

Théma / Implorer les temps / Implodindo tempos

« Aux marges du monde : la dévotion baroque lors de la fête de São Benedito »

Giovanni CIRINO

Marie-Pierre MAZÉAS (traducteur)

Résumé

Cet essai cherche à articuler le contenu de la *Congada* pratiquée dans la commune d'Ilhabela (littoral Nord de l'État de São Paulo) et des questions considérées comme universelles dans la littérature. Cette articulation se focalise sur les particularités de l'agencement dans l'espace et dans le temps de dualités organisées lors de la mise en scène ? au sens propre du terme -, en cherchant des associations avec la théorie de la performance, l'ethnoscénologie et l'anthropologie de la performance. On se concentrera sur les éléments expressifs des *falas* (répliques), en cherchant des liens entre les processus historiques, les relations de pouvoir et les formes de ressignification.

Abstract

This essay seeks to articulate the contents of *congada* performed in the city of Ilhabela (north coast of São Paulo) with some themes considered as universal in literature. This articulation focuses on the particularities in dualities' layout organized spatiotemporally in staging, seeking associations with the theory of performance, Ethnoscenology and the anthropology of performance. This essay focuses on the expressive elements of speech, seeking links between the historical processes, power relations and ways of reframing.

Resumo

O ensaio procura articular o conteúdo da *congada* apresentada no município de Ilhabela (litoral norte de São Paulo) com alguns temas considerados universais na literatura. Tal articulação enfoca as particularidades na disposição de dualidades organizadas espaço-temporalmente na encenação buscando associações com a teoria da performance, a etnocenologia e a antropologia da performance. Enfoca-se neste ensaio os elementos expressivos das *falas* procurando nexos entre os processos históricos, as relações de poder e as formas de ressignificação.

La fête baroque de São Benedito en contexte colonial au Brésil

De par sa tradition qui remonte à entre un siècle et demi et deux siècles, la fête de São Benedito ⁽¹⁾ qui se déroule à Ilhabela (sur le littoral Nord de l'État de São Paulo), est une manifestation qui renvoie aux fêtes et célébrations de la période coloniale. Basées sur la triade ? caractère baroque, centralisation politique de l'État moderne et défense de la Contre-Réforme ? les fêtes qui ont toujours cours aujourd'hui, héritières des fêtes coloniales, doivent également être contextualisées en regard des questions liées au pouvoir (Araújo, 1993 ; Souza, 1994 ; 2002 ; Del Priore, 1994 ; Jancsó & Kantor, 2001). Elles doivent aussi être considérées à partir d'une série de pratiques symboliques déclinées en différentes formes culturelles qui conservent leurs éléments constitutifs, même si, la plupart du temps, c'est en prenant un autre sens, dans des contextes autres.

Le caractère baroque s'inscrit sous différentes facettes. En tant que langage artistique, il se développe

entre la seconde moitié du XVI^e siècle et le début du XVII^e, période où on privilégie les notions de progrès et de raison. Le baroque devient une sorte d'expression symbolique des aspects refoulés (comme la sensibilité et le subjectif), exacerbant les contradictions et constituant une rupture radicale avec les idées liées à la vision du monde. D'après Eugénio D'Ors (1993), le baroque est conçu comme l'*aeon*, une constante, latente ou manifeste, en lien avec la sinuosité dyonisiaque (par opposition à la linéarité apollinienne). Les expressions du baroque montrent des formes linguistiques capables de dénoter simultanément identité et différence, représentant ainsi des expériences intenses et contradictoires. Ce sont ces aspects du caractère baroque que l'on trouve dans la fête dédiée à São Benedito.

(...) on peut dire que, si la fête coloniale fonde en un même tout la force de l'État et de l'Église pour la donner à voir à travers la performance grâce à laquelle la célébration a une existence comme spectacle du pouvoir, néanmoins, son caractère baroque confère une connotation propre au langage à travers lequel s'éprouve cette fusion (Montes, 1998, 148 [les italiques sont de l'auteure]).

Ce langage est le périmètre où résident les hypothèses soutenues par la présente étude. Les éléments d'expression ? comme la musique, le chant, les rythmes, le langage corporel, les scènes, les *répliques* (2) ? ont la capacité de donner une existence au caractère *baroque*. C'est tout à fait évident si on observe, par exemple, les processions baroques qui matérialisent l'affirmation de la monarchie portugaise.

Dans les défilés du Brésil colonial (1500 ? 1808), le royaume du Congo ? à l'instar d'autres royaumes conquis et christianisés par les Portugais ? n'était qu'une partie intégrante du défilé où se faisaient représenter d'autres institutions, telles les confréries, corporations, autorités civiles et ecclésiastiques, véhiculant l'image du « corps mystique ». (3) À travers le défilé, la procession baroque a pris sur elle d'exposer et de mettre en évidence la transformation du sens sacramental du corps mystique en juridique. Néanmoins, pour ce qui est des ethnies colonisées, en dehors du défilé, l'esclave noir christianisé reste sans place définie. En même temps, l'idée du corps mystique est déferée à la collectivité, le Roi représentant au plus haut degré, l'unité, l'harmonie et la justice (Monteiro, 2011).

L'État absolutiste portugais se constitue avec la mission de propager le christianisme et de convertir l'infidèle. Ce projet messianique de l'État a gagné en force avec l'institution du Patronage (4) qui donnait au Roi le droit d'exercer une activité missionnaire au nom du Saint-Siège. La propagation de la foi est précisément le fondement de la guerre juste où ce qui importe, c'est la cause, en dépit de son instrumentalité juridique, qui permet de l'utiliser pour justifier les situations contradictoires les plus diverses.

Tant la procession que la fête baroque sont des articulations qui expriment la façon dont l'État s'est saisi de la responsabilité de sa mission impérialiste et en a ordonné les pratiques. Les royaumes, en tant que partie intégrante de cette représentation majeure de l'État absolu, partagent l'idée d'une représentation du pouvoir. Le cortège, pour sa part, reproduit le corps mystique de l'État en exposant des forces sociales et spirituelles à travers le maniement de signes matériels, plastiques et sonores, « articulés à partir d'une syntaxe propre en termes de topiques rhétoriques traditionnels. La fête baroque propage un concept en le réalisant dans la pratique » (*Idem*, 79). La pratique des agents détermine les formes de resignification que prennent les topiques traditionnels dans de nouveaux contextes. En ce sens, les éléments expressifs ? comme, par exemple, les paroles, les sons, la musique, la chorégraphie ? qui gagnent en importance dans ces formes de représentations, sont des aspects indispensables pour comprendre les relations entre texte et contexte dans le projet mystique et messianique portugais.

Nous creusons l'hypothèse que les éléments d'expression préservent certains aspects des sens constitués. En prenant l'indexation comme le processus où se constitue un code par l'association établie entre une partie du champ sémantique de catégories provenant leurs contextes symboliques distincts, prévalant celles ayant une plus grande capacité de généralisation (Sahlins, 2008), nous cherchons à nous concentrer sur quelques expressions produites dans des contextes spécifiques en les appréhendant comme indexations. L'établissement de tels sens se combine à partir d'indexations spécifiques provenant d'univers symboliques hétérogènes, comme on le précisera ultérieurement.

En supposant que le langage de la fête baroque de São Benedito, articule des fragments et vestiges de la vision du monde des royaumes asservis, notre dessein, dans cette étude, est de focaliser les éléments expressifs des répliques de la Congada (5) en y cherchant divers liens entre les processus historiques, les relations de pouvoir et les formes de resignification.

Contexte représenté et contexte de la

représentation

La Congada est décrite par ses pratiquants comme la représentation d'une guerre entre les « infidèles » ou « maures », qui composent l'armée de l'Ambassadeur de Luanda, et les chrétiens qui forment l'armée du Roi du Congo. Chacune des armées occupe un emplacement, à plus ou moins 40 mètres de distance l'une de l'autre, le champ de « bataille » étant l'espace compris entre les deux armées. La pièce se déroule en trois temps, ce sont les trois *bailes/bals*, d'une durée d'environ 40 minutes chacun.

La façon dont les pratiquants se réfèrent à la Congada ⁽⁶⁾ aide aussi à comprendre les aspects supposément résiduels, pourtant bien présents dans la mémoire des individus. Lorsqu'ils mentionnent le Roi, il est assez commun qu'ils le fassent au pluriel et/ou au féminin « *minha Reis/ma Rois* » ou « *o Reis/le Rois* ». Il est, de plus, intéressant de noter qu'il y a une certaine porosité entre le contenu des « mythes d'origine » et ceux des répliques des personnages de la Congada.

Des interprétations récurrentes parmi les pratiquants de la Congada d'Ilhabela peuvent être conflictuelles si on les confronte aux répliques des personnages en scène. Plutôt que de chercher de « véritables » interprétations, notre intention est ici de présenter une partie de l'action, des répliques des personnages et des interprétations déjà exposées, tant dans la littérature que dans le récit de nos interlocuteurs. ⁽⁷⁾

En nous attardant sur ces répliques, nous décelons plusieurs passages qui se répètent au cours des trois parties ou bals. Partant de la comparaison des passages uniques avec ceux qui se répètent au fil des bals, nous sommes amené à penser que les différents événements présentés dans la Congada y sont joués de façon assez identique, mais qu'ils pourraient difficilement reproduire exactement les contextes historiques, ni établir des cohérences chronologiques. Le « texte » ⁽⁸⁾ joué est une composition esthétique qui semble avoir été produite à partir d'événements historiques ; il s'agit pourtant d'un montage, d'une nouvelle élaboration, d'une *fiction*.



Vassaux de la Maison du Roi faisant leur ambassade (voir note 10), avec, au premier plan, le Roi et la Reine, assis ; au fond, on voit l'armée *d'en bas*



Évolutions des Vassaux (en bleu) au milieu des Congos (en rouge)

© Giovanni Cirino

Si l'on pose la question aux membres de l'assistance, voire à ceux qui y sont les protagonistes, l'interprétation unanime de l'argument de la Congada s'élabore *grosso modo* de la façon suivante : l'armée *d'en haut* (du Roi du Congo) est vue comme chrétienne et l'armée *d'en bas* (de l'Ambassadeur de Luanda) comme l'infidèle, même si les motifs du conflit ne sont pas bien clairs. Toutefois, cette interprétation semble parfois contradictoire si l'on s'arrête sur les *répliques* spécifiques du Roi, de l'Ambassadeur et de quelques autres personnages. Afin de mettre en évidence certaines de ces supposées contradictions, nous présenterons plus loin le *Premier bal*.

La congada est une manifestation qui se déroule sous des formes assez variées en différents endroits, au Brésil, mais toujours en lien avec le royaume du Congo et la dévotion aux saints catholiques, en particulier ceux qu'on appelle les « saints noirs », tels São Benedito Santa Ifigênia, par exemple (Lima, [1949] 1981 ; Araújo, 1964 ; Rabaçal, 1976 ; Fernandes, 1977). La Congada est la principale forme de dévotion à São Benedito. La fête en tant que telle est fonction de la Congada : tous les éléments et aspects y renvoient. Elle se déroule dans les rues d'Ilhabela, lors de la fête de São Benedito, dure trois jours, et se tient chaque année au milieu du mois de mai.

Une des versions de la pièce, présente ce qui précède l'action, de la façon suivante : le roi du Congo serait tombé amoureux et aurait engrossé une femme du peuple. Pour éviter que la reine ne le découvre, le roi demande à cette femme de quitter la ville de Congo et d'émigrer à Luanda où elle aura son fils. Celui-ci se serait transformé en Ambassadeur de Luanda et plus tard aurait décidé de revenir avec une armée de maures pour reprendre ce qui lui revenait de droit, à savoir le trône du Roi (Leite, 2012, 9). Ce qui est à proprement parler mis en scène, lors de la Fête, relaterait le moment où l'Ambassadeur de Luanda arrive dans la ville de Congo et tombe sur la Fête de São Benedito. L'enchaînement des scènes montre des représentations d'accrochages entre chrétiens et païens, de brusques tentatives d'approche, entremêlées de paroles, de chants et de danses.

Dans toutes les parties de la pièce est proposé de façon récurrente bien que non uniforme, un même récit : une guerre entre l'Ambassadeur de Luanda et le Roi. Dans chacun des trois bals, l'Ambassadeur de Luanda est fait prisonnier, conduit en présence du Roi où, après avoir exposé et défendu ses raisons, il se repent de ses actes et demande pardon. Au fil des bals, le Roi découvre qu'il s'agit en fait de son fils, élevé dans un autre royaume, et décide de lui accorder son pardon. Les participants peuvent être divisés en deux groupes : ceux qui jouent les personnages de la pièce et ceux qui jouent comme « figurants » sans répliques spécifiques. Les personnages sont *Príncipe*/le Prince, *Secretário*/le Secrétaire, *Guias de Baixo*/ Les Guides d'en Bas, *Guias de Cima*/les Guides d'en Haut. Les protagonistes principaux sont le Roi du Congo et l'Ambassadeur de Luanda. Chacun est le chef d'une des deux armées. Les « figurants » étant, d'une part, les *Fidalgos do Rei*, l'armée chrétienne ; de l'autre, les *Soldados de Baixo*/Soldats d'en Bas, l'armée de l'Ambassadeur.



Le Roi et la Reine. Derrière eux, *marimba* et *atabaques*, et le public qui assiste attentivement aux évolutions des Congos

© Giovanni Cirino



L'Ambassadeur de Luanda attaque ; les épées s'entrechoquent, les Vassaux défendent le Roi contre l'ennemi envahisseur

© Giovanni Cirino

Chacune des trois journées est une sorte de modèle en miniature et en concentré du rituel qui représente la fête de São Benedito dans son ensemble. Lors de chacune des trois journées reviennent ces mêmes rites, sur des modes variés, caractérisant les activités de noyaux faisant partie intégrante de cette grande manifestation de dévotion au saint. La fête s'arrime autour de deux axes principaux : l'*Ucharia* ⁽⁹⁾ et la *Congada*. Néanmoins, d'autres éléments également importants de par leur rôle spécifique, concourent à ces festivités reprises tous les ans à la mi-mai.

Ceci une fois posé, passons au Premier bal comme exemple fractal de la *Congada* prise au sens d'expression du pouvoir et du langage baroque, par le verbe des personnages d'une guerre qui se fait fête.

Premier bal

L'action débute par un dialogue entre le Roi, son Secrétaire et le Prince. Dans la première réplique de la Congada, le Secrétaire du Roi rappelle au souverain que ce jour-là, on doit glorifier São Benedito. Le Roi reconnaît son oubli et se dit gré à son Secrétaire de lui avoir remis cette date en mémoire. En outre, il demande au Secrétaire d'inviter tout le monde à la fête et dit aussi au Prince de reconnaître le Secrétaire comme étant également son fils. Le Secrétaire répond alors qu'il doit rafraîchir la mémoire du Prince au sujet de la fête, puis cite le nom d'autres vassaux : Dão Francisco, Dão Antônio et Dão Manuel. Le Roi cite « Roldão » et celui qui « porte le nom d'Oliveira ». Ensuite, tous les Vassaux répondent en chœur qu'ils sont unis et obéissent aux ordres du Roi.

Le Roi connaît des désagréments avec son fils le Prince. Constatant que c'est le Secrétaire qui a pris l'initiative de l'alerter à propos du jour de la fête de São Benedito, il juge son fils bien peu religieux. Après cette « mise au point » entre le Roi et le Prince, il semble évident que ce dernier ? à l'instar de son père ? ne se souvenait pas que, ce jour-là, on fêtait le saint. Les scènes font apparaître des contradictions : comment peut-on interpréter cette information ? Ce royaume est-il réellement chrétien et engagé dans la pratique de la dévotion aux saints catholiques ou s'agirait-il d'un royaume récemment ou mal converti ? Quelle espèce de roi chrétien (et son Prince) peut bien oublier le calendrier sacré ?

Après cette scène d'introduction, les Vassaux enchaînent leurs *embaixadas*/ambassades, adresses. C'est à ce moment précis que renvoie l'expression *darembaixada/faire une ambassade, une adresse* ⁽¹⁰⁾. À Ilhabela, ces adresses sont les paroles des Vassaux devant le Roi en célébration de São Benedito et d'autres saints. Tous les Vassaux ont leur adresse et peuvent d'ailleurs en faire plus d'une ; elles sont dites sur un mode déclamatoire au début de chaque bal. On observe fréquemment la répétition d'adresses, leur mélange avec des vers des répliques, l'utilisation de répliques comme adresses, ainsi que le recours à l'emphase par la répétition de certains vers. C'est la règle, au moment de faire une ambassade, une adresse, le Vassal quitte sa rangée en sortant l'épée de son fourreau, tandis qu'il demande « Souverain Roi du Congo permettez-vous à mon adresse de s'exposer ? » ; le Roi, quant à lui, répond invariablement « Conformément à votre volonté, qu'il en soit ainsi sans tarder ».

Une fois les adresses déclamées, les Vassaux disent en chœur qu'ils sont engagés dans la bataille, dans l'attente « que de Dieu vienne le pardon » et se disent dignes de São Benedito. Cette réplique en chœur est reprise lors de chaque bal. Le Roi répond en les invitant tous à louer le saint. Les répliques se terminent fréquemment, par une sentence emphatique : *Abulo!!* Le terme *abulo*, toujours utilisé à la fin d'une réplique, vaut pour un impératif, confirmant ce qui précède. Il pourrait provenir du verbe *abular*, qui désigne l'acte de sceller avec une bulle ou sceau de plomb. Bullerenvoie à l'ancien sceau d'or, d'argent ou de plomb, qui pend des documents émis par les papes et autres souverains, et résulte de la compression du métal entre deux matrices. Au sens ecclésiastique, il y a la bulle, lettre pontificale à caractère particulièrement solennel, le terme *bulle de croisade* étant connu pour désigner les indulgences pour qui contribuait par les armes ou de l'argent à combattre les infidèles.

À ce premier bal, fait suite une danse au son des *marimba* et *atabaques* ⁽¹¹⁾. À partir de leur point de départ, les congos ⁽¹²⁾ de l'Ambassadeur font des évolutions en marchant et en chantant en deux colonnes autour des Vassaux. Ce n'est qu'après cette chorégraphie que l'Ambassadeur de Luanda se présente. Contrairement à ce à quoi on pourrait s'attendre en partant des interprétations consensuelles, l'Ambassadeur entre de façon tout à fait différente du Roi (voire opposée), et dans sa première réplique s'adresse à ses soldats en disant que c'est le jour où l'on doit célébrer São Benedito.

Dans l'interprétation consensuelle faite par les pratiquants lors de plusieurs entretiens individuels, le Roi et son armée sont vus comme les chrétiens et l'Ambassadeur et son armée comme les infidèles. Ce positionnement semble discutable si on prête bien attention aux répliques des personnages. Comment les chrétiens peuvent-ils oublier la fête de leur Saint ? D'un autre côté, comment les infidèles peuvent-ils non seulement connaître la fameuse date, mais aussi faire leur entrée en louant le saint ? Plus encore, comment peuvent-ils se positionner en faveur de cette glorification du saint alors que ce sont des infidèles ? L'Ambassadeur de Luanda affecterait-il une certaine condition, se forgeant de la sorte une identité pour des raisons stratégiques ? À part le fait que les armées sont christianisées ou pas, l'une et l'autre semblent prétendre entrer en guerre en louant le saint. Serait-ce là la seule condition les rapprochant en ce moment initial : on guerroye par dévotion, en même temps que la guerre est une forme de célébration ? Ensuite, après que le Secrétaire ait demandé quelle est cette musique, le Prince répond en disant que c'est là le signal qu'une guerre est déclarée. Le Prince et le Secrétaire se disputent alors la préférence du Roi pour prendre la tête de la bataille. Et pourtant le Secrétaire tient compte de la légitimité du Prince. La guerre semble quelque chose d'inévitable. Le Prince tombe alors d'accord avec le Secrétaire et se met à disposition pour prendre la tête de la bataille.

Les congos font des évolutions, jouent de la *marimba* et des *atabaques*. Le Prince tente de s'approcher de l'Ambassadeur. Tout à coup la musique s'arrête et le Secrétaire suspend la mêlée. Le Guide (ou Cacique) de l'Ambassadeur amorce le dialogue, mais le Secrétaire ne veut pas parler avec lui, mais bien avec l'Ambassadeur. L'Ambassadeur résiste à sa détention. Le Secrétaire insiste et envoie le Guide du Roi chercher les chaînes pour faire l'Ambassadeur prisonnier. Le son de la *marimba* et des *atabaques* reprend, tandis que le Guide, va, en dansant, jusqu'au Roi. Parvenu aux pieds du monarque, il demande les chaînes. Le Roi dit au Guide qu'il donne l'ordre au Prince et au Secrétaire d'amener l'Ambassadeur fait prisonnier. Le Guide reçoit les chaînes (symbolisées par un tissu) et sur le retour au champ de bataille, il est interpellé par le Guide de l'Ambassadeur qui tente de l'en empêcher, sans y parvenir. L'Ambassadeur reçoit alors du Prince la « sentence d'emprisonnement ».

L'Ambassadeur décide de se livrer et se laisse capturer, mais non sans résister auparavant et provoquer le Prince, le Secrétaire et le Guide du Roi. L'Ambassadeur, se dirige alors, vers ses partisans et évoque tristement sa reddition. Bien que ce renoncement à la guerre paraisse étrange pour une armée qui vient précisément pour s'emparer du royaume, le Guide de l'Ambassadeur donne une piste sur les événements.

? Vai engana (13) vai, vai e não tema a morte./ Que os braços nos afastem/São todos braços fortes/ pra te livrar da morte. [Va maître va, va et ne crains pas la mort / car les bras ne s'éloignent pas / Ce sont tous des bras forts / pour te délivrer de la mort].

Arrêtons-nous sur l'emploi de *angana*, *ngana* ou *engana*. En Kimbundu, la langue des Mbundus, peuples qui occupaient la région de l'Angola, *ngana* a aussi le sens de « *senhor*/monseigneur/monsieur/maître », « *patrão*/patron », « *dono*/maître, propriétaire ». « Engana », ainsi qu'une éventuelle variante « *angana* », apparaît aussi dans d'autres vers ? et même dans d'autres congadas de la région sous ce même sens de « monseigneur, maîtresse » (Lima, 1981, 94), mais pas forcément de manière récurrente. Dans le vers ci-dessus, il peut très bien prendre le sens de « maître ». Il reste un indice, même peu évident, que le renoncement à la guerre peut s'agir en même temps d'une stratégie pour s'approcher du roi. L'Ambassadeur et son Cacique sont alors capturés ; on forme un carré d'épées autour d'eux ; tous deux sont conduits jusqu'au Roi tandis que résonne au son des *atabaques* et *marimba*, le chant connu comme l'Hymne de la Congada.

L'Ambassadeur arrive lentement, tête baissée, sa cape portée jusqu'à ses yeux tel un tissu qui sèche ses larmes. Quand ils arrivent, la musique s'interrompt ; le roi demande des explications quant à la guerre. Finalement, face à face avec son opposant, le Roi demande : ? *Qui êtes-vous ?* Mais l'Ambassadeur ne répond pas. Le Roi répète sa question et, à nouveau, l'Ambassadeur se tait. Il tourne le dos au monarque ; celui-ci tonne sa question pour la troisième fois. L'Ambassadeur répond alors ? *Amim cambimba re lhe atiro!* Le Roi ne comprend pas et ordonne à l'Ambassadeur de parler en *un portugais clair et franc*. L'Ambassadeur demande que l'on baisse les armes et déclare qu'il ne veut parler qu'au Roi. Pour ce faire, il demande qu'on lui retire ses chaînes. Alors le Roi demande qu'on le libère.

L'interrogation du Roi, renouvelée trois fois, intrigue. Pourquoi l'Ambassadeur tarde-t-il à répondre ? Et pourquoi répond-il dans une « autre langue » ? De quelle langue peut-il bien s'agir ? Serait-ce du kimbundu, puisque l'Ambassadeur se dit « de Luanda » ? Et que peut bien signifier cette réponse ? Sans répondre à la question que le roi lui a adressée par trois fois, l'Ambassadeur demande que les gardes du corps - *missongos* -, baissent leurs armes. Après être conduit au Roi et présenté comme un Noble, l'Ambassadeur entame sa « négociation » avec le Roi. Son explication, quelque peu discutable pour quelqu'un qui est sur le pied de guerre, a diverses répercussions.

L'Ambassadeur affirme qu'il cherche une protection, pas la guerre. Aussi, bien que ligoté, il ordonne à son armée de festoyer plutôt que de guerroyer. Il affirme ensuite, que même hors du baptême, il croit en Dieu et en São Benedito. Constatant que l'Ambassadeur aussi est pieux, le Roi ordonne de le libérer. Le Secrétaire est contrarié par l'ordre du Roi, mais le Prince obtempère. L'Ambassadeur, reconnaissant pour l'ordre de sa libération, fait allégeance et offre au Roi son « arme » (ou âme), sa vie et jusqu'à son cœur. Le Prince suggère alors qu'on le récompense. À cette suggestion, fait suite le dialogue ci-après entre le Roi et l'Ambassadeur.

Rei

Toma lá essa durumbamba
como a prenda de Mombique,
se mais tivesse mais te daria,
conte em baixo de prisão
que gente trazes?

Embaixador

Gente boa, muito mimosa,
escolhida por minhas mãos,
são cravo, jasmim e rosa.

Rei

São bons soldados ?

Embaixador

Tudo flor de maçangana e não me engana.

Rei

Se for flor de maçangana que não te engana
manda vir tua gente
que com eles quero ver meu coração bem contente. Abulo!

[Le Roi

Prends donc cette épée
Comme un présent à un esclave libéré
Si j'avais plus je te le donnerais,

Parle-moi de ceux en état de détention

Quels gens amènes-tu ?

L'Ambassadeur

Des gens biens, ce qu'il y a de mieux,

Choisis de mes propres mains,

Ce sont l'aillet, le jasmin et la rose.

Le Roi

Ce sont de bons soldats ?

L'Ambassadeur

Que de la fleur de Massangana et sans erreur possible.

Le Roi

Plusieurs aspects retiennent l'attention dans cet extrait du dialogue ; pour commencer, quelques mots étrangers au vocabulaire courant. La *durumbamba* (ou *zurumbamba*) qu'offre le Roi est une épée, offerte en scène. Outre le fait que l'acte de cette offrande traduise aussi l'alliance entre des opposants, l'objet donné symbolise un gage important de pouvoir. Nej Lopes (2003) ne nous fournit pas beaucoup d'informations sur ce vocable, suppose être d'origine bantoue. Pour ce qui est du mot *mombique*, il peut avoir au moins trois dérivés, « *mumbica* » adjectif qui veut dire maigre, rachitique, mal habillé, du kikongo *mbika*, abandonné ; « *mobica* » qui signifie esclave libéré, du kimbundu *mubika*, esclave ; et « *mambuk* » qui était le nom de la charge créée pour organiser le commerce avec les Européens (Souza, 2002, 343). Quant à *maçangana*, c'est un toponyme, transcrit dans la littérature *Massangano*, région qui se trouve en Angola à la confluence des fleuves Lucala et Cuanza.

Le Roi s'intéresse à l'armée de son nouvel allié. L'Ambassadeur dit qu'il s'agit de très bons soldats, choisis de ses propres mains : ce sont des fleurs de Massangana. À travers cette séquence du dialogue, on perçoit que les soldats de cette région sont mis en valeur en tant qu'excellents soldats. Mais qu'auraient ces soldats de particulier ? À la demande du Roi, l'Ambassadeur répond en donnant l'ordre au Guide de regagner son armée et d'ordonner que tous montent en chantant joyeusement, et qu'ils ne craignent pas le danger car le pardon lui a déjà été accordé en hommage à São Benedito. Le Guide part en dansant en direction de l'armée d'en bas, mais change d'idée en cours de route et revient en disant qu'il ne veut pas qu'il en soit de la sorte ; qu'il préférerait que l'Ambassadeur aille en amont du Roi, même s'il doit revenir en petits morceaux. Tout en répondant, il suit son Guide en courant.

Une fois de plus, *marimba* et *atabaques* se remettent à jouer. Même ayant reçu la *durumbamba* (l'épée) et le pardon du Roi, l'Ambassadeur pourrait simuler, voulant en réalité se voir libéré du joug le plus vite possible. Au fond, le doute continue de subsister. Le Guide répond alors à la demande de son général, transmet ses ordres à l'armée qui monte en chantant. Les paroles de la chanson font référence à *zurumbamba*, l'épée d'or.

En accueillant son armée, l'Ambassadeur dit qu'il l'a fait appeler pour chanter l'*anglo rebolo* ? chant de

repentance et de demande de pardon ? au pied du monarque en signe de remerciement. Cet air est chanté, tous les congosagenouillés aux pieds du grand monarque. Autour, les Vassaux suivent très près. Qu'est-ce que cet *anglo rebolo* ? Quel pourrait bien être exactement ce péché pour lequel l'Ambassadeur doit demander pardon ? Cette scène solennelle présuppose le respect au Roi qui proclame avoir reçu favorablement la demande de pardon, et qui ajoute encore que dans son cœur s'est formée une *demudança* qui le rend joyeux *comme quelque chose qui danse déjà*.

Qu'est-ce que cette *demudança* à laquelle le Roi fait référence ? Serait-ce le pardon de l'Ambassadeur ? Le Roi parlerait-il de sa propre conversion ? Ferait-il allusion au fait qu'en dehors du christianisme il n'y a ni espérance ni salut ; en fin de compte *des sirènes enchanteresses ne chantent-elles pas au fond de la mer* ? Ou le *fond de la mer* fait-il allusion à la mort ? Le pardon est accordé comme offrande de ce *Premier bal*. En remerciement pour le *beau présent* du Roi, l'Ambassadeur acclame désormais celui-ci comme motif de toute la fête.

Indexation et convention

D'après Marianna Monteiro (2011, 62), de nos jours, apparaissent dans les anciennes sociétés esclavagistes, différentes formulations institutionnelles, politiques et idéologiques originales à partir d'éléments appartenant à la culture du colonisateur et de l'esclave. Les royaumes du Congo sont vus par cette auteure comme un cas représentatif de ces formulations. En ce sens, plusieurs hypothèses peuvent être soulevées au sujet de cette « (...) rencontre de mentalités et de comment a été ressenti par les noirs le besoin de créer des royaumes à caractère dévotionnel et artistique » (*Ibidem*). C'est sur cette rencontre que s'organise une pratique et un comportement humain spectaculaire (Pradier, 1998) spécifique de la Congada. Sans doute la Congada d'Ilhabela qui se déroule lors de la Fête de São Benedito est-elle une forme spectaculaire d'organisation du monde, définie *a priori*, divisée entre « ceux qui appartiennent à la véritable religion » et les « maures, infidèles, qui s'adonnent à la religion de Mahomet ». Cette bipartition se retrouve dans bien d'autres aspects appartenant à l'univers représenté et présenté dans les rues du centre du bourg (Vila). Cette façon d'ordonner un comportement humain spectaculaire réarticule les éléments liés au pouvoir (Monteiro, 2011, 60), donnant forme à une ontologie et refaisant des circuits lointains depuis l'Antiquité, en passant par toutes les grandes religions, par la pensée philosophique et une bonne partie de la littérature occidentale « classique », d'Homère à Eschyle, de Saint Thomas d'Aquin à Érasme de Rotterdam, de Dante Alighieri à Shakespeare, de Cervantes à Goethe, de Camões à Guimarães Rosa : le bien et le mal.

Dans la notion moderne de corps mystique ? moins liée au mystère de la présence du corps du Christ dans l'hostie, moins sacramental et eucharistique, et plus sociologique et juridique ? l'esclave noir, même baptisé, ne trouve pas de place dans l'organisation de la société chrétienne et dans la juridiction des différents corps qui composent le corps mystique. Le Premier bal illustre l'organisation de la scène, du conflit, le différend, les vacillements, jeux, et à la fin, la demande de pardon. Le noir est le protagoniste dans la scène et en scène. Un lieu double.

La logique de l'organisation scénique et dramaturgique de la Congada présente des particularités dans la configuration de l'expression. Comment les pratiques et comportements humains spectaculaires s'organisent-ils dans la Congada ? La spécificité de l'organisation des dualités fondamentales (essence/apparence, bien/mal, chrétien/païen, allié/ennemi, dedans/dehors, exact/faux, étroit/large, ras/profond, grave/aigu, chaud/froid, etc.) dans la représentation de la guerre ? ses deux armées, ses deux commandants (le Roi et l'Ambassadeur), chacun avec son territoire, son champ de bataille ? et la façon dont celle-ci est représentée sous forme de fête, incarnent l'univers du roi et du corps mystique, la victoire de la Loi du Christ, la repentance du paganisme. Dès lors, de cette façon d'organiser la Congada, dérive une dualité de plus : la *guerre* et la *fête*, duo directement lié à un contraste qui est vécu en ces journées de mai chaque année. À travers cette clé, aussi bien les comportements des sujets dans leurs versions « *congueiro* » (Vassal ou Soldat) que la présence du corps, se manifestent comme une façon d'être et d'exister (Cánapa, 2001, 16), une identité contrastante, une façon d'être *congueiro*, d'avoir de la dévotion pour São Benedito.

Le titre de cette étude renvoie à un passage discret et peu emblématique de l'air chanté lors de la Messe à São Benedito célébrée au cours de la fête : *Nous arrivons de nos vieilles senzalas* ⁽¹⁴⁾ *d'esclaves./Nous arrivons de nos nouvelles favelas./ Des marges du mondenous sommes,/nous sommes venus danser* [Chant d'entrée, Messe de São Benedito, 2009].

Les marges du monde sont représentées dans le cortège. Dans le corps mystique transposé à la communauté, où le plus haut représentant est le Roi, et non pas le Christ, la réalisation de la justice est terrestre et non pas divine. Le cortège baroque donne corps au corps politique et social en portant également l'éloge de l'expansion coloniale et de la légitimité des guerres, conquêtes et conversions. Le premier bal illustre la guerre juste et la fusion d'univers et de mentalités : fusion entre les esclaves noirs et les colonisateurs blancs, fusion entre l'État et l'Église.

Dans cette dernière, est patent ce que Maria Lúcia Montes qualifie d'expérience marquée par le contradictoire et l'intégration précaire de moitiés indissolubles d'une réalité moderne et archaïque. En ce sens, la recherche de restauration d'une idée d'ordre, se fait sous le signe de la contradiction : d'un côté le sentiment moderne du pouvoir créateur de l'individu, et de l'autre, le sentiment archaïque de sa limitation face à un monde qui échappe à son contrôle (Montes, 1998).

L'esthétique du baroque repose sur le ludique, au sens de jeu force créative qui recombine constamment des éléments de lieux et d'époques divers en recréant l'archaïque (Ávila, 1994). Le baroque ressort de façon surprenante dans le langage utilisé par les protagonistes et seconds rôles de la Congada d'Ilhabela. En effet, dans la littérature relevant du baroque, comme dans les textes des congadas, l'utilisation des métaphores, l'ordre indirect du discours, le langage précieux et les volutes verbales sont notables. Ces éléments correspondent à un goût pour la profusion, l'ornement excessif et l'horreur du vide.

Dans l'autre fusion (de l'esclave noir et du colonisateur blanc) la fête de São Benedito se révèle être une formulation institutionnelle, politique et idéologique originale, le résultat d'une relation entre agents qui se constitue en tant que convention de signification qui fond des univers et des mentalités hétérogènes. Ce processus se produit dans le quotidien de la rencontre des agents situés et qui portent des univers aux sens spécifiques. Résultat de cette rencontre, les représentations de pouvoir de nature théologico-politique sont intéressantes pour observer la production de conventions à partir d'indexations déterminées.

Le code qui a circulé dans les missions ? fruit de la relation des agents et de l'indexation de catégories locales à l'univers chrétien ? est aussi organisé en de nouvelles conjonctures, selon le passage du temps et des différents lieux. Comme l'a bien montré Marshall Sahlins ([1985] 1999), on a là une spécificité inhérente au processus de production de conventions en événements et performances.

Dans la mesure où nous avons renoncé à caractériser des agents indexateurs, ainsi qu'à la grille de lecture maniée par les missionnaires (d'abord en Afrique et ensuite au Brésil), nous nous attachons à la fête elle-même comme « résultat » (une convention) d'un processus, et à ses matériaux expressifs comme « donnée empirique ». Il ne s'agit pas de reconstituer des faits historiques, mais de sonder le processus d'indexation à travers des pistes qui renvoient à des données historiques. On veut croire que ces traces permettent de mettre en avant l'actualité des guerres survenues à Massangana, partant de faits passés et les reliant aux drames sociaux d'Ilhabela et de l'ensemble du Brésil.

La fête de São Benedito que l'on célèbre tous les ans à Ilhabela se forge comme une constellation de significations saturée de tensions accumulées au fil de siècles de faits advenus. La fête cherche à revivre le passé plusieurs fois par an. L'analyse cherche à faire de ce passé une expérience unique. Dans la constellation immobilisée et cristallisée, on peut trouver une occasion pour lutter au nom d'un passé d'oppression mais aussi pour « extraire une époque déterminée du cours homogène de l'histoire » (Benjamin, 1994, 231).

C'est le langage de la fête qui construit, à travers une trame complexe de sens, la force de l'État et de l'Église. La performance du spectacle du pouvoir s'y montre et s'y promeut. La Fête est, en même temps, une démonstration de pouvoir élaborée par des techniques sophistiquées et diversifiées, mais aussi une manière particulière de combiner et de recombinaison ses contenus symboliques. La fête a la capacité de donner une existence matérielle, corporelle, linguistique, visuelle et sonore au baroque.

Cette rapide description du premier bal n'est-elle sans doute pas suffisante pour inscrire l'amplitude historique de la fête, mais nous croyons qu'elle l'est assez pour percevoir le conflit ? et son organisation spectaculaire dans l'espace de la scène ? comme quelque chose chargé de multiples couches de significations. Nous tentons de sonder ces couches en considérant les éléments expressifs comme des médiateurs des sens conventionnés aux marges du monde, et la fête de São Benedito elle-même comme le fruit d'une convention.

Bibliographie :

ANDRADE, Mário de. «Os Congos» In: *Danças Dramatica do Brasil*. Tomo Dois. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/Fundacao Pró-Memória (Brasília), 1982b, p. 17-48.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do Barroco II: urea idade da urea terra*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994, 406 p.

CARDOSO, Haydee D. de F. *Gesto, o canto, o risco: história viva na memória*. Tese de Doutorado (ECA/USP), 1990, 159 p.

CARDOSO, Haydee D. de F. *Relações entre cultura popular e indústria cultural: a Congada de Ilhabela*. Dissertação de Mestrado (ECA/USP), 1982.

CIRINO, G. *Uma etnografia da devoção a São Benedito no litoral norte de São Paulo*. Tese defendida no PPGAS da USP, 2012.

CIRINO, G. «Experiência e Expressão: guerra e festa na *Congada* de Ilhabela». In: Elena Maria Andrei. (Org.). *Cultura Afro-brasileira: Civilizações Africanas*. 1 ed. Londrina ? PR: Núcleo de Estudos Afro Asiáticos ? Universidade Estadual de Londrina, 2007, Vol. 3, p. 93-108.

CORRÊA, Iracema França Lopes. *A Congada de Ilhabela na festa de São Benedito*. São Paulo: Escola do Folclore/Ed. Livramento, 1981, 150 p.

DAWSEY, J. C. «Por uma antropologia benjaminiana». *Mana*. Vol 15 (2). 2009, p. 349-376.

DULLEY, Iracema. *Deus é feiticeiro: prática e disputa nas missões católicas em Angola*. São Paulo: Annablume, 2010, 154 p.

FERNANDES, Jose Loureiro. *Congadas Paranaenses*. Curitiba: Ed. UFPR, 1977, 97 p.

GONÇALVES, Rosana Andrea. *África Indomita: missionários capuchinhos no Reino do Congo (Séc. XVII)*. Dissertação de Mestrado em História Social, FFLCH/USP, 2008 154 p.

KOCH, Gisela Canepa. *Identidades representadas. Performance, experiência y memoria en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/ Fondo Editorial, 2001, 459 p.

LOPES, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003, 260 p.

MONTEIRO, Marianna Francisca Martins. *Espetáculo e Devoção: burlesco e teologia-política nas danças populares brasileiras*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia da FFLCH/USP. 2002, 307 p.

MONTEIRO, Marianna Francisca Martins. «A dança na festa colonial». In: JANCSÓ, I.; KANTOR, I. (Orgs). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. 2 Volumes. São Paulo: Hucitec/Edusp, 2001. p. 811 ? 828.

MONTEIRO, Marianna Francisca Martins; DIAS, Paulo. «Os fios da trama: grandes temas da música popular tradicional brasileira». In: *Revista de Estudos Avançados*. Vol. 24, No 69, 2010, p. 349-372.

MONTEIRO, Marianna Francisca Martins. *Dança Popular: espetáculo e devoção*. São Paulo: FAPESP/Terceiro Nome, 2011, 239 p.

MONTES, Maria Lucia. «Barrocas heranças: cultura e mentalidade». In: RIBEIRO, Maria Isabel Branco. *Heranças barrocas*. Brasília: Fundação Armando Álvares Penteado/Ministério das Relações Exteriores, 1997a.

MONTES, Maria Lucia. «O erudito e o que é popular: estética negra e espetáculo de massa nas escolas de samba do Rio de Janeiro». In: *Revista USP*. São Paulo: Edusp, n. 32, 1997b, p. 6-25.

MONTES, Maria Lucia. «Entre o arcaico e o pós-moderno: heranças barrocas da festa na construção da identidade brasileira». In: *Sexta-feira: antropologia, artes e humanidades*. São Paulo: Pletora, n. 2, ano 2, 1998, p. 142-159.

RABAÇAL, Alfredo João. *As Congadas no Brasil*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia ? Conselho Estadual de Cultura, 1976, 294 p.

SAHLINS, M. [1985] *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999, 218 p.

SAHLINS, M. *Metáforas Históricas e realidades míticas: estrutura nos primórdios da história do reino das Ilhas Sandwich*. Tradução e apresentação Fraya Frehse. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, 157 p.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York and London: Routledge, 1988, 407 p.

SCHECHNER, Richard. «Points of Contact Between Anthropological and Theatrical Thought». In: *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: The University of Philadelphia Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. «Restauração do comportamento». In: *A arte secreta do ator*. (BARBA, Eugênio & SAVARESE, Nicola Orgs.). São Paulo: Hucitec, 1995, p. 205-210.

SCHECHNER, Richard. «Restoration of Behavior». In: SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: The University of Philadelphia Press, 1985b, p. 35-116.

SILVA, Rubens Alves da. *Performances Congadeiras e atualização das tradições afro-brasileiras em Minas Gerais*. Tese de Doutorado apresentada no PPGAS/USP, 2005a.

SILVA, Rubens Alves da. «Entre ?artes? e ?ciências?: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais». *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, Ano 11, Nº 24, Jul./Dez., 2005b, p. 35-65.

SILVA, Rubens Alves da. *A Atualização de Tradições: performances e narrativas afro-brasileiras*. São Paulo: LCTE Editora, 2012, 225 p.

TURNER, Victor. [1967] *Floresta de Símbolos*. Aspectos do Ritual Ndembu. Niteroi: Ed. da UFF, 2005, 488 p.

TURNER, Victor. [1974] «Social Dramas and Ritual Metaphors» In: *Dramas, fields and metaphors: symbolic action in human society*. Ithaca: Cornell University Press, p. 23-59. Publicado também *Dramas, Campos e Matáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: Ed. UFF, 2008, 278 p.

TURNER, Victor. «Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual. An Essay in Comparative Symbolology» In: *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York, PAJ Publications, 1982, p. 20-60.

TURNER, Victor. «The anthropology of performance». In: *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988, p. 72-98.

Notes :

1. Les récits divergent quant aux origines d'un certain Benedetto Manasseri. La version la plus récurrente dit qu'il serait né en Sicile (au sud de l'Italie) ; une autre dit qu'il s'agit du descendant d'esclaves originaires d'Ethiopie, et une troisième qu'il viendrait d'Afrique du Nord, ayant, dans ce cas, une origine « maure » et non pas éthiopienne. Celui qui deviendra Santo Benedito, serait né à Messine en Sicile en 1525, étant le fils d'un esclave africain ?importé? par des négriers ibériques. Benedetto Manasseri aurait appartenu à un ordre de frères de moindre importance, les capucins, de règle franciscaine, du couvent Santa-Maria-di-Gesú, près de Palerme (Alencastro 2000: 314). Benedetto aurait vécu dans ce couvent, exerçant de modestes tâches de cuisinier et serait mort en 1589, auréolé d'une image de sainteté. Très célébré par les esclaves, il fut béatifié en 1743, canonisé et sanctifié en plein régime esclavagiste, le 25 mai 1807, même si le processus de sa canonisation avait commencé dès 1594, cinq ans après sa mort. La renommée de Santo Benedetto, *il Nero*, se propagea en Méditerranée à partir du 17^e siècle, surtout en Espagne et au Portugal. La confrérie de São Benedito aurait été créée à Lisbonne en 1619 par des maures et des noirs convertis. Le culte qui lui est dédié aurait été transmis par les franciscains, s'enracinant facilement en Angola, sans doute parce que São Benedito fut le premier référent de saint catholique noir dans le cadre des Découvertes. Il n'y a pas de traces de l'époque où son culte aurait été porté jusqu'à Ilhabela.
2. Les termes « *falas* » et « *texto/texte* » sont utilisés en référence au contenu des dialogues figurant dans la pièce, nommée *Congada*, jouée lors de la fête de São Benedito [qui se déroule dans la commune d'Ilhabela]. L'utilisation de ces termes, de même que les italiques, en raison de leur sens spécifique, renvoient non seulement à la *fala/réplique* d'un personnage, mais aussi à la *fala/réplique* d'un être interprète ancestral qui émerge chaque fois que le rôle est repris. Ont été très utiles à ce travail, les transcriptions de congadas faites par Iracema França Lopes Corrêa (1981), Haydée Dourado de Faria Cardoso (1982; 1990), ainsi que la transcription opérée à partir des manuscrits de Dito di Pilaca lorsqu'il était Roi. Venant s'ajouter à ce *corpus* de données sur l'intrigue de la *congada*, j'ai également utilisé comme matériau comparatif les transcriptions de *congadas* proches que l'on trouve chez Rossini Tavares de Lima ([1949] 1981), Alceu Maynard Araújo (1964), João Alfredo Rabaçal (1976), José Loureiro Fernandes (1977).
3. *Corpus mysticum, corpo místico de Cristo* ou simplement *corpo místico/corps mystique* est le nom donné à l'Église Universelle fondée par Jésus-Christ. Les fidèles, par leur foi dans le Christ et le sacrement du baptême, sont des parties de l'église et membres du corps unique, mystique, indivisible et divin dont la tête (invisible) est le Christ lui-même, et Sa Sainteté le Pape la tête terrestre (visible). Les membres du corps mystique sont tous ceux qui ont été baptisés et se trouvent au ciel, au purgatoire ou sur la terre. Les membres qui sont sur la terre peuvent se classer en trois groupes : 1) les saints : ils vivent en état de grâce et, à travers elle, sont liés à Dieu, vivant sans commettre de péchés mortels, graves ; 2) les infirmes : baptisés au cours de leur vie chrétienne, ils oscillent entre l'état de grâce et un état de péchés graves ; 3) les membres morts : ils vivent en état permanent de péchés mortels. Nombre de ceux-ci ont été baptisés, ont fait leur première communion et leur confirmation, mais n'ont jamais vraiment assumé une vie chrétienne avec sa foi, sa morale et ses pratiques de la doctrine. Bien que liés au corps mystique, ils n'ont pas de vie surnaturelle. S'appuyant sur Ernest Kantorowicz ([1957] 1998), Marianna M. Monteiro (2011) soulève un problème central de la société coloniale brésilienne : la formule du corps mystique que l'on prétendait amplifier par l'action missionnaire et les baptêmes en masse finissait pas être appréhendée par l'église en termes juridiques et non pas dans leur sens sacramental. En ce sens, en étant baptisé, l'esclave devenait membre du corps mystique (l'église), sans toutefois avoir de place définie dans l'établissement juridictionnel des différents corps composant le corps mystique (Monteiro, 2011: 71.)
4. *Le Padroado/Patronage* était le droit exclusif d'organiser et de financer toutes les activités religieuses dans les royaumes portugais et sur les terres découvertes par les Portugais. C'est la désignation de l'ensemble des privilèges accordés par le Saint-Siège aux rois du Portugal et d'Espagne, étendus par la suite aux empereurs du Brésil. Il s'agissait d'un instrument juridique qui permettait une domination directe de la Couronne sur les affaires religieuses, en particulier dans leurs aspects administratifs, juridiques et financiers. Les prêtres, les religieux et les évêques étaient également des fonctionnaires de la Couronne portugaise dans le Brésil colonial, *i.e.* religion et religiosité étaient aussi des affaires de l'État (et inversement dans bien des cas). L'union indissociable entre l'Église Catholique et l'État (portugais et espagnol) a marqué l'action colonisatrice de ces deux royaumes et aussi les actions pastorales qui visaient

à attirer vers la foi catholique les peuples natifs des terres conquises, et également, la lutte contre l'avancée du protestantisme. Ce n'est qu'en 1889 ? avec l'avènement de la République ? que prit fin au Brésil le système de Patronage. Sur ce point, comme sur le Patronage espagnol et leurs relations avec la *Sacra Congregazione de Propaganda Fide* se reporter à Gonçalves (2008) en particulier aux pages 39, 44 ? 52, 77 et 141.

5. On utilisera les retranscriptions suivantes du terme *congada* : avec une majuscule [Congada] lorsqu'il s'agit de celle spécifique à la commune d'Ilhabela ; avec une minuscule [congada], s'agissant du terme générique, pour les différentes congadas pratiquées au Brésil.

6. La *Congada* est essentiellement jouée par des hommes qui tiennent les rôles masculins. L'unique exception est la *Rainha/Reine*, unique personnage féminin de la pièce, rôle tenu par une jeune fille. La *Reine* est élue chaque année parmi celles de la communauté des *congueiros* ; elle doit avoir 15 ans maximum et être vierge. La couleur des vêtements de la Reine alterne chaque année entre rouge et bleu.

7. Les interlocuteurs auxquels il est fait référence, sont les propres pratiquants de la Congada, pour la plupart, habitants d'Ilhabela. Cette recherche est le fruit d'un travail entrepris en 2004 en vue de la réalisation d'un documentaire sur la Fête de São Benedito à Ilhabela, pour TV ? USP : *Sobre a Congada de Ilhabela* (Eduardo Kishimoto, TV-USP: 2004-2010. Elle est à l'origine de la thèse *Uma etnografia da devoção a São Benedito no Litoral Norte de São Paulo* [Ethnographie de la dévotion à São Benedito sur le littoral Nord de l'Etat de São Paulo], thèse soutenu en 2012 à l'Université de São Paulo, et dont relève le présent article.

8. Cf. note 2.

9. Le mot *Ucharia* est un substantif féminin, dont la signification est liée à la dépense de la maison royale, lieu où l'on garde les viandes, sorte de dépôt où l'on stockait les recettes. L'*Ucharia*, lors de la fête de São Benedito, est le noyau chargé des recettes, de l'organisation, de la préparation et de la distribution des dons en aliments dédiés au saint. L'*Ucharia* est une sorte de banquet dont l'hôte symbolique est le saint lui-même, banquet offert gracieusement aux participants, et à la population en général, lors des déjeuners du samedi et du dimanche, à la fin de la semaine festive. Elle est directement associée au mythe de São Benedito et au circuit des offrandes que l'on fait au nom du saint. C'est autour de l'*Ucharia* que se fait une grande partie de la production matérielle qui entoure la dévotion au saint. Très souvent, les aliments offerts sont vécus comme bénis et capables d'opérer des guérisons. Les grâces passent par la commensalité. L'*Ucharia* comporte des aspects importants pour ce qui a trait aux matérialisations du sacré. L'*Ucharia*, est donc un noyau indispensable qui incarne l'abondance, l'excès, le mélange d'éléments en simultanéité et la commensalité collective.

10. *Adresse*, au sens (vieilli) de déclaration formulée par un groupe ou corps constitué à une personne investie de pouvoir, pour lui communiquer son opinion ou ses vœux concernant une affaire importante.

11. La *marimba* est un instrument de musique - qui ressemble à un xylophone - fabriqué par les congueiros ; à six planchettes de différents bois sont fixées des calebasses comme caisses de résonance. L'*atabaque*, lui, est un tambour courant de forme conique.

12. D'après les termes employés par les pratiquants, *congós* renvoie aux Vassaux de l'Ambassadeur, alors que *fidalgos* se réfère aux Vassaux de la Maison du Roi. Le terme générique, se rapportant à tous les pratiquants, est *congueiro*.

13. *Angana, Ngana* : *Senhor, senhora*/Monseigneur, monsieur, maître, maîtresse, *mulher du senhor* /femme du maître.

14. Demeure des esclaves.

Pour citer ce document:

Giovanni CIRINO , Â« Aux marges du monde : la dÃ©votion baroque lors de la fÃªte de SÃ£o Benedito Â»,
Cultures-KairÃ³s [En ligne], ThÃ©ma, Imploser les temps / Implodindo tempos, Mis Ã jour le 21/12/2016

URL: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=1469>

Cet article est mis Ã disposition sous sous [contrat Creative Commons](#)