa imagem de mundo, mostrando-nos disjunções categóricas. Dessa maneira, eles funcionam como metáforas, aquelas figuras do discurso que indicam uma semelhança entre coisas dessemelhantes, geralmente juntando elementos de diferentes domínios cognitivos. O que liga os dois ou mais elementos de uma metáfora é a idéia que ela representa. O mesmo se dá com os monstros: eles estão por um aviso ou um castigo por alguma ruptura de um código — por um mal cometido. (JEHA, 2007, p.8)

²⁷ Todos esses elementos, que começam a aparecer nessas novas representações demoníacas, revelavam uma política da Igreja em afastar e associar todas as práticas e culturas diferentes, entendidas como pagãs e hereges (mal), como maneira de combatê-las. Assim, a imagem de Satanás apropriou-se de inúmeros elementos culturais e religiosos de outros povos, como os tridentes ou a imagem do bode oriunda dos deuses nos países celtas. No Brasil, a imagem do orixá Exu passou por um processo muito similar, ao ser associada com a imagem cristã de Satanás. Esse debate pode ser consultado em trabalhos que discutem a “demonização das religiões afro-brasileiras”.

Esse mal transposto na metáfora estética e moral das caretas, funciona para trazer na comunidade o comportamento transgressor dessas personagens. O mal performado que garante as prescrições morais das crianças, para que elas “não sejam apanhadas pelas caretas” e mantenham a distância de tudo aquilo que a comunidade classifica como ruim ou errado. O mal assusta e afasta por seu horror estético.

Mesmo quando o mal aparece em formato do belo, as narrativas demonstram que não é aquela a sua verdadeira face – parte-se de um engano que esconde a sua monstruosidade estética. Nas regiões litorâneas, existe uma variedade de histórias populares que o monstruoso é apresentado por um personagem belo, mas, no final, revela-se como uma transfiguração dessa figura para uma outra face que justifica a maldade.

A escolha das máscaras pelos brincantes de Cacha Pregos, sobretudo as máscaras industrializadas, permite-nos perceber como a construção da imagem do mal é incorporada nas representações e performance das caretas – na transição das máscaras artesanais para as máscaras industrializadas, os moradores escolhem, preferencialmente, alguns personagens já consolidados por sua imagem do mal, entre diabos, bruxas, palhaços assassinos (como descritos pelos próprios brincantes).

Todavia, devemos pontuar que o medo dos jogos carnavalescos é descentralizado de sua seriedade, por isso, são capazes de serem vivenciados de forma lúdica. Bakhtin afirma que:

(...) impregnado da visão carnavalesca do mundo, libera a este último de tudo que nele pode haver de terrível e atemorizador, torna-o totalmente inofensivo, alegre e luminoso. Tudo que era terrível e espantoso no mundo habitual, transforma-se no mundo carnavalesco em alegres “espantalhos cômicos”. O medo é a expressão extrema de uma seriedade unilateral e estúpida que no carnaval é vencida pelo riso (...). A liberdade absoluta que caracteriza o grotesco, não seria possível num mundo dominado pelo medo. (BAKHTIN, 1987, p. 41)

Assim, essa “carnavalização da consciência” (*Ibid.*, p. 43) permite a vivência dos aspectos mais traumáticos de modo a ser superado pela performance temporária e divertida, como narra, em depoimento, um dos moradores:

Ah, a sensação era gostosa! **Apesar do medo**, a gente ainda saía para tomar carreira da careta... Então a gente ficava nas esquinas e, quando eles vinham vestidos, é... (...) Aí a gente ficava nas esquinas gritando...

Pega ele, careta! **Careta malagueta! Tira o bico e tomava chupeta!**
(morador M, 2020, grifo nosso)

Entre os brincantes não-mascarados, as tentativas eufóricas de desestabilizar a imagem de terror das caretas, através de gritos e frases que transformam as figuras em imagens cômicas e ridicularizadas (duplamente, neste caso), servem como um modo de retirar uma monstruosidade das caretas, ao mesmo tempo que eles mesmos ressignificam seus próprios medos.

No século IV a.C., Aristóteles, diferente dos outros pensadores em sua época, traz a classificação do monstro como “*lusus naturae*: piadas ou brincadeiras da natureza. Sendo, pois, criaturas que não deveriam ser objeto de horror, mas de divertimento” (TUCHERMAN, 2004, p. 116). Trata-se, portanto, de seres que, além do medo, incitam o riso.

E, quanto ao riso, é importante pontuar que, na tradição cristã medieval, o riso é herança direta do mal. Bakhtin (1987, p. 34) investiga que, nos mitos de origem do riso, “o riso foi enviado à terra pelo diabo, apareceu aos homens com a máscara da alegria e eles o acolheram com agrado”. Humberto Eco (2000, p. 135) nos lembra de uma série de documentos contra o riso, levando em discussão de um evangelho apócrifo que Cristo nunca tinha sido visto rindo. Portanto, era o riso também terreno (não-sagrado).

Entre assustar e divertir, os brincantes promovem inúmeras movimentações nos espaços coletivos, como nos espaços privados – nas narrativas que seguem dentro de cada casa e cada indivíduo em seus processos de vivência dos seus medos mais individuais àqueles tão gerais, expurgando o mal ao mesmo tempo que performam ele próprio de maneira burlesca.

4.5 Monstros fantásticos brasileiros na cultura popular

Delimitando a manifestação cultural das caretas em Cacha Pregos como elementos de uma cultura brasileira relacionados ao processo da diáspora africana, bem como de uma herança dos povos indígenas - como já apresentado dentro do processo colonialista europeu que estruturou a identidade brasileira -, trazer a perspectiva do monstro requer

alguns cuidados, tendo em vista que elementos cruciais da cosmovisão dessas culturas (assim como seus próprios agentes) já passaram por um processo de monstrualização²⁸.

Para esse recorte, não encontramos referenciais bibliográficos que pensassem, especificamente, uma teoria da monstruosidade dentro dessas culturas, fora do pensamento eurocêntrico. Entretanto, existem inúmeros trabalhos que investigam alguns exemplos de figuras fabulosas e fantásticas que aparecem como monstros a partir de diversas narrativas orais e literárias próprias dos povos indígenas e africanos – usados, em termos genéricos, para englobar todas as etnias e culturas que fizeram parte dessa construção do imaginário brasileiro.

Não se pode afirmar uma teoria universal sobre os monstros, comum entre as culturas, apesar de que Cohen (2000) apresenta em seu postulado características que se repetem dessas figuras como seres assombrosos que fazem parte do imaginário das variadas culturas. Entretanto, há entre os povos europeus, indígenas e africanos valores muito distintos, incomuns e mesmo opostos entre eles, por isso, a importância de pontuar aqui como o monstro, no imaginário brasileiro, vai configurar-se na encruzilhada cultural desses povos.

Nesse debate, as diferenças entre os valores estéticos seria um ponto inicial dessa problemática – já que o monstro é caracterizado como o feio ou o diferente, como discutimos. Utilizando como referência algumas histórias orais dos povos africanos e indígenas, muitas delas já sendo publicadas em recontos escritos e coletâneas, percebemos referências a figuras que são caracterizadas como monstros. Suas representações corpóreas também se enquadram como figuras híbridas, com distorções corpóreas ou mesmo caracterizadas pelo processo de transmutações, a exemplo do Quibungu, monstro de origem do imaginário bantu descrito por seu corpo meio homem, meio bicho, presente nas histórias de algumas localidades também na Bahia.

O curupira, por exemplo, figura emblemática das lendas brasileiras, de origem tupi, tem sua etimologia ligada a um corpo coberto de pústulas ou, ainda, um ser com pele de verrugas. Contudo, entre os povos tupi, era uma entidade que merecia respeito, inclusive, oferendas para que não atrapalhasse as pessoas na mata. Por outro lado, para

²⁸ O termo monstrualização é utilizado no trabalho de Jailson de Souza da Silva (2019) para caracterizar “processos de negação do outro, do diferente, os quais geram e reproduzem tensões sociais, cujo impacto é profundamente perverso para a convivência na cidade; aniquilam qualquer traço de humanidade ao fazer uso de narrativas difusas e dispersas que gradualmente produzem verdade ou “regimes de verdade”” (BARBOSA; FERNANDES; SILVA, 2018, p. 3), em fenômenos que criam imagens estereotipadas de certas classes, culturas, etnias... E permitem, através desse controle de suas imagens as próprias políticas de extermínio.

os portugueses, esses seres, entendidos como demônios, como descreve José de Anchieta em 1560, deveriam ser combatidos.

Essas diferenças logo revelam-se para além de uma ordem estética conceitual, tornando ainda mais complexa a definição de monstro, não apenas por aquilo que é feio, mal, ameaçador, mas também figuras e forças que escapam de uma definição identitária e se integram a um plano sobrenatural, mágico ou fantástico. Desse modo, recontextualizando a classificação e o próprio entendimento de alguns monstros nesse processo de formação da identidade brasileira.

Essa concepção estética se interliga com o próprio valor hierático. No pensamento europeu, de ideologia cristã, a representação divina segue por um ideal de beleza do mundo perfeito, em que Deus é a imagem de uma figura humana idealizada e definida a partir de códigos representativos matemáticos, pela harmonia e simetria. Tudo que escapasse dessa ordem era entendido como violações da própria natureza divina.

Pontuamos brevemente, no decorrer desse trabalho, como a Igreja Católica se apoderou dessa ideologia sobre a imagem da diferença como ferramenta de monstrualização de culturas, civilizações e sujeitos ao longo de sua história. Essa narrativa está presente mesmo na Bíblia, onde os habitantes de Canaã são representados como gigantes ameaçadores que deveriam ser combatidos no processo da colonização hebraica da Terra Prometida (COHEN, 2000, p. 34). O ideal de humano é construído de dentro para fora, a partir de uma negação da alteridade, afirma Sodré (2020, p. 13) que:

(...) essa ideia de “humanidade” – fachada ideológica para a legitimação da pilhagem dos mercados do Sudeste Asiático, dos metais preciosos nas Américas e da mão de obra na África – consolida-se conceitualmente, na medida em que contribui para sustentar o modo como os europeus conhecem a si mesmos: “homens plenamente humanos” e aos outros como “anthropos”, não tão plenos.

Em contraposição a essa filosofia teológica cristã, em algumas culturas de origem africana, suas divindades são representadas através de outros elementos, que podem apresentar-se em figuras híbridas, antropozoomórficas, que também são portadoras do sagrado. O corpo inumano, dessemelhante, não é compreendido necessariamente pela política de ameaça. E não só, as (re)elaborações da existência e seus modos frente ao medo são especialmente distintos das reflexões cristãs sobre a vida.

Ao analisar o sistema cultural nagô, Marco Aurélio Luz afirma que entre um mundo europeu e o mundo yorubá:

a principal diferença está em que uma ordem de valores do mundo africano é capaz de absorver com uma certa harmonia as diferenças de cultura, de civilização e, portanto, de identidades. O ponto fundamental para nós está na aceitação e composição da presença da morte numa e noutra civilização (LUZ, 2008, p. 22).

Recorrendo ao trabalho de Juana Elbein dos Santos, “Os Nàgô e a morte”, Marco Aurélio Luz pontua essas diferenças fundamentais a partir de como cada uma dessas culturas se relaciona com a morte. Discorre o autor que:

(...) na cultura ocidental da modernidade, sendo a acumulação de capital o valor preeminente, a morte apresenta-se como verdadeira trágica contradição, pois não se pode levar o que se tem para o além. Procura-se então desviar a presença da morte com fantasias de denegação da mesma, como costuma se apresentar nas criações imaginárias da cultura de massa. A crença onipotente de que a ciência superará todas as carências inclusive a do envelhecimento, verdadeira obsessão realizada pelas fantasias dos super-heróis. Na fantasia dos super-heróis, a morte só é perceptível pela presença do outro, desconhecido, ameaçador, portador do mal, paranóia crônica. Para combatê-lo, só o poder de armas eficazes, o poder que advém da acumulação incessante de capital, de dinheiro, valor onipotente e onipresente na obsessividade paranóica da modernidade ocidental. (LUZ, 2008, p. 22)

Não buscaremos situar uma concepção estritamente essencial a partir de uma investigação etnocêntrica de como a monstrosidade fabulosa faz parte das narrativas de cada um desses povos. O objetivo é apontar como, diante dessa *comunicação transcultural*, essas figuras se reconstroem dentro de um imaginário brasileiro, através de comunicações “que não são necessariamente conciliatórias ou harmônicas, mas que abrem caminho para novos termos das disputas de sentido” (SODRÉ, 2020, p. 23).

Na construção colonial brasileira, essas ideias se fundiram trazendo relações entre essas distintas concepções. Os primeiros cronistas sobre esses seres fantásticos do imaginário indígena foram ainda os padres jesuítas, como nos registros de Manuel da Nóbrega (1517-1570), José de Anchieta (1534-1597) e Fernão Cardim (1540-1625), que propuseram uma visão de advertência e castigo, ao mesmo tempo que, nos próximos séculos, as histórias e relatos de origem africana fundiram-se aos pensamentos católicos.

Entre as figuras, por exemplo, a Mula Sem Cabeça - criatura mítica das histórias brasileiras -, descrita como um equino que tem em sua cabeça chamas de fogo, tornou-se uma ameaça de maldição encantada que transformava todas as mulheres que tivessem relações com os padres em tal figura monstruosa.

Desse modo, os monstros fabulosos brasileiros ganharam corpos refletidos de seus próprios processos históricos e sociais, ressignificados tanto nos relatos eruditos como nas culturas populares e orais, onde tornaram-se protagonistas de inúmeras narrativas, festas e manifestações culturais.

5. CAPÍTULO IV - MEMÓRIAS E IDENTIDADES, HISTÓRIAS E BRINCADEIRAS: CORRENDO COM OS MONSTROS NAS RUAS DO VILAREJO

O hábito de se reunir comunitariamente em espaços para compartilhar saberes, narrar histórias e experiências entre as gerações mais velhas e mais novas é um marco característicos das comunidades tradicionais classificadas como orais. Na África Ocidental, esse papel é desenvolvido por indivíduos que tem a responsabilidade de preservar e transmitir os conhecimentos, histórias, canções e mitos dos seus povos, sendo identificados como griôs (griotes, na forma feminina). Nas comunidades tradicionais brasileiras, herdeiras de uma matriz afro-diaspórica, as pessoas mais velhas tornaram-se importantes transmissoras de saberes entre as gerações, desempenhando papéis próximos aos griôs africanos.

Em Cacha Pregos, a experiência coletiva de ouvir histórias, aprender práticas e atividades com os mais velhos de sua comunidade faz parte das lembranças e memórias dos moradores. Relata uma moradora de 78 anos, que vivenciou sua infância durante a década de 1950 no vilarejo:

Estudávamos de manhã e, à tarde, a gente ia pra casa daquela família para fazer o dever ou então para aprender uma costura, aprender um bordado, aprender um crochê²⁹... Tudo isso [...] A essa hora [a noite], todos estavam reunidos dentro de casa... não tinha luz [energia elétrica] ... A essa hora, todos estavam já jantados, já estavam a contar histórias lindíssimas! Isso também foi uma coisa que me marcou muito... Histórias de eu ficar assim: Ouvindo e imaginando e até vivendo aquelas histórias (moradora E, 2020).

Os moradores de Cacha Pregos descrevem que, nessas atividades e encontros, havia a contação de histórias, leituras de livros e os casos relatados como vivências reais dos mais velhos. De certo que, entre essas narrativas, percebe-se um grande fascínio por aqueles contos fantásticos com seres míticos e encantados, relatos das vivências

²⁹ Os ensinamentos de um pós-turno, entre aqueles que frequentaram a escola durante período chamado atualmente como “Ensino Fundamental I”, as atividades de aprender o ofício de pesca são muito recorrentes entre os depoimentos dos moradores nativos. Como descrito durante o Capítulo I desse trabalho, sobre os agentes socioculturais, o morador P pontua a sua experiência, complementando o depoimento onde diz: “É... minha vivência foi o colégio, aprender o ofício [pescador] como toda criança que era... O horário [da escola] se era pela manhã, a gente estudava e pela tarde trabalhava e vice-versa.” (morador P, 2020).

sobrenaturais com grande destaque para as histórias de terror. Tais histórias, além da preferência em serem ouvidas, funcionavam como importantes lições metafóricas fundamentais no processo da formação comunitária e de seus valores.

Em comunidades tradicionais demarcadas pela oralidade, a própria construção dialética intermedia aspectos de uma valorização da palavra, da fala, com seus aspectos sagrados e fantásticos. Por isso, esses momentos são tratados com muito respeito e mistério. A palavra enquanto dita, enquanto narrada, carrega uma força existencial de muito poder energético. Dentro da comunidade, algumas palavras não podem ser expressadas em certos horários ou locais, pois elas podem desempenhar o papel de invocar seres, doenças ou fatos. No mangue, por exemplo, não se pode pronunciar a palavra “caipora” ou “cobra” para não atrair azar ou mesmo a aparição de tais figuras em sua trajetória.

Daí a importância desses diálogos demarcados onde as experiências desconhecidas, sobrenaturais e misteriosas, ganham uma roupagem literária de histórias infanto-juvenis. O processo de verbalizar essas histórias de terror, num espaço de socialização e também lazer, funciona como catalisadores de medos, traumas e respostas para diversas questões existenciais da humanidade. Lembra Jeha (2007, p. 7) que através dessas narrativas:

Passamos do mais concreto (a vida diária, ainda que ficcional) para o mais abstrato (domínios religioso, legal, estético e moral) por meio de uma semelhança estrutural, e, ao fazer isso, esperamos ajudar nossas mentes a entender algo que, de outra maneira, poderia escapar à nossa compreensão.

A Psicologia eurocêntrica moderna, através de alguns trabalhos como os de Sigmund Freud e Carl. C. Jung, possibilita que tenhamos ferramentas científicas para compreendermos a importância da “palavra falada”, dos espaços abertos para as narrativas oníricas e mitológicas, bem como a importância e os impactos que o ato da fala provocam na formação do sujeito. A comunicação e diálogo, além de serem ferramentas de socialização, têm capacidades terapêuticas e afirmativas na construção social do indivíduo.

Compartilhar histórias de terror é uma experiência recorrente em diversas culturas. Nesse espaço, onde experienciamos o medo dentro das barreiras de segurança da oralidade enquanto fabulosa, como explica a Psicologia ou mesmo trabalhos historiográficos, como a supracitada pesquisa de Jean Delumeau sobre o medo, essas

construções narrativas possibilitam uma vivência segura de nossos medos inconscientes – sendo protagonizados por figuras de monstros fantásticos.

Atualmente, diversos trabalhos acadêmicos atentam-se em investigar como os clássicos contos de fadas ou lendas populares ressignificam traumas ou problemas sociais associados em seu tempo, a partir de uma sensibilidade das ciências humanas modernas em conseguir notar as coisas ocultas, secretas ou desprezadas, a partir de novas perspectivas fornecidas pelas diversas áreas de conhecimento. “A história do Diabo, o vocabulário associado às formas populares de praguejar, as canções e os hábitos do jardim de infância — tudo isso está, agora, adquirindo importância para mim”, relatou Freud (1956, p. 243 apud DONALD, 2000, p. 107).

Jeffrey Jerome Cohen (2000) analisa, por exemplo, como a figura do vampiro vai ser recontextualizada desde o Egito Antigo, assumindo metáforas diferentes em cada período até ser reinterpretada na década de 1970 pelo cinema estadunidense com um forte terror psíquico e sexual específicos. Franco Moretti (2007), em uma outra possibilidade, utiliza os referenciais do marxismo para entender as metáforas socioeconômicas da figura do vampiro (Drácula). Para Moretti (2007, p. 128), nessas histórias de terror:

A metáfora não é mais uma metáfora: é um personagem, tão real quanto os outros. “O sobrenatural”, escreveu Todorov, “costuma surgir porque entendemos literalmente um sentido figurado”. Entender literalmente o sentido figurado significa considerar a metáfora um elemento da realidade. Em outras palavras, significa que uma construção intelectual específica – a metáfora e a ideologia nela expressa – tornou-se uma verdade, uma “força concreta”, uma entidade independente, que foge ao controle racional do seu usuário.

Pensar o monstro fabuloso como metáforas de seu tempo, nos faz aproxima de uma discussão fundamental sobre tais figuras: a crença na existência delas. Cohen afirma que encarar o monstro com seriedade é destinar-se ao anseio de responder a indagação sempre pensada quando narrada as histórias em que essas figuras protagonizam: “os monstros realmente existem?”. Em entrevista, uma moradora, contando algumas histórias sobrenaturais que faziam parte das narrativas em Cacha Pregos, faz a seguinte indagação:

[...] Hoje eu ainda pergunto as pessoas, **ainda existem essas coisas?**... Porque com a mudança, com o progresso, com luz, com tudo... E aqui, quando tinham essas coisas, não tinha luz [energia]. Era uma pureza muito grande! A natureza toda conservada, nada era mexido... Nada era do homem... Então existia tudo isso. E hoje será que ainda existe? (moradora E, 2020)

Mais que um debate filosófico para refletir sobre do que a enunciativa trata com a expressão “essas coisas”, referindo-se à existência de elementos sobrenaturais (e monstruosos), a indagação revela a grande importância do imaginário humano ao tratar desse assunto. Esse fato revela como essas figuras participam no processo de construção da memória. Outra moradora entrevistada nos dá pistas para compreendermos aqui o monstro fantasioso em seus inúmeros aspectos sociais dentro desses momentos de contação de história no vilarejo, quando comparados à atualidade. Narra ela:

Era tudo escuro, a gente brincava muito... **Não tinha esse negócio de ladrão, de assaltante, de drogas...** Não tinha nada! **O que a gente tinha muito medo era de “almas do outro mundo”**, a gente ficava com medo, pois aparecia... [...] Tinha biatatã, tinha lobisomem – que dizem que saia lobisomem mais tarde e muita gente via. [...]. Mas isso que a gente tinha medo, mas... **A gente não tinha mais medo de nada, porque era tudo saudável**, todo mundo era amigo, eram pessoas simples, humildes, mas eram felizes. (moradora Y, 2020, grifo nosso)

Ao analisar essa fala, de potencialidade muito simbólica, é possível relacionar e compreender, de modo muito amplo, como os monstros das narrativas desempenhavam as funções de advertência, de um comportamento fora das normas sociais, de um perigo metafórico que serviam como controladores socioeducacionais. Atualmente, com outros perigos sociais, o crescimento da violência e o uso excessivo das imagens pelas novas tecnologias, é claro que os monstros contornam-se com outras características, muito mais fabulosas e até menos assustadoras do que os problemas socioeconômicos narrados.

Para James Donald (2000, p. 111), as “imagens do monstruoso ajudam a definir as fronteiras da comunidade, e fábulas de terror e horror propiciam, sem dúvida, algum tipo de “defesa” contra a violência que está na raiz do vínculo socio-simbólico”. Donald nos fala de uma “pedagogia da monstruosidade”, onde o monstruoso reflete táticas de transgressões compensatórias aos outros discursos do belo, do real, do divino, do justo e do racional – assim como uma representação sublime.

A categoria do sublime, enquanto uma ordem estética que se distingue do belo e do pitoresco, caracterizada por uma experiência que provoca o espanto, o respeito e o medo, passou a ser discutida por importantes filósofos como Edmund Burke e Immanuel Kant. Enquadrando a monstruosidade como sublime, Donald (2000, p. 122) afirma:

Enquanto o belo consiste em ordenar e limitar a representação — a ilusão de fechamento através da descrição enquadrada ou da narrativa completa — o sublime aponta para o ilimitado e para a infinitude. Mas o que é mais importante para Kant é a possibilidade de conceptualizar o sublime em termos racionais mesmo que não possamos apreendê-lo através de nossos sentidos. Nós podemos conceptualizar o infinito, mesmo que não possamos vê-lo ou, até mesmo, imaginá-lo. Assim, o sublime, mesmo que não possa ser provocado por aquilo que ameaça nos subjugar, confirma nosso *status* como seres racionais e morais no momento positivo da compreensão racional ou da confrontação moral. Este é seu aspecto pedagógico. Para Kant, o que é sublime não é o vasto ou o poderoso objeto, mas a inclinação mental supra-sensível que nos permite lidar com ele.

Nas análises dos relatos de moradores de Cacha Pregos, buscaremos, para além de entender as metáforas ou emoções que a monstruosidade provoca, perceber as teias construídas nessas memórias para compreender as narrativas dessas monstruosidades produzidas pelo *frisson* das caretas performadas durante o Carnaval. Dentro desses aspectos narrativos que encontraremos a construção representativa desses monstros, para isso, seguiremos mais um trecho de análise das entrevistas concedidas pelos moradores. Conta uma das entrevistadas:

Meu avô com os companheiros dele iam pescar mais ou menos essa hora [a noite] ali no porto [região do manguezal], com o chamado puçá, pescar camarão pra poder pegar o peixe lá fora [no mar aberto]... E eles viam muitas coisas! Inclusive eles falavam muito de... Porque eles pescavam camarão com a maré bem baixa, mas o rio ficava fundo. [...]. E ele disse que viu um cavalo branco com um homem também vestido de branco, que vinha... Quando eles ouviam os trotes do cavalo, já vinha aquele homem vestido de branco e o cavalo todo branco e, como eram coisas sobrenatural, eles já ficavam paralisados. (moradora B, 2020)

Esse cavaleiro aparece em outras narrativas dos moradores, sempre com características muito próximas – que, apesar de situadas em alguns momentos como uma experiência do fantástico, sempre são contadas a partir de relatos verídicos dos mais velhos. Todorov caracteriza que:

Em um mundo que é, de fato, nosso mundo, aquele que conhecemos, um mundo sem demônios, sílfides ou vampiros, ocorre um evento que não pode ser explicado pelas leis desse mesmo e familiar mundo. A pessoa que experimenta o evento deve optar por uma dentre duas possíveis soluções: ou ser a vítima de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e, neste caso, as leis do mundo continuam, então, sendo o que são; ou, então, o evento de fato ocorreu é parte

integral da realidade, mas, então, a realidade é controlada por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 1973, p. 25).

Na narrativa de nossa entrevistada, comparando com as outras narrativas do mesmo fenômeno, percebemos que a escolha, em certos momentos, por verbos no pretérito imperfeito, muito comum em fábulas, é usada não apenas como modo polido para afirmações imprecisas ou fantasiosas, mas demonstram e afirmam a continuidade desses relatos, como experiências compartilhadas em narrativas coletivas, que são recontadas e transmitidas em gerações, em momentos diferentes e por narradores diferentes. Onde essas histórias não se tornam fatos pontuais, mas contínuos. Para Moretti (2007, p. 129):

Fixa a época da narrativa no passado; e o passado atenua todo o medo, porque o tempo interveniente permite não ser prisioneiro dos eventos. O acaso é substituído pela ordem, o choque pela reflexão, a dúvida pela certeza, de forma ainda mais completa porque o monstro (o segundo expediente) não tem em si nada de desconhecido; observamos [...] montá-lo pedaço a pedaço, e sabemos desde o princípio que características terá. É ameaçador porque está vivo e é grande, não porque esteja além da compreensão racional. Para o medo surgir, a razão tem de ficar insegura.

Desse modo, apesar da reconstrução dessas tramas, da repetição das histórias, os monstros – já tão conhecido desses relatos (assim como as caretas, já performada e comum dos carnavais anteriores) ainda provocam reações estéticas nas quais a sensibilidade aflorada teme por uma razão insegura, não pelo medo da loucura, como afirma Moretti (2007, p. 125), “a loucura não é nada em comparação com o vampiro”, entendendo vampiro como sinônimo de monstro. O medo desenvolve-se pela possibilidade de encontrar uma *realidade*, a qual só a monstruosidade fosse capaz de explicar.

Nas histórias do biatatã, figura que faz parte dos relatos no vilarejo, o medo pela aproximação com o monstro é que mantém a sua monstruosidade tão inexplicável, daí a sua necessidade de fuga ao avistar esse fenômeno. Narra uma das entrevistadas:

Biatatã... O pessoal contava assim... Era uma luz, assim, uma luz que se via do lado do manguezal. Via longe uma luz, pequenininha, aí ia crescendo... Essa luz se aproximava, aí a gente começava a correr, correr... Porque disse que, quando chegasse perto, ela assustava tanto que chegava a queimar as pessoas. Assim os mais velhos diziam... (moradora H, 2020)

O *biatatã*, também conhecido como biatata e boitata, é uma figura mítica de origem tupi-guarani. Em outras narrativas, percebemos que essa figura desempenha o papel de protetor, alertando para aqueles que desrespeitam a natureza, sendo castigados por queimaduras. Logo, suas histórias são contextualizadas na região do mangue. Aliás, inúmeras figuras e histórias de Cacha Pregos tem como local de ocorrência o manguezal.

Nesse espaço, outra figura que aparece nas narrativas é a caipora. Também de origem na mitologia tupi-guarani, como já mencionado anteriormente, a caipora é uma das histórias mais recorrentes entre os entrevistados e nas contações no próprio vilarejo. Desses relatos, apresento aqui duas narrativas desse mesmo fenômeno, por moradores de gerações diferentes e sem vínculos familiares diretos, para percebermos como as narrativas se aproximam, entre seus elementos, em um imaginário da comunidade. Narra uma das moradoras:

“Antigamente, quando as pessoas daqui iam fazer lenha lá na estrada... Elas sempre já levavam **fumo e cachaça**, porque muita gente ficava perdido na mata. Se não levasse essas simpatias... se não levasse essas oferendas, não voltava mais... **Porque o mato fechava todo**. Então aqui caipora sempre existiu. Curupira não! Mas caipora aqui sempre teve... E até hoje *os povo* que anda na mata fechada fala que tem que levar o alho, a cachaça e o fumo [...]” (moradora A, 2019).

Procurei, entre essas narrativas de terceira pessoa, alguém que pudesse narrar a partir de uma experiência própria esse contato com a caipora até chegar na indicação de um morador de 39 anos. No seu depoimento, quando perguntado a respeito de ter vivenciado experiências com a caipora, ele comenta:

“Ahhhh, não, pô... Isso foi *mainha* que falou isso, foi a *véia*. Isso só ela fala que na **mata**, que num sei o quê. Que se você ir sozinho **se perde**, tem que botar a camisa *desavessa* e **fumar um cachimbo ou fumo de palha**. Isso é coisinha da *véia*. Foi uma vez que entrei no mangue bêbado com meu irmão, aí ela diz isso. A gente não teve respeito e tal. Mas a gente não viu nada não, só se perdeu no mato.” (morador D, 2020, grifo nosso)

Tais trechos merecem destaque por inúmeros aspectos. Entretanto, antes de observá-los, nota-se que há uma negação de narrativa inicial do morador D, mediante a abordagem do entrevistador em seu processo de diálogo, que seguiu todos os protocolos éticos, evitando quaisquer constrangimentos em sequência. Entretanto, a partir de

elementos de seu depoimento, verificamos um indício de que existe uma experiência (se perder no manguezal), como o entrevistador tinha sido anteriormente informado, e que o próprio entrevistado afirma nas últimas linhas de uma outra maneira, mesmo que tenha sido interpretada a partir das narrativas do imaginário coletivo (aqui, representado pela figura de sua mãe) essa sua experiência.

A afirmação de “estar bêbado” do morador D, pode estar sendo utilizada como um artifício de negação para justificar sua experiência de desorientação geográfica – como explicou Todorov sobre as escolhas racionais ao relatar experiências com o sobrenatural, mas, para essa afirmação, deveríamos realizar um acompanhamento mais amplo desse sujeito a partir de teorias da psicanálise. Entretanto, no campo da análise de discurso, essa afirmação também possibilita outra concepção dessas histórias que reafirmam o significado delas dentro do vilarejo, sendo interpretado o estado de bebedeira como um comportamento inadequado e desrespeitoso (a partir, possivelmente, dos valores de sua mãe), justifica-se o castigo da caipora.

Esses dois relatos complementam-se e se reafirmam a partir de elementos que são recorrentes nessas histórias, a saber: o espaço em que ocorrem (na região do manguezal); as indicações de simpatias e oferendas (oferecer fumo, cachaça...); além da experiência de desorientação e de perder-se no mato, o que retoma a característica do monstro de atuar sobre nossos sentidos, a partir da experiência em que o sujeito é confrontado com a perda de sua razão (nesse caso, também por uma confusão geográfica), revelam um conjunto coletivo de crenças e imaginário comum nos relatos do vilarejo.

Percebemos como a caipora, mais do que uma figura que assusta/desnorteia, é uma figura que constrói limites do avanço do homem sobre a natureza, que indicam comportamentos/transgressões dentro de uma tradição local e revelam conceitos éticos dos moradores em relação aos espaços e com seus valores de sagrado. Nessa perspectiva, começamos a traçar o caráter pedagógico dos monstros no imaginário local.

5.1 O corpo cultural como elemento pedagógico

Se as contações de histórias e lendas servem como lições metaforizadas pela figura dos monstros, de certo que as brincadeiras infantis e as performances culturais merecem uma observação ao relacionar ressignificações e interpretações desses contos através de movimentos, muitas vezes não verbalizados, pelo próprio corpo. Em “A Sociologia do

Corpo”, Le Breton nos lembra da importância dessa perspectiva corporal como processo educativo. Segundo o autor:

[...] Esse processo de socialização da experiência corporal é uma constante da condição social do homem que, entretanto, em certos períodos da existência, principalmente na infância e na adolescência, os momentos fortes. A criança cresce numa família cujas características sociais podem ser variadas e que ocupa uma posição que lhe é própria no jogo das variações que caracterizam a relação com o mundo da comunidade social em que está inserida. Os feitos e gestos da criança estão envolvidos pelo padrão cultural (ethos) que suscita as formas de sua sensibilidade, a gestualidade, as atividades perceptivas, e desenha assim o estilo de sua relação com o mundo. **A educação nunca é uma atividade puramente intencional.** (LE BRETON, 2007, p. 8, grifo nosso)

Essa constante condição comunitária de uma sociologia do corpo afirmada por Le Breton, nas comunidades tradicionais ligadas aos movimentos afro-diaspóricos, é evidenciada ao pensar uma corporeidade como “estrutura profunda de sua vida cultural” (HALL, 2003, p. 154). Para Stuart Hall, a cultura negra “tem usado o corpo – como se ele fosse, e muitas vezes é, o único capital cultural que possuímos” (*Ibid.*, p. 154). Lembra Muniz Sodré (2017, p. 116) que:

Com efeito, no interior da diáspora escrava, não apenas no Brasil, mas nas Américas de modo geral, a presença do paradigma africano se atesta pelo posicionamento do corpo no primeiro plano do pensamento cosmológico. Os nagôs vinculam o corpo ao sagrado que é percebido como uma experiência de apreensão das raízes da existência e da sua contínua renovação até o ponto em que o vivido não é mais do que um conjunto de virtualidades.

Para Cecilia Soares (2018), as culturas afro e afro-brasileira só foram possíveis de serem revitalizadas através da memória. A historiadora classifica a memória da cultura afro enquanto prática possibilitada pela ritualização, isso é, por uma corporeidade que permite o fazer, o executar através da apropriação de elementos que pudessem dar continuidade às suas práticas culturais dentro das dinâmicas possíveis. Segundo a autora:

Essas lembranças são reavivadas o tempo todo, na assertiva de que a repetição dos fatos, embora perpassados pela dinamicidade das narrativas pessoais e coletivas, são capazes de manter viva a memória com função política-pedagógica ao fazer emergir histórias silenciadas e distorcidas. Estes fragmentos da lembrança, arrolados e dentro de determinados espaços constituem uma ferramenta ideológica se

propondo a ação-repetição para sustento de uma estrutura de pensamento e práticas sociais com finalidades diversas. (SOARES, 2018, p. 33)

José Leão (2011), ao analisar a figura dos mascarados brasileiros no afro-carnaval, mais especificamente do Caboclo de Lança de Pernambuco, afirma que esses manifestantes configuram o que ele classifica como um “saber brincante”, constituído como um processo de aprendizagem simbólico da observação de uma realidade polissêmica e semiótica incorporadas em seu fazer performático. Para Leão (2011, p. 10), esse saber brincante:

[...] configura-se no brincante o fazer estético carnavalizado, e encontra na teoria semiótica dos signos, seus ícones, índices e símbolos, o produto da resistência que leva à persistência cultural na memória de corpos em trânsito. Corpos construídos do entrecruzamento de diferentes povos e que estão em diferentes contextos históricos, transitando em busca de opções de identificações no seio da sociedade. Sendo assim, a linguagem do corpo brincante encontra-se em todos os povos e em todas as épocas, considerando seus processos e estruturas de produção sígnica.

Situado atualmente como uma brincadeira do Carnaval – apesar de algumas ocorrências durante as comemorações de São Pedro (quando é comemorado o dia do Pescador), como pontuado no capítulo II –, as caretas em Cacha Pregos se relacionam com as próprias narrativas das histórias de monstros fabulosos narradas em momentos de contação oral. Vestidos com o objetivo de assustar, mas também de (se) divertir, os brincantes cacha-preguenses simulam, entre as ruas do vilarejo, perseguições e lutas encenadas com os mais novos.

Nesse diálogo corporal, repleto de signos e significados, o monstro parece em cena realizar o seu objetivo como nas histórias narradas. Contudo, agora essa criatura aparece dotada de um corpo, um corpo que corre performado por seus conjuntos de representações e gestos eficazes, são eles mesmos que contam, através dessas narrativas corporais, suas próprias histórias que assustam os humanos. Descreve uma moradora:

Quem se fantasiava: homens... Homens mesmo, até casados! Homens de família se fantasiavam... E eles faziam muitas acrobacias, né? Como estou lhe dizendo! Todo mundo já de tarde, todo mundo tomado banho, na porta para ver esses caretas aqui na rua. Fazer muita acrobacia! **Muitos metiam medo das pessoas se esconder até debaixo de cama!** Do medo que eles faziam, máscaras com muito... **Aquelas máscaras**

muito feias! E as pessoas... **Mulheres tinham medo!**... Veja só...!
(moradora Y, 2020)

Essa declaração, uma memória dessa moradora de 78 anos sobre as caretas em sua infância (possivelmente entre as décadas de 1950 e 1960, já que na continuação do relato, ela pontua um caso “quando tinha oito anos”), reafirma como essas figuras concretizam algumas vivências e valores coletivos a partir do elemento do medo (através de uma monstrosidade), já discutidos nas histórias de terror.

A afirmação inicial e contundente sobre o perfil desses brincantes (*Homens... Homens mesmo, até casados!*..) pode ser compreendida para além de uma especificidade do gênero (apesar de os primeiros caretas serem geralmente homens, na continuação da entrevista, ela vai pontuar que algumas mulheres também se fantasiavam, como sua própria avó). Esse apontamento define muito mais uma reafirmação que pontua o caráter de como essas brincadeiras eram respeitadas e desenvolvidas evidenciando um aspecto da maturidade e responsabilidade dos mais velhos, na fala de nossa entrevistada, a partir de um juízo de valor que representa um “*homem de família*”.

Esse marcador também reforçam uma discussão muito comum na comunidade atualmente que é o processo de crianças estarem usando essas máscaras e fantasias. Como discutimos no capítulo II, referente ao perfil dos brincantes e à história das caretas, esse processo é entendido pelos próprios moradores como uma distorção das “caretas reais” – performadas pelos nativos mais velhos. Inclusive, muito dos moradores e moradoras lembrados por ser contadores de histórias, estando nesse papel de respeito social dentro do vilarejo, são referidos também como importantes brincantes de careta no Carnaval. Narra um morador:

As crianças não se vestiam de caretas. Quem se vestia de caretas aqui eram os adultos. Então... **a gente tinha um senhor que marcava esse período que se chamava Licinho**³⁰. Então ele era o percussor da situação. Quando diziam: “óí, Licinho tá vestido de careta, Licinho, tá vestido de careta...” Ninguém ficava na rua! Todo mundo corria!
(morador L, 2020, grifo nosso)

Logo, percebemos como a comunidade caracteriza as caretas enquanto uma brincadeira que faz parte de uma manifestação cultural de sua identidade, com características que preservam uma herança histórica em sua organização, por expressar

³⁰ Licinho é apelido através do qual era conhecido o já mencionado Ulisses Pinho, calafate que deixou um importante material escrito em diários sobre a história e as manifestações do vilarejo.

valores e representações tradicionais que devem ser minimamente respeitadas para sua continuidade simbólica. Entretanto, lembra Castro Júnior (2014, p. 26):

Embora, nas festas populares baianas, exista um forte apelo das identidades coletivas, o território da festa nunca se realiza de forma completa definitivamente, existe a abertura para o estranho e para o outro; a exterioridade pertence ao próprio processo de criar singularidades. Assim, os eventos festivos são fluxos de acontecimentos únicos que têm suas tramas, seus efeitos, seus segredos e suas aberturas.

Retornando ao depoimento do morador sobre os antigos brincantes mascarados, a ligação desses agentes, ora como contadores de histórias, ora como caretas, reafirma a construção narrativa da performance mascarada e sua ligação com os contos protagonizados pelo monstro, dando continuidade a uma oralidade que também se inscreve nessa corporeidade. Nesse aspecto, apontaremos esse corpo cultural enquanto saber-brincante, enquanto representações, em seus diversos usos, dentro das marcações comportamentais e identitárias de Cacha Pregos.

Esses agentes, como contadores de histórias e brincantes mascarados – além de suas outras funções dentro do vilarejo, ligadas ao trabalho e à família –, apontam possibilidades de análises desse corpo pedagógico da manifestação das caretas em duas perspectivas, que reforçam marcadores comportamentais e de identidade em Cacha Pregos. A potencialidade desse corpo como lócus é reforçada por Raimundo Viana (2005, p. 227), descrevendo como uma experiência que permite:

Com sua materialidade, os corpos e sua gestualidade traçam desenhos no espaço e no tempo que permitem a compreensão de toda uma dinâmica de elaboração de códigos. Os gestos se revelam num poder persuasivo, colocando em jogo todos os sentidos, **não só de quem executa, mas também de quem observa** (grifo nosso).

Entendendo o corpo nas festas populares e o corpo das teorias da monstrosidade, seguiremos apresentando, nos próximos subcapítulos, algumas dinâmicas observadas na performance das caretas cacha-preguenses que se configuram em sentidos narrativos locais.

5.2 Uma pedagogia dos monstros: o medo como controle

Nas culturas populares, o monstro fabuloso é uma metáfora recorrente de configuração nas tentativas de controle das ações que fogem aos demais padrões e ferramentas educacionais. Tradicionalmente, conhecemos a história do “bicho-papão”, primeiro monstro ameaçador como uma personificação do medo na infância, utilizado pelos pais para impor limites de obediência aos filhos.

Lembra um dos moradores de Cacha Pregos, como as histórias da “avó-da-lua”, uma espécie de ave que trazia mau agouro presente nos relatos locais, eram utilizadas pelos mais velhos para situar os limites comportamentais aos mais jovens:

Tem uma história que ficou marcante, sobre um pássaro, onde esse pássaro chamado *vó-da-lua* [...]. Então, o que é que se acontece, era um pássaro bem pequeno, não era um pássaro gigante, era um pássaro pequeno, mas de canto muito forte e estridente. Então, como não se tinha conhecimento real do que era, porque só ouvia o cântico do pássaro, aqui se assustava... No amanhecer e no alto calar da noite, assim, por volta de meia noite, onde ele tinha um canto bem forte, mais ou menos assim: [falando em voz cantada] Foi, fooui, foouoi... E a gente corria, porque a gente não sabia o que era. [...] Então, olha... **“Não vai para o mato de noite, não vai tá na praia a noite, não vai tá no rio a noite, avó da lua vai te pegar!”** (morador P, 2020, grifo nosso)

As figuras das caretas do vilarejo, desde as diversas conexões que originaram até seu reaparecimento no Carnaval, revelam como a performance dos mascarados complementa-se essencialmente e fazem parte, como o jogo de perseguição com os mais novos, sendo ela própria um marcador de controle educacional. Lembra um morador:

A diferença é que o carnaval antigo é... A gente tinha essa alegria de tomar a carreira da careta, é... Não se tinha violência... Então era uma coisa assim, a gente almejava a chegada desse carnaval só pra tomar carreira dessas caretas. Era uma coisa que as famílias ficavam na porta, pra ver a careta passar... Quando vinham: **“careta, pega ele aqui, ó, que mijou na cama!”** Tipo dessa coisa assim... (morador L, 2020, grifo nosso)

Até hoje, a partir das observações em campo, percebemos como as caretas são utilizadas pelos moradores para ameaçar crianças desobedientes ou prescrever ordens como na narrativa da memória de nosso entrevistado. Outro elemento importante nesse depoimento, que é recorrente entre as falas das entrevistadas e entrevistados nesse trabalho, é a marcação sobre um tempo sem violência. José Gil fala de uma banalização

da monstruosidade em decorrência de uma banalização da própria violência e do mal.

Segundo o autor:

Cessarão, muito em breve, de nos parecer monstruosos e ser-nos-ão até simpáticos, como já acontece a tantos extraterrestres das séries de televisão. Havemos de falar então da “monstruosidade banal”, como se fala agora da “violência banal” — o que constitui, precisamente, uma aberração. (GIL, 2000, p. 167)

Pontuado inicialmente como um articulador nas possibilidades das vivências e crenças nas narrativas fantásticas, podemos relacionar também como esses novos marcadores morais reconfiguram o papel do monstro (propriamente do medo) como controlador social, que se revela nas próprias transformações históricas da manifestação das caretas (e no número, cada vez maior, de crianças que se fantasiam). Dentro dessa banalização, e principalmente por causa dela, os monstros ainda se configuram como controladores dos limites de uma humanidade.

Era desse modo que, no Carnaval, ao mesmo tempo em que as caretas transportavam uma hesitação para as crianças seguirem atentas nas ruas – as caretas conseguiam também mantê-las afastadas de alguns limites impostos. Tanto as caretas como os monstros constituem-se “um estratagema para rotular tudo o que infringe esses limites culturais” (JEHA, 2007, p. 20). Gil (2006) explica o monstro, a partir de uma vertente etimológica, como uma maneira de “advertência”, isso é, na descrição de um comportamento.

A careta exerce essa utilidade de inúmeras formas: primeiro, ao servir de ameaça como castigo para crianças indisciplinadas, transgressoras, dentro da perspectiva de se manterem em uma ordem, e, do mesmo modo, a sua própria performance e construção das máscaras/fantasias constituem um conjunto de representações que estarão associadas a compreensão de uma figura monstruosa para o vilarejo.

Essa função também é reafirmada ao lembrar das caretas dentro dos antigos festejos, em comemorações ao dia do pescador, realizados durante o Dia de São Pedro. Lembra um morador: “Então, eles saiam é... Em blocos de samba de roda pra fazer visita as casas de pescadores. E aí, oh... As caretas, elas vinham atrás dos chamados cordões de samba!” (morador D, 2020).

Nesses encontros formados por uma confraternização adulta, as caretas acompanhavam ao fundo como controladores que manteriam afastadas as crianças dos blocos de samba. Sendo muito dos brincantes próprios pais, mães e responsáveis,

possivelmente, a ameaça de caretas na rua funcionava como tentativa de manter seus filhos em casa.

Uma moradora narra essa experiência de espectadora dos blocos desses mascarados durante a sua infância, quando ficava em casa sozinha por causa do medo dessas figuras. Conta ela que:

[...] eu tinha uns oito anos[...] tava na janela, era uma cadeira de abrir e fechar, eu tava subindo na janela, **quando vem um careta...** Até conhecido da família da gente e tudo... E ele vinha... Quando ele fez assim “uuhh” pra mim, eu caí da cadeira. No que eu caí, fui correr, a perna prendeu a... Prendi a coxa na... Cadeira fechou, prendi a coxa no fechamento da cadeira. **Aí ele tirou a máscara**, pulou a janela, e me tirou, da... Conseguiu abrir a cadeira. [...]. O menino ficou morto de pena, porque quando ele fez assim com aquela máscara e eu fui correr, aí eu caí. (moradora E, 2020, grifo nosso)

Em uma lembrança que aparenta ser casual, o fato desse ocorrido ter acontecido há quase setenta anos, revela como essa memória é construída a partir de alguns signos coletivos e pela “quebra” desses signos – no caso, a retirada das máscaras das caretas, que como pontuado é algo dificilmente feito pelo brincante – nessas construções de afetos sociais.

As caretas em Cacha Pregos, mesmo servindo como controladores de limites para manter “crianças em casa”, “escondidas embaixo da cama”, revelam sua potencialidade ao permitir um contato direto com esse ser monstruoso. Não mais como figuras oníricas e fantasiosas, as caretas chamam as crianças atentas também para transitar entre as ruas, correndo o risco de serem alcançadas, capturadas e confrontadas com esse encontro que reforça um momento sensível, além dos processos racionalizados das experiências sociais.

5.3 Correndo com os monstros: perseguições performáticas pelas ruas da vila

No vilarejo de Cacha Pregos, as ruas são também espaços ocupados na socialização e recreação, a partir de inúmeras brincadeiras e jogos lúdicos entre as diversas faixa-etárias. Sobre as brincadeiras realizadas na infância, narra uma moradora:

[...] Eram brincadeiras de roda, pula-corda, **correr...se esconder para o outro pegar**. Muitas brincadeiras! Brincadeiras no quintal, com

bonecas, com comidas feitas com folhas, com frutas e tal... Era muito bom! Lembranças muito boas! (moradora B, 2020, grifo nosso)

Entre as brincadeiras infanto-juvenis, muitas seguem uma interpretação em que são encenadas lutas e perseguições simbólicas a partir de uma variante de elementos. Popularmente conhecidas como pega-pega ou pique-esconde, essas brincadeiras podem ser representadas por uma narrativa de lutas de forças antagônicas positivas/negativas como o herói/monstro, polícia/ladrão, mocinho/bandido ou rico/pobre³¹.

Em sua linha, que ele denominou psicologia analítica, Carl C. Jung constrói importantes contribuições aos estudos da psicodinâmica ao distinguir um inconsciente individual e coletivo, a partir das imagens primitivas herdadas entre as gerações que ele classificou como arquétipos. Jung (1985, p. 121) interpreta esses jogos a partir da apresentação de um arquétipo narrativo da figura do herói que luta contra os dragões (arquétipo do monstro).

Para o autor, essa perseguição é analisada como representação de um conflito entre o ego e a sombra, associando este desafio de vencer a sombra (os monstros/dragões) como uma fase de formação do próprio, sujeito sobretudo nas fases de transição da infância e adolescência. Jung classifica como “sombra” todo material rejeitado pela persona do sujeito, mas que permanece em seu inconsciente.

Essa sombra pode ser representada por experiências, desejos, tendências ou memórias, e, quando não são reconhecidas em um plano do consciente, podem ser projetadas em outras pessoas (na imagem do Outro). Segundo o autor, essa sombra (inconsciente) não é simplesmente contrária ao ego (consciente), pois, além das atitudes desfavoráveis, impulsiona experiências criadoras, ligando-se ao plano da consciência.

Ao afirmar um inconsciente coletivo, poderíamos aproximar o processo de criação comunitária, do qual todo monstro fabuloso é resultante, dessa sombra do inconsciente, de projeções da diferença, que restituem para nós próprios uma identidade estável e controladora da consciência da nossa identidade coletiva, como de nossa humanidade – “o grotesco é a forma de expressão do ‘id’” (KAYSER, 1960, p. 137 apud BAKHTIN, 1987, p. 43). Para Bakhtin:

³¹ No Brasil, uma brincadeira comum em quase todo território nacional, é conhecida por trechos de sua cantiga, referida como “pobre de marré”, onde é encenada a transição dos filhos de uma mulher pobre para uma mulher rica. O jogo de origem na Europa nórdica ganhou adaptações brasileiras, marcadas pelas traduções das palavras para o português bem como seu contexto social.

Na realidade, a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as idéias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. A necessidade apresenta-se num determinado momento como algo sério, incondicional e peremptório. Mas historicamente as idéias de necessidade são sempre relativas e versáteis. O riso e **a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imagem de novas possibilidades.** (*Ibid.*, p. 43, grifo nosso)

Durante o Carnaval em Cacha Pregos, a brincadeira das caretas segue roteiros encenados onde os brincantes mascarados perseguem os não-mascarados, sobretudo crianças, nas ruas da comunidade. Se o Carnaval é uma festa que altera a ordem das coisas, um olhar atento percebe como a narrativa das brincadeiras de perseguição, tão comuns no imaginário infantil e nas ruas do vilarejo no decorrer do ano, inverte a lógica com as caretas: Não é mais o monstro que é perseguido. A careta é quem tece na narrativa de caça contra as crianças. “No mundo grotesco, qualquer “id” é desmitificado” (*Ibid.*, p. 43).

Para Bakhtin, essa *carnavalização da consciência* estabelece uma outra lógica muito mais complexa do que os jogos de dualidades opostas, não se trata mais de lados positivos ou negativos, mas de uma relação simultânea que se constrói no decorrer dessa alteridade. O monstro persegue, pois, o “eu”/ego/persona não se encaixa mais numa narrativa individual e experimenta outras possibilidades de valores, de fantasias, de formas de existir. A sombra, de Jung, torna-se inversamente a máscara dessa persona.

José Leão nos lembra da importância dos processos das máscaras dentro dos festejos afro-carnavalescos como marcadores identitários do sujeito social. O autor discute as aproximações estabelecidas nessas práticas brasileiras com os processos da máscara *Tchokwé*, elemento das práticas culturais da etnia bantu concentradas em Angola, como um rito de passagem:

[...] da qual os jovens antes tinham seus receios, medos, principalmente quando as encontravam nos matos, passam agora a incorporar na própria pele um aprendizado estético que os elevam à vida adulta depois de consagrado o seu ritual mascarado, libertando-os completamente de seus cordões umbilicais (LEÃO, 2011, p. 121)

Na continuidade exercida pelo ciclo da brincadeira carnavalesca em Cacha Pregos, após cada brincante não-mascarado vencer seus medos, descobrir os maquinários

socias de representação, é que eles se integram ao bloco das caretas junto com seus mais velhos. Durante o trabalho de observação dos brincantes que se mascaram no Carnaval em 2020, mais de 90% dos participantes afirmaram que, durante alguma fase de sua vida, já sentiram medo das caretas nas ruas do vilarejo. Agora são eles que proporcionam, a partir de suas próprias sensações individuais, uma manutenção dessas representações coletivas e cíclicas.

A ameaça da monstruosidade – e talvez um dos medos mais interiores – não está em ser apanhado pelo monstro, mas de nós próprios, em nossa animosidade mais íntima, tornarmos monstros. O Carnaval permite vivenciar o monstro dentro de sua própria pele (fantasia).

5.4 Devir-Careta: alteridade e liminaridades de uma brincadeira carnavalesca

Kathryn Woodward (2003, p. 9) destaca como o processo de identidade é uma construção relacional com a diferença, pelo princípio da alteridade. Para a autora, a definição de uma identidade “depende, para existir, de algo fora dela: a saber, de outra identidade [...], de uma identidade que ela não é, que difere [dela mesma], mas que, entretanto, fornece as condições para que ela exista. A identidade [...] se distingue por aquilo que ela não é”.

Entre os estudos das identidades culturais, a categoria “outro” representa um grupo que situa as diferenças entre duas culturas ou povos distintos, ou mesmo dentro de uma própria comunidade, aspectos relacionais que diferem e distingue cada um de seus agentes. Todorov pontua a concepção de:

[...] outros como uma abstração [...] outro ou outrem em relação a mim. Ou então como um grupo social concreto ao qual nós não pertencemos. Este grupo, por sua vez, pode estar contido numa sociedade: as mulheres para os homens, os ricos para os pobres, os loucos para os “normais”. Ou pode ser exterior a ela, uma outra sociedade que, dependendo do caso será próxima ou longínqua: seres que em tudo se aproximam de nós, no plano cultural, moral e histórico, ou desconhecidos, estrangeiros cuja língua e costumes não compreendo, tão estrangeiros que chego a hesitar em reconhecer que pertencemos a uma mesma espécie. (TODOROV, 1993, p. 4)

Entendendo nessa perspectiva de alteridade as teorias do sujeito, a busca em situar precisamente o monstro em seu lugar, fora dos limites da identidade humana, devolve a

diferença precisa de definição do sujeito. Por isso, afirma José Gil (2006, p. 14) que “os monstros são-lhe absolutamente necessários para continuar a crer-se homem”. Moretti (2007, p. 110) lembra:

[...] com efeito o monstro [...] é sempre descrito pela negação: o homem é bem proporcionado, o monstro não; o homem é belo, o monstro, feio; o homem é bom, o monstro mau. O monstro é o homem invertido, negado. Não tem existência autônoma; não pode nunca ser realmente livre nem ter futuro.

A alteridade pressupõe fronteiras, limites contornados. Walter Benjamin (2006, p. 937) traça uma diferença muito importante entre fronteira e o limiar. Segundo o autor, o limiar não delimita e separa (como faz a fronteira), “o limiar é uma zona. Mais exatamente uma zona de transição. Mudança, transição, fluxo (...)”. Para os antropólogos, a liminaridade é caracterizada por práticas e objetos ambíguos, híbridos, que ocupam ou são simultaneamente duas categorias tradicionalmente opostas ou excludentes.

Essa dinâmica social é discutida por Victor Turner (2005), importante pesquisador que se dedicou a esse conceito, a partir da observação e interpretação dos ritos de passagem da sociedade Ndembu no noroeste da Zâmbia, como práticas que configuram estados transitórios indefinidos do sujeito. Ele interpreta essas práticas sociais a partir de dois conceitos classificados como “*communitas*” e pela liminaridade.

No estado de liminaridade, o autor aponta algumas características como as transgressões das fronteiras classificatórias, invisibilidade social e perda de identidade individual, pelo uso de linguagens secretas ou especiais além da evasão das ordens sociais-jurídicas. Nessa perspectiva, destaca-se sua dimensão processual associada à ideia do devir.

Se o Carnaval se configura como uma festa limiar (DAMATTA, 1997), um entretempo de vivências de um devir fantasioso e utópico contrapondo as identidades obrigatórias e abolindo as diferenças, o corpo monstruoso, “por sua *limiaridade* ontológica” (COHEN, 2000, p. 30), contradiz a própria estrutura da festa momesca. Afinal, na exigência de determinados sentimentos (alegria, esquecimento) para os festejos carnavalescos, o medo das caretas aparece como um outro elemento de estranheza e impróprio mesmo dentro da desordem dessa festa popular.

Nos blocos das caretas em Cacha Pregos, entre o estado performativo, os brincantes mascarados salientam simultaneamente entre o individual/coletivo, alegria/terror, eu/outro, próximo daquilo que Turner vai caracterizar como um estado

entre o *betwixt and between*, contradizendo o dilema hamletiano do “ser ou não ser” – um devir-careta.

Se, no Carnaval, “a loucura conduz a todos a um estado de cegueira, onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra cada um de sua verdade” (FOUCAULT, 2010, p. 14). Assim, as caretas lembram da própria monstruosidade: em sua língua longe da razão, onde o barulhento som animalesco é composto por onomatopeias da denúncia da desordem social daqueles dias, as caretas simbolicamente lembram a sociedade do seu devir-homem entre os festejos da loucura. Ela é a fantasia moral que restabelece a ordem social. Como na última cena do filme “Freaks” (1932), de Tod Browning, somos advertidos moralmente sobre a monstruosidade da indiferença³².

Travestida de monstro nesta “nau das caretas”, que sai do horizonte para “atracar” no meio dos outros festejos, eles “pulam” o Carnaval entre os diversos blocos, bebem sua cerveja, repetem hábitos, como detentores da verdade – expressão máxima da paródia bakhtiniana. As caretas nos alertam para uma monstruosidade que estamos próximos, no limiar.

Se alguns filósofos vão definir a humanidade pela língua ou pela cultura, o trabalho de Emmanuel Levinas (1997) vai trazer uma importante contribuição ao afirmar que nossa humanidade se dá através de nossa relação com o outro. O outro deixa de ser impróprio ou ameaçador e passar a ser a base para repensarmos as nossas diferenças e identidades. É por essa ética da alteridade, a partir de um íntimo processo de liminaridade, que, nessas práticas dos mascarados *catch-up*, os participantes permitem não só uma aproximação em que correm, riem ou brincam com os monstros, como eles mesmos “tornam-se”, mas também um processo performático identitário de grande aproximação e revelação do próprio eu enquanto outro (liminaridade).

Nesse limiar do “devir-Monstro”, que Cohen (2000, p. 55) conclui que os monstros “nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão”.

De certo que os monstros, na perspectiva popular contemporânea, dentro de uma sociedade marcada por suas diferenças sociais, raciais e de gênero, que marginalizaram

³² Nesse filme, – de produção paradigmática por ter o elenco formado por personagens reais que se apresentavam em circos e *freak shows*, por terem nanismo, microcefalia... – o enredo de ordem muito moral, alerta para a falsa aparência de uma “humanidade”, a partir de dois atores que buscam estratégias para aplicar golpes financeiros entre os participantes de um “circo de bizarrices”. (FREAKS (1932). Direção de Tod Browning. EUA: Warner Home Video, 2004. DVD, 64 minutos.)

certos grupos e aspectos culturais, vão se tornar elementos muito menos repulsivos e até, de certo modo, metafóricos de suas próprias condições existenciais.

5.5 Monstros à margem: uma identificação de classe

As mudanças paradigmáticas do século XX trazem inúmeras inconsistências e complexidades nas discussões sobre a teoria do sujeito e do próprio corpo. Não é possível mais estabelecer o ideal de um sujeito, como descrito por Descartes, com uma subjetividade pré-social, a-histórica e extralinguística. Essa crise de categorias é explicada por Le Breton (1987, p. 79):

A questão do poder e principalmente da ação do político sobre a corporeidade, objetivando o controle do comportamento do ator, é um dado central da reflexão das ciências sociais nos anos 1970. A lei Neuwirth em 1967, legitimando a contracepção, a lei Veil, liberando o aborto, para tomar exemplos na sociedade francesa, **são os indicadores políticos da mudança nas mentalidades e nos costumes que vai se traduzir na revolta da juventude e o marco histórico de 1968, a liberdade sexual, o feminismo, o esquerdismo**, a crítica ao esporte levada a efeito pela revista *Quel corps?*, etc. (grifo nosso)

A publicação dos trabalhos de Michel Foucault, Jean Baudrillard, Pierre Bourdieu, Simone de Beauvoir³³ e outros autores, muito próximos da própria tradição do pensamento marxista, retratam uma ruptura epistemológica e política ao investigar as imposições sociais sobre o corpo, que demarcaram as gerações dessas décadas. O que observamos, como alternativa desses movimentos desviantes da tradição euro-androcêntrica, é um novo paradigma de identificação enquanto/com o “outro”³⁴.

A literatura moderna já inaugurava narrativas metafóricas nessa identificação entre o Eu-Outro, de um devir-inumano para um devir-monstro, como ilustra tão bem o escrito austro-húngaro Franz Kafka³⁵ ao descrever o processo de metamorfose da

³³ Em ordem cronológica de publicação, destaco as obras: “O segundo sexo” (1949), de Beauvoir, “A sociedade de consumo” (1970), de Baudrillard, “Vigiar e Punir” (1975) e “História da Sexualidade” (1976), de Foucault, e “A Distinção” (1979), de Bourdieu.

³⁴ Vale ressaltar que muitos desses movimentos divergentes, mas dentro da tradição ocidental – possibilitado por esses marcos histórico acima citados, vão buscar influências diretas das culturas orientais, africanas ou dos povos originários das Américas (indígenas), onde já se havia tradicionalmente uma outra perspectiva social e cultural com a alteridade.

³⁵ FRANZ, Kafka. **A metamorfose**. 14^o ed. Tradução de Modesto Carone, São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

personagem Gregor Samsa em um monstruoso inseto. Em algumas culturas contemporâneas, é comum grupos e tribos urbanas se autodefinirem como monstruosos na transição de formação de sua identidade na adolescência, a exemplo dos Estados Unidos da América, em que alguns grupos se autointitulam como “*freak*” (aberração) ou “*little monsters*” (pequenos monstros).

Compreendendo o discurso da corporeidade e as formas de dominação e tentativa de controle – seja no capitalismo pela exploração do corpo como força de trabalho, ou nos padrões estabelecidos para distinção de gênero –, as festas de Carnaval demarcam um momento onde o corpo inverte também essa lógica, permitindo-se pela vivência de fantasias, em que o corpo se destitui das repressões sociais e políticas que enfrenta ao longo do ano, das ideias de gênero, de classe, etc. Dessa forma, como afirma DaMatta (1999, p. 9):

[...] onde podemos vadiar sem sermos criminosos e, assim fazendo, experimentamos a sublime marginalidade que tem hora para começar e terminar. Deste Brasil que de algum modo se recusa a viver de forma totalmente planejada e hegemonicamente padronizada pelo dinheiro das contas bancárias ou pelos planos quinquenais dos ministérios encantados pelos vários tecnocratas e ideólogos.

Como já pontuamos, no período carnavalesco, as figuras mais marginalizadas e grotescas são escolhidas entre as fantasias dos foliões. Durante a observação de campo no Carnaval de Cacha Pregos, uma coisa nos chamou bastante atenção: o grande número das máscaras de “palhaços assassinos” escolhidas como fantasia das caretas e associadas ao personagem do “Coringa”, como propriamente as máscaras dessa figura em referência à imagem da produção cinematográfica.

O Coringa (*Joker*) é um personagem fictício com origem nas histórias em quadrinho produzidas pela editora norte-americana *DC Comics*, publicado pela primeira vez em 1940. Talvez seja um dos personagens mais icônicos das últimas décadas. A partir da década de 1980 e do início do século XXI, o personagem passou a ter mais visibilidade por ganhar inúmeras adaptações, sobretudo nas produções cinematográficas, com grande sucesso popular, destacando a primeira vez um vilão (arqui-inimigo na narrativa do herói, no caso específico, do Batman) sendo reconhecido pelo público como um novo anti-herói.

O personagem não tem nenhuma habilidade ou poderes sobre-humanos, como outros vilões desse tipo de narrativa, mas é descrito por sua incrível inteligência criminal, dentro dos usos das ferramentas possibilitadas em sua dificuldade social. O Coringa

passou a ser ícone de diversos movimentos, grupos e realidades que se viam injustiçados dentro do sistema financeiro e social. Na Bahia, inclusive, a imagem do Coringa e do “palhaço do crime” (como também é conhecido essa figura em suas variações das adaptações narrativas) tem sido utilizada por grupos e facções de ordem criminosa, como também por outros movimentos, sendo recorrente a figura do Coringa em manifestações políticas populares.

Roberto DaMatta interpreta essa identificação popular com a imagem desse anti-herói, vilão, renunciadores e transgressores sociais, discutindo que:

O bandido social, então, tem sua biografia marcada pelo destino do conde de Monte Cristo: é injustiçado pelos inimigos (geralmente donos de terra ou ricos comerciantes); entra numa zona liminal – altamente perigosa –, nela ganha seu poder e desenvolve seus recursos sociais, geralmente associados ao mundo sobrenatural, onde o paradoxo da crueldade e da generosidade espontânea para com os pobres é relevante na definição de sua personalidade social; finalmente, vinga-se de seus inimigos de modo generalizado, tirando dos ricos e dando aos pobres. É nessa promoção de justiça social pelas próprias mãos e com seus próprios recursos que jaz a legitimidade e popularidade desses personagens. (DAMATTA, 1999, p. 271)

Nessa perspectiva, interessa-nos uma análise e um destaque para esse crescimento das máscaras de Coringa no Carnaval de Cacha Pregos, além dessa identificação de um personagem que luta contra uma injustiça social, da qual ele também é vítima/vilão, mas também por um outro motivo: a relação da própria criação do Coringa marcada por uma influência do personagem do Arlequim.

O Arlequim (*arlecchino*, em italiano, e também referido como *joker*, em inglês) é um personagem que tem sua origem nas narrativas do teatro popular italiano na *commedia dell'arte*. A figura, caracterizada por divertir o público nessas apresentações, sempre foi apresentada como uma personagem transgressora de autoridades. Na narrativa do Coringa, criado pela *DC Comics*, o vilão adota a identidade de “*Joker*” após sofrer um acidente que o deixou deformado, passando a se autoidentificar com a figura impressa na carta do baralho “*joker*” (a imagem de um Arlequim), que inclusive, em algumas narrativas, é usada como sua arma.

Durante os antigos festejos carnavalescos na Europa, o Arlequim acabou sendo uma das principais fantasias adotadas nas manifestações populares – tendo influenciado inúmeras outras fantasias no Carnaval brasileiro. Aliás, sobre o sucesso do Arlequim, Bakhtin nos lembra que durante o século XVIII na Europa:

[...] discute-se ardorosamente a personagem Arlequim, que então figurava obrigatoriamente em todas as representações teatrais, mesmo as mais sérias. Gottsched e os demais representantes do classicismo pretendiam expulsar Arlequim da cena “séria e decente”, e o conseguiram por algum tempo. Lessing, pelo contrário, saiu em defesa do Arlequim. [...]. Arlequim em pessoa falava em defesa do grotesco. (BAKHTIN, 1987, p. 31)

Com isso, como alerta DaMatta (1999, p. 271), cabe observar que essas figuras apresentadas como heroicas dentro do grotesco de suas ações “existem tanto na chamada ‘consciência popular’ quanto no que rotineiramente se denomina ‘alta cultura’”. Como vimos nas mudanças paradigmáticas da literatura de ficção bem como em outros movimentos sobretudo nas últimas décadas.

O que chamamos atenção aqui, que vale de análise para nosso trabalho, é perceber como esses signos carnavalescos são reconstruídos ao longo dos anos por processos que demonstram as afirmações de resistências e resiliências dessas figuras populares que ganham novos corpos, novas potências, novas representações, na reconfiguração de seus próprios imaginários e manifestações.

5.6 Carnaval, corpo e desejo

“O monstro também atrai”, pontua Cohen (2000, p. 48) ao analisar como o medo do monstro se interliga aos desejos e fortes fantasias escapistas sobre práticas proibidas. Nesse aspecto, outro ponto importante aparece na concepção de monstro no imaginário coletivo que regulamenta os próprios desejos sexuais. O senso de pudor na construção ocidental contemporânea, sobretudo por uma vertente de ideologia cristã, reprimiu todas as discussões e representações sobre a sexualidade. Segundo Eco (2000, p. 131):

De fato, o ser humano mostra-se incomodado [...] diante de tudo aquilo que é excrementício ou que é ligado ao sexo. Eles nos causam repugnância e, portanto, julgamos os excrementos feios [...] e, em *O mal-estar na civilização*, Freud observa que “os órgãos genitais em si mesmos, cuja visão é sempre excitante, nunca são, todavia, considerados belos”.

Eco continua a análise afirmando que em culturas³⁶ onde existe esse pudor sobre a sexualidade, em alguns momentos, ela é revelada em manifestações através da obscenidade. O corpo do monstro e o Carnaval são duas representações onde o imaginário da sexualidade é explorado por suas possibilidades transgressoras, não mais sobre o aspecto de repressão dos valores de pudor.

A imagem do “monstro corporifica aquelas práticas sexuais que não devem ser exercidas ou que devem ser exercidas apenas por meio do corpo do monstro” (COHEN, p. 44). No imaginário popular, percebemos, inclusive, como algumas narrativas que explicam a origem do monstro estão interligadas por práticas sexuais desviantes, hereges (como pontuamos na lenda da mula-sem-cabeça, representada pela relação de uma mulher com um padre), homossexuais (reveladas nas expressões populares “homem com homem vira lobisomem/mulher com mulher vira jacaré”), incestuosas (afirmadas pela própria medicina quando pontua as discussões dos nascimentos teratológicos)³⁷ e certas atividades a depender dos valores da comunidade.

Entretanto, em épocas de transgressões como no Carnaval:

Permite-se que, por meio do corpo do monstro, fantasias de agressão, dominação e inversão tenham uma expressão segura em um espaço claramente delimitado, mas permanentemente situado em um ponto de limiaridade. Seus monstros servem como corpos secundários através dos quais as possibilidades de outros gêneros, outras práticas sexuais e outros costumes sociais podem ser explorados. [...]. A cooptação do monstro como um símbolo do desejável é frequentemente realizada por meio da neutralização de aspectos potencialmente ameaçadores. (COHEN, 2000, p. 51)

Amparados nesse percurso teórico, lançamos uma análise resultante das observações em campo dos festejos carnavalescos em Cacha Pregos, a partir das relações que foram observadas entre os brincantes mascarados, as caretas – principalmente aquelas com faixa-etária entre 18 à 30 anos –, ao desenvolver alguns jogos de sedução

³⁶ Em sua discussão, o autor pontua como o senso de pudor é cultural e histórico. Exemplificando como as representações fálicas tinham uma outra simbologia dentro das representações na Grécia Antiga, analisando a figura mitológica do Príapo. Vale pontuar que, nas tradições afro, as divindades apresentam inúmeras referências às formas fálicas e vulvas, como pontuado a imagem de Exu, com destaque ao seu órgão genital, onde o corpo está ligado ao sagrado.

³⁷ Cohen (2000, p. 45) aborda como as narrativas do tabu do incesto permitiram na sociedade ocidental um tráfico de mulheres que eram obrigadas a terem casamentos fora de sua família. Sobre o discurso médico, pontuamos: “*Primos podem ter filhos, mas risco de condições genéticas que podem provocar problemas de saúde é maior*” (VARELLA In: CASAL de primos pode ter filhos? | Comenta #80. Disponível em: <https://drauziovarella.uol.com.br/videos/drauzio-comenta/casal-de-primos-pode-ter-filhos-comenta-80/#:~:text=Primos%20podem%20ter%20filhos%2C%20mas.%C3%A9%20recomendado%20realizar%20acompanhamento%20gen%C3%A9tico>. Acesso em: 29 jul. 2020)

potencializados pela figura da careta. Entre os entrevistados, muitos afirmaram que um dos motivos ao se fantasiar de careta era se divertir e namorar.

De certo que, de algum modo, essas figuras que remontam a uma construção corporal de forma obscena, no sentido de expor o que é reprimido pelo pudor, exercem forças sedutoras que excitam a curiosidade dos transeuntes na investigação de suas formas – repletas de distorções corporais, de dubiedades, de virilidade –, que reforçam essa atração exercida pelos monstros na descoberta de entender todo o seu corpo. Muitos elementos utilizados pelos brincantes mascarados, reforçam uma simbologia que traz referência ao falo e à vulva.

Durante o trabalho em campo, observou-se como muitas caretas provocavam contatos físicos, faziam referências aos movimentos sexuais, aos órgãos genitais, mantendo esse jogo sedutor da curiosidade sobre seus corpos em um outro plano de suas identidades. Notou-se, inclusive, algumas aproximações e flertes dos transeuntes com as caretas, mesmo sem ter tanta certeza de quem estava atrás da máscara – o que reafirma uma sedução própria da figura da careta. Além da organização inversa, de algumas caretas seguirem provocando medo/desejo em transeuntes a quem eles tinham interesses para relações dentro dos festejos carnavalescos.

Entre inúmeros aspectos, observamos, desse modo, como um complexo corpo cultural de uma manifestação popular dentro do Carnaval pode exercer uma rede de conexões que interagem em diversos aspectos com o imaginário coletivo, em seus aspectos mais íntimos.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A concepção contemporânea de que todo conhecimento é resultado dos processos contextuais de seu tempo, divergindo da necessidade das construções de verdades universais e atemporais, nos dá muita segurança na apresentação do presente trabalho sobre as caretas de Cacha Pregos, no município de Vera Cruz, na Bahia, que tem seu ápice durante os festejos carnavalescos. Não apenas para justificar os recortes escolhidos na interpretação desse fenômeno, mas por revelar como as manifestações culturais são fontes inesgotáveis para um olhar atento dos futuros pesquisadores e pesquisadoras.

Desse modo, alertamos aqui o compromisso social da Academia na construção de ferramentas que destaquem a importância desses saberes populares, muitas vezes, desassistidos de políticas que assegurem ou valorizem a memória dessas comunidades em estado de vulnerabilidade econômica e social – não numa concepção da tradição dos estudos culturalistas e etnográficos que tendem a construir verdades e padrões na tentativa de uma “preservação” que interrompe a flexibilidade social das chamadas “tradições populares”. O que destacamos é a importância da garantia e legitimidade para que esses agentes tenham acesso às ferramentas que possam fortalecer suas próprias necessidades.

O trabalho aqui construído possibilitou, de maneira inovadora – a partir dos referências teóricas que foram possíveis e mais atualizados no momento de sua realização –, uma leitura da manifestação dos mascarados cacha-preguenses – popularmente conhecidos como caretas, apoiada nas teorias culturais nos novos estudos sobre monstrosidade, ampliando o repertório teórico de outras pesquisas acadêmicas que se atentaram às figuras de festejos carnavalescos similares, utilizando outros aportes bibliográficos.

Nessa construção, amparados em uma perspectiva histórica, possibilitamos as relações entre uma figura cultural e suas relações que conectam valores estéticos, memórias e representações, revelando a complexidade das manifestações culturais populares. O trabalho analisou as caretas de Cacha Pregos, em seus trânsitos pelo imaginário da comunidade, desde suas relações com as histórias orais, brincadeiras e aspectos socioculturais que amparam e reconstróem essa figura como personagem tradicional e identitário de seus agentes.

Destacamos o ineditismo de situar as caretas cacha-preguenses como objeto de estudo, não sendo encontrado outros trabalhos acadêmicos publicados até então sobre

essa manifestação dentro da referida comunidade no município de Vera Cruz, daí a sua importância documental da história dessas figuras carnavalescas, bem como, os apontamentos da própria história do vilarejo, como registro de parte de sua memória. Em tempo, lembramos que o território da Ilha de Itaparica tem passado por inúmeras intervenções externas – sobretudo do mercado imobiliário, que tem já desenvolvido projetos de construções de prédios e condomínios em áreas ambientais que fazem parte da identidade dos nativos, após a notícia de construção da ponte que ligará Salvador à Ilha.

O projeto de construção da ponte, ainda em fase de contrato da empresa construtora responsável, faz parte de um conjunto de obras do governo estadual que visa estreitar o trânsito entre a Região Metropolitana de Salvador e o Baixo-Sul, que como vimos, estabelece importantes contatos comerciais. A construção da ponte tem dividido as opiniões dos moradores locais, que alertam para os inúmeros impactos negativos nas condições sociais, como o aumento da violência e uma possível conurbação que transformaria os municípios de Vera Cruz e Itaparica em prováveis bairros periféricos de uma extensão soteropolitana, repercutindo na identidade das comunidades de toda a Ilha de Itaparica.

Alguns desses efeitos, que já são relatados pelos nativos e observados nas novas dinâmicas sociais nos últimos anos, reiteram aqui a importância do registro dessa memória feito no recorte desse trabalho, antes das novas transformações que provavelmente sejam confirmadas nas próximas décadas.

Durante a realização desse trabalho e meu contato com os agentes culturais, os quais intermediaram o processo de entrevista bem como na vivência na própria comunidade, o sentimento de necessidade de escrever suas memórias, registrar a história do vilarejo, foi recorrente. Entre os diários que foram encontrados e relatados, muitos entrevistados quiseram escrever a próprio punho suas anotações para serem compartilhadas comigo.

Entretanto, esse contato posterior não foi possível até o momento em que finalizei a escrita desse trabalho, não tendo o retorno dos documentos escritos por eles que, com certeza, ampliaria ainda mais o registro das entrevistas orais. Vale assinalar que a última etapa desse trabalho foi desenvolvida no período de isolamento social em decorrência da pandemia do COVID-19, fazendo com que, em nosso estado, desde o dia 14 de março de 2020, fosse decretada uma série de ações emergenciais, que restringia as locomoções

municipais, bem como, alertava para os perigos aos grupos de risco, sendo grande parte desses agentes inclusos nessa categoria por sua faixa etária.

Reafirmo meu compromisso, com todos os envolvidos, de retornar em um momento possível a esses novos documentos, que ampliarão os saberes sobre a memória do vilarejo, como parte também desse trajeto em minha relação de afeto, aproximação e respeito, de longos anos, com a comunidade, que faz parte também de minha memória, e não finaliza após a apresentação dessa dissertação. Aliás, os trabalhos manuscritos realizados anteriormente já haviam me chamado atenção por sua potencialidade para novas investigações e análises a partir de outros recortes, como mencionei na introdução.

A dissertação caminhou respeitando os trajetos históricos que se configuraram na apresentação dessa manifestação até o ano em que o trabalho de acompanhamento dos festejos carnavalescos foi realizado, sem traçar juízos de valores para uma legitimidade ou não das práticas. Entretanto, com o objetivo de, a partir de um olhar atento, traçar os meios entre as memórias e observações desse fenômeno em suas transformações – daí sobretudo a necessidade de encaixar as últimas análises no Capítulo IV a partir das máscaras industrializadas.

Aliás, assim como o corpo “monstruoso” na Idade Média assustava os estudiosos que tentavam dissecá-los nas salas frias dos laboratórios, o corpo cultural das manifestações populares ainda assusta muitos acadêmicos, que não conseguem perceber as suas crises categóricas, sua multiplicidade, hibridismos, distorções...

O que as novas lições sobre a monstruosidade nos permitem alertar é: não adianta dissecar seus corpos, procurando seus significados, nem lhes retirar as máscaras para descobrir sua identidade, pois, ao descobrir, o monstro já é outro! De seu sangue, de sua gosma, ou seja lá do que seja feita a sua existência, quando espalhado, transformam-se cada vez mais, multiplicando-se em outros, embaralhando suas máscaras nos becos epistêmicos, confundido... Cada vez mais desconhecidos – e por isso, cada vez mais eles próprios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Antônio. **Síntese geográfica da Ilha de Itaparica**. 1957. 120 p. Tese (Concurso para adjunto catedrático da cadeira de geografia do Colégio Militar). Salvador, 1957.
- AMORIM, Sônia Maria Costa de. **Carnaval e máscaras: a magia da cena brincante da cidade de Rio de Contas**. Salvador: Ed. Autor, 2006.
- ARAÚJO, Maria C. P.; CORREIA, Maria. G. ROSSONI, Igor; M. (organizadores). **Vera Cruz: nas letras da docência**. Salvador: IFBA, 2012.
- BAHIA. Governo do Estado. Secretaria de Cultura. IPAC. **Carnaval de Maragojipe**./ Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia. – Salvador: FPC, 2010.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2008.
- BRASIL. Decreto 6.040, de 07 de fevereiro de 2007. **Institui a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais**. Brasília, 2007. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6040.htm. Acesso em: 08 dez. 2019.
- BRASIL. IBGE. **Censo Demográfico, 2010**. Disponível em: <http://www.ibge.com.br/>. Acesso em: 10 jan. 2020.
- BRASIL. IBGE. **Pesquisa Nacional de Amostra por Domicílios, 2010**. Disponível em: <http://www.ibge.com.br/>. Acesso em: 10 jan. 2020.
- BRASIL. IBGE. **Produto Interno Bruto dos Municípios, 2010**. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/pibmunicipios/2010/default.shtm>. Acesso em: 11 jan. 2020.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Indicador de Nível Socioeconômico (INSE) das escolas do Enem 2013**. INPE, 2004. Disponível em: http://download.inep.gov.br/educacao_basica/enem/enem_por_escola/2014/nota_tecnica_indicador_nivel_socioeconomico_enem_2013.pdf. Acesso em: 12 jan. 2020.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

CASTELLUCCI, Wellington. No entorno de Todos os Santos: tráfico ilegal e revoltas escravas no Recôncavo (Bahia: 1831 – 1850). *In*: CAROSO, Carlos; TAVARES, Fátima; PEREIRA, Cláudio. **Baía de Todos os Santos: aspectos humanos**. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 103-128.

CASTRO JUNIOR, Luís Victor. **Festa e corpo: as expressões artísticas e culturais nas festas populares baianas**. Salvador: EDUFBA, 2014.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Col. Memória e sociedade. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

COHEN, Jeffrey Jerome *et al.* **Pedagogia dos Monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Trad. e Org. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. *In*: COHEN, Jeffrey Jerome *et al.* **Pedagogia dos Monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Trad. e Org. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 23-61.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **O que faz o brasil, Brasil?**. 10. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. vol. 4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada**. São Paulo, SP: Companhia de Bolso, 2009.

DONALD, James. Liberdade bem-regulada. *In*: COHEN, Jeffrey Jerome *et al.* **Pedagogia dos Monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Trad. e Org. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 61-188.

_____. Pedagogia dos monstros: o que está em jogo nos filmes de vampiro?, *In*: COHEN, Jeffrey Jerome *et al.* **Pedagogia dos Monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Trad. e Org. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 105-140.

ECO, Umberto. **História da feiúra**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **História da Loucura**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 13. reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro, *In*: COHEN, Jeffrey Jerome *et al.* **Pedagogia dos Monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Trad. e Org. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 165-185.

_____. **Monstros**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2016.

GOMES FILHO, João Gomes. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardiã Resende. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

JEHA, Júlio. Monstros: a face do mal. *In*: JEHA, Julio (Org). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

JUNG, Carl G. **Psicologia do inconsciente**. Trad. Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1985.

KORDECKI, Lesley. Monsters. *In*: Jean-Charles Seigneuret (ed.). **Dictionary of Literary Themes and Motifs**. vol. 2. Westport: Greenwood Press, 1988, p. 870-876.

LAFUENTE, Antonio; VALVERDE, Nuria, “¿Qué se puede hacer com los monstruos?” *In*: LAFUENTE, Antonio; MOSCOSO, Javier. (eds.). **Monstruos y Seres Imaginarios en la Biblioteca Nacional**. Madrid: Biblioteca Nacional/Doce Calles, 2000, p. 15-37.

LE BRETON, D. **A sociologia do corpo**. 2.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora Unicamp, 1996.

LEÃO, José Antonio Carneiro. **Saber Brincante**: cosmovisão e ancestralidade como processo educativo. Tese (Doutorado em Educação), 320 fl. 2011. Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

LEVINAS, Emmanuel. **Entre Nós**: ensaios sobre a alteridade. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

LUZ, Marco Aurélio. **Cultura negra em tempos pós-modernos**. 3. ed. Salvador: EDUFBA, 2008.

MALPASSO, Alessandro; SOARES, Cecília C. M.; CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque. Corpo cultural - arquétipos performáticos a partir do transe em comunidade afro-baiana. **Revista Tabuleiro de Letras**. vol. 13, n. 2, dez. 2019, p. 90-103.

MARCUSCHI, L. A. **Análise da conversação**. São Paulo: Ática, 1986.

MARTINS, José da Souza. **Os camponeses e a política no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1995.

MORETTI, Franco. A dialética do medo. *In*: _____. **Signos e estilos da modernidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 103-130.

MOURA, Milton A. **Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do Carnaval de Salvador**. 2001. 364 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - UFBA, Faculdade de Comunicação, 2001.

NAZÁRIO, Luiz. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

PANTLAGEAN, Evelyne. A história do imaginário. *In*: LE GOFF, Jacques (org.). **A história nova**. São Paulo: Martins Fonte, 1990, p. 291-316.

PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

PEIXOTO Jr., Carlos Augusto. **Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofia da diferença**. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pe/v15n1/a19v15n1.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2014.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PIMENTEL, Ubaldo Osório. **A Ilha de Itaparica: história e tradição**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979.

POLLAK, M. Memória e identidade social. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v 2, n. 10, 1992, p. 200-212.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. 21. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. **Variações sobre a técnica do gravador no registro da informação viva**. 2. ed. São Paulo: CERU/FFLCH/USP, 1983.

_____. Relatos orais: do “indizível” ao “dizível”. *In*: SIMSON, Olga de Moraes Von (Org). **Experimentos com História de vida (Itália-Brasil)**. São Paulo: Vértice, 1988, p. 14-43.

REYNAUD, Jean-Pierre. Carnaval de Dieu: la démonstration selon Hugo. **Revue des Sciences Humaines – Le Monstre**, Lille, tomo LIX, n. 188, out.-dez. 1982, p. 33-59.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia.** Trad. Universidade Federal da Bahia. 14. ed. 7. reimp. Petrópolis: Vozes, 2019.

SANTOS, Ulisses Antonio dos. **Cacha Pregos – histórias de um calafate.** Org. Márcio Martins Pinho dos Santos. Salvador: [s.n.], 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Monstros, ciborgues e clones: os fantasmas da Pedagogia Crítica. In: COHEN, Jeffrey Jerome *et al.* **Pedagogia dos Monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras.** Trad. e Org. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 11-22.

SOARES, Cecília Conceição M.. **Cecilia Soares – Mulher Negra e o trabalho no século XIX.** Entrevista, 2016. Entrevista concedida ao projeto Nós Transatlânticos. Disponível em: <http://www.nostransatlanticos.com/video/cecilia-soares-mulher-negra-e-o-trabalho-no-sec-xix/>. Acesso em: 12 jan. 2019.

_____. **Encontros, desencontros e (re)encontros da identidade religiosa de matriz africana: a história de Cecilia do Bonocô Onã Sabagi,** 2009. Tese (Doutorado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

_____. Espaços museais, memória afro, identidade, territorialidade. In: MOLINA, Ana Heloiza; LUZ, José Augusto Ramos da (orgs.). **Museus e lugares da memória.** São Paulo: Paco Editorial, 2018, p. 269-278.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô.** 3. reimp. Petrópolis: Vozes, 2020.

SOUSA, Gabriel Soares de. **Tratado descritivo do Brasil em 1587.** Org. Francisco Adolfo Varnhagen. Salvador: P55 Edições, 2015.

THOMPSON, Paul Richard, 1935. **A voz do passado: história oral.** São Paulo: Paz e Terra, 1992.

THOMPSON, Robert Farris, 1983. **Flash of the spirit: arte e filosofia africana e afro-americana.** Trad. Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

TRIGO, M H B; BRIOSCHI, L R. **Relato de vida em Ciências Sociais: considerações metodológicas.** Ciência e Cultura (São Paulo), n 39, jul, 1987, p. 631-637.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros.** 2. ed. Lisboa: Vega, 2004.

TURNER, Victor. Betwixt and between: o período liminar nos ritos de passagem. In: _____. **Floresta de símbolos: aspectos do ritual ndembu.** Niterói: EdUFF, 2005. p. 137-158.

VIANA, Raimundo M. A. Corpo, estética e dança popular: situando o Bumba-meu-boi. **Revista Pensar a Prática**. v.8, n 2. Goiânia, 2005, p. 227-241.

VIEIRA FILHO, Raphael R. **A africanização do Carnaval de Salvador, BA**: a re-criação do espaço carnavalesco (1876-1930). Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1995.