



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ROBERTA FERREIRA ROLDÃO MACAULEY

A VALSA DOS ESPELHOS: UMA VIVÊNCIA ENTRE OS MAPUABAS (TERNO DE CONGO “MINAS BRASIL”, UBERABA/MG)

**UBERLÂNDIA
2014**

ROBERTA FERREIRA ROLDÃO MACAULEY

A VALSA DOS ESPELHOS: UMA VIVÊNCIA ENTRE OS MAPUABAS (TERNO DE CONGO “MINAS BRASIL”, UBERABA/MG)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes

Área de concentração: Teatro – Processos de Criação

Orientadora: Prof.^a Dr^a Joice Aglae Brondani

Co-orientadora: Prof.^a Dr^a Vilma Campos dos Santos Leite

UBERLÂNDIA
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

M117v Macauley, Roberta Ferreira Roldão, 1980-
2014 A valsa dos espelhos: uma vivência entre os Mapuabas / Roberta
Ferreira Roldão Macauley. - 2014.
0 f. : il.

Orientadora: Joice Aglae Brondani.
Coorientadora: Vilma Campos dos Santos Leite.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

1. Dança - Aspectos antropológicos - Teses. 2. Teatro - Aspectos
antropológicos - Teses. 3. Congadas - Teses. 4. Corpo humano -
Aspectos simbólicos - Teses. I. Brondani, Joice Aglae. II. Leite, Vilma
Campos dos Santos. III. Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-Graduação em Artes. IV. Título.

CDU: 793.3

A VALSA DOS ESPELHOS: UMA VIVÊNCIA ENTRE OS MAPUABAS (TERNO DE CONGO “MINAS BRASIL”, UBERABA/MG)

Roberta Ferreira Roldão Macauley

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes
Área de concentração: Teatro – Processos de Criação

Uberlândia, 23 de julho de 2014

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Leda Maria Martins
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof.^a Dr.^a Renata Bittencourt Meira
Universidade Federal de Uberlândia

Prof.^a Dr.^a Vilma Campos dos Santos Leite
Universidade Federal de Uberlândia
Coorientadora

Prof.^a Dr.^a Joice Aglae
Brondani
Universidade Federal de Uberlândia
Presidente
Orientadora

Prof.^a Dr.^a Ana Carneiro
Universidade Federal de Uberlândia
Suplente

Prof.^a Dr.^a Ana Rita Queiroz Ferraz
Universidade Estadual de Feira de Santana
Suplente

UBERLÂNDIA-MG
2014

Dedico este trabalho a minha filha Mayã Roldão Risso e ao meu bebê Prince Marcel Roldão Macauley. Dedico também a todas as crianças, sejam elas ameríndias, negras, brancas ou amarelas. Que possam construir um mundo melhor do que este que deixamos.

Aos meus ancestrais, por me inspirarem e guiarem. Dedico, igualmente, aos pecuaristas, madeireiros, agricultores, “capangas”, garimpeiros, europeus, americanos e catequizadores, na fé e esperança de que a partir do reconhecimento da sabedoria ancestral, todos os seres vivos sejam capazes de transmutar e, assim, plantar sempre sementes de amor.

Aos Mapuabas, por me acolherem e dançarem em comunhão com “a branca” congadeira (o termo “branca” era usado carinhosamente pelos congadeiros Mapuabas para me identificarem, porque eu era a única pessoa de pele clara no Terno de Congo Minas Brasil).

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Uberlândia, minha segunda casa, à minha orientadora Joice Aglae, que sempre foi minha inspiração durante o mestrado e Vilma Campos, pela co-orientação atenciosa e prestativa e pela compreensão nos momentos de dificuldade.

À *Ecole des Sables*, Mama Germaine Acogny e a toda comunidade de Toubab Dialaw/Senegal, por me ensinarem a Dança Afrocontemporânea.

Ao meu amigo e mestre Rui Moreira, por ser meu parceiro na “Valsa dos espelhos”, pelas críticas construtivas e inspiração.

Ao bailarino e amigo Vanilton Lakka, pelo apoio e bons papos sobre a dança.

A Griô Maria Luzia do Rosário, por me aceitar dentro da Família Mapuaba e transmitir seus ensinamentos.

Aos Mapuabas e pretos-velhos, pelos conselhos soprados na dimensão dos sonhos.

*“Lá vem os preto velhos costurando o paletó, com agulha de arame e linha de cipó”.*¹

À África, em especial, ao país de minha dupla nacionalidade, Costa do Marfim, por me acolher como africana e por me fazer vivenciar a cultura e a solidariedade em tempos de guerra.

Aos meus pais, Antônio Reginaldo Roldão e Marilan Martins Ferreira, por terem me dado a vida.

Aos meus avós, Allan Kardec Ferreira de Castro e Maria Martins de Castro, pelo exemplo de amor, de honestidade e de afeto.

Ao meu companheiro “*mon mari*”, Prince Landry Macauley, por acreditar em minha capacidade e por ter aceitado a cura através do nascimento de nosso filho.

As minhas terapeutas Tânia (e todos seus animais de poder) e Mariene, que se transformou em minha doula por afinidade.

Ao pequeno Anton, parceiro espiritual de meu pequeno Marcel.

Agradeço a todos os guias encarnados e desencarnados da Antroposofia, por me auxiliarem nos momentos de desespero e desânimo.

A minha amiga-irmã Judith, pelas correções e pela paciência em me ensinar a usar as ferramentas oferecidas pelo Word.

¹ Canto de Umbanda, arquivo pessoal da pesquisadora.

Ao Grande Mistério, por ter-me possibilitado conviver com a comunidade ameríndia Bakairi (Mato Grosso) e com a comunidade africana do Senegal (Toubab-Dialaw) e Costa do Marfim, sem cujas oportunidades o trabalho apresentado não seria possível.

A toda a minha família física, espiritual e planetária, principalmente, aos seres de luz e guias espirituais, inclusive aos sonhos transmitidos, que conduzem minha jornada, mantendo-me no caminho sagrado.

A todos os que me auxiliaram, no mundo físico e no espiritual, indicando livros, compartilhando experiências e conhecimentos, criticando-me ou orando por mim.

RESUMO

A pesquisa traz como foco principal a minha experiência como congadeira na Família Mapuaba. Os Mapuabas constituem um núcleo familiar da cidade de Uberaba, Triângulo Mineiro e, entre as manifestações culturais dessa família, está a Congada. Para a compreensão mais profunda desse corpo mapuense, busca-se alguns princípios da Antropologia Teatral e, também, alguns conceitos de corporeidade. A pesquisa traz a intervenção “A Valsa dos Espelhos”, como resultante de uma vivência com a família Mapuaba e integrante do terno de Congo "Minas Brasil". Nessa intervenção foram utilizadas algumas simbologias e gestuais dos rituais que envolvem a Congada, pesquisados no terno dos Mapuabas.

Palavras-chave: Mapuabas, Antropologia Teatral, Congada.

ABSTRACT

The research has as main my experience as congadeira in Family Mapuaba focus. The Mapuabas constitute a nuclear family in the city of Uberaba, Minas Triangle, and between cultural manifestations of this family, is Congada. For a deeper understanding of this mapuense body, seeking out some principles of Theatre Anthropology, and also some concepts of corporeality. The research brings intervention "Waltz of Mirrors" as a result of an experience with family and Mapuaba integral Suit Congo "Minas Brazil". This intervention some symbologies and gestural rituals involving Congada, surveyed the suit Mapuabas were used.

Keywords: Mapuabas, Theatre Anthropology, Congada.

RÉSUMÉ

La recherche a pour principal objet mon expérience en tant que congadeira en famille Mapuaba mise au point. Les Mapuabas constituent une famille nucléaire dans la ville de Uberaba, Minas Triangle, et entre les manifestations culturelles de cette famille, est Congada. Pour une compréhension plus profonde de ce corps de mapuense, la recherche de certains principes du théâtre anthropologie, et aussi quelques concepts de la corporéité. La recherche apporte intervention "Waltz of Mirrors" à la suite d'une expérience avec la famille et les Mapuaba Suite intégrante Congo "Minas Brésil". Cette intervention des symbolologies et les rituels gestuelles impliquant Congada, interrogé le costume Mapuabas ont été utilisés.

Mots-clés: Mapuabas, Théâtre Anthropologie, Congada.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 Areia da <i>Ecole des Sables (Senegal/Toubab Dialaw/África)</i> e de todos os outros continentes, 2011.....	21
FIGURA 2 Terno de Congada dos Mapuabas (Minas Brasil), com seus Tambores, em 13 de maio de 2013.....	23
FIGURA 3 Subindo a ladeira 13 de maio, em 13 de maio de 2010.....	25
FIGURA 4 Gungas do Moçambiqueiro, 13 de maio de 2010.....	28
FIGURA 5 Congadeiro Mapuaba com seu apito, 13 de maio de 2010.....	29
FIGURA 6 Maria Luzia do Rosário, Griô e matriarca da Família Mapuaba, 2013.....	30
FIGURA 7 Mapa da África.....	34
FIGURA 8 13 de maio de 2010.....	36
FIGURA 9 Diáspora.....	38
FIGURA 10 Um pequeno Congadeiro	42
FIGURA 11 Tenda de Umbanda “Nossa Senhora do Rosário”, casa da Griô Maria Luzia do Rosário, 2010.....	44
FIGURA 12 13 de maio de 2013.....	51
FIGURA 13 Mestre Galdino, 13 de maio de 2010.....	53
FIGURA 14 Mestre Galdino, 13 de maio de 2010.....	54
FIGURA 15 13 de maio de 2010.....	56
FIGURA 16 Capitão Mapuaba, 13 de maio de 2010	58
FIGURA 17 Mapuaba e Moçambiqueiro, 13 de maio de 2012	59
FIGURA 18 Casa dos Mapuabas (Mercês), 13 de maio de 2010.....	61
FIGURA 19 Mapuaba, 13 de maio de 2011 e Monumento em Goreé, 2011.....	63
FIGURA 20 Mestre Galdino, 13 de maio de 2010.....	64
FIGURA 21 Griô Maria Luzia do Rosário (à esquerda), com seu bastão, 2010.....	66
FIGURA 22 13 de maio de 2013.....	67
FIGURA 23 13 de maio de 2013.....	69
FIGURA 24 13 de maio de 2011.....	73
FIGURA 25 A Valsa dos Espelhos	77
FIGURA 26 Oficina “Subjetividades” Ministrada por Rui Moreira no Circuladança, em Uberaba/MG.....	80

FIGURA 27 Diferentes momentos da intervenção: a primeira imagem demonstra a postura encurvada (Universidade de Uberlândia, Congresso Fora do Eixo-Festival Jambolada) e a segunda imagem demonstra o “molejo de quadril” e acentuação da pélvis (Teatro SESI-Uberaba – reapresentação da Valsa dos Espelhos (vide dvd) no Espetáculo Andanças.....	81
FIGURA 28 Congadeiro Mapuaba no desfile de 13 de maio de 2013. O terno de congo com trajes brancos se curvam para o Capitão Mapuaba em sinal de respeito.....	82
FIGURA 29 Enraizamento	83
FIGURA 30 Oficina “Subjetividades” Ministrada por Rui Moreira no Circuladança, em Uberaba/MG.	85
FIGURA 31 A Valsa dos Espelhos apresentada no Teatro Sesiminas, no espetáculo Andanças, 2011.....	85
FIGURA 32 Variação da Bacia Feminina e Masculina.....	86
FIGURA 33 Transformação na Pelve e nas Pernas.....	87
FIGURA 34 Mapa das regiões onde ocorrem Mutilação genital feminina.....	88
FIGURA 35 Em uma única semana, cerca de 600 meninas entre 8 e 15 anos de idade foram submetidas a um ritual coletivo de circuncisão em um campo de refugiados de serra Leoa, país do noroeste da África.....	89
FIGURA 36 A valsa dos espelhos apresentada no Festival Jambolada, dentro da Universidade Federal de Uberlândia.....	95
FIGURA 37 Baseado na obra de Michel Foucault: o corpo dos condenados, apresentado no Teatro Sesiminas, no espetáculo Andanças, 2011.....	96
FIGURA 38 A Valsa dos Espelhos, 2011.....	97

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 Municípios com registros de comunidades quilombolas – Segunda Configuração Espacial	114
TABELA 2 Orixás e cores correspondentes.....	121

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO 1. ENTRÂNCIAS EM UM CONGADO.....	22
1.1- Do Sujeito e do Envolvimento – círculos de contextualização	31
1.2 Congada e Congadeiros	31
CAPÍTULO 2. FAMÍLIA MAPUABA: RECEBEDOURO DE UMA ATUANTE.....	44
2.1 Percepcionando os Mapuabas	46
2.2 Mapuabas e a apreensão oralizada.....	48
2.3 Vivenciando (vivenciamento) de uma tradição Mapuaba – buscando significâncias intrínsecas e extrínsecas.....	51
2.3.1 Alguns aspectos do Congado	72
CAPÍTULO 3. UM PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA	79
3.1 A Valsa dos Espelhos	80
3.1.1 Encurvar e enraizar	81
3.1.2 Quadril.....	85
3.1.3 Cânticos.....	91
3.2 Inspirações a afetações.....	92
3.2.1 Comer, celebrar, orar, compartilhar, atacar.....	94
3.2.2 A África.....	96
3.2.3 A Violência de gênero.....	98
3.3 A dança dos congadeiros	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105
GLOSSÁRIO	108
APÊNDICE	111
ANEXOS	112
Anexo 1	112
Anexo 2 - Estatuto da Associação dos Congados de Nossa Senhora do Rosário do Estado de Minas Gerais	117

Cântico Negro

*“Vem por aqui” – dizem-me alguns com os olhos doces
Estendendo-me os braços, e seguros
De que seria bom que eu os ouvisse
Quando me dizem “vem por aqui!”
Eu olho-os com olhos lassos,
(Há, nos olhos meus, ironias e cansaços)
E cruzo os braços,
E nunca vou por ali...
A minha glória é esta:
Criar desumanidades!
Não acompanhar ninguém.
Que eu vivo com o mesmo sem-vontade
Com que rasguei o ventre a minha mãe
Não, não vou por aí! Só vou por onde
Me levam meus próprios passos...
Se ao que busco saber nenhum de vós responde
Por que me repetis: “vem por aqui”?
Prefiro escorregar nos becos lamacentos,
Redemoinhar aos ventos,
Como farrapos, arrastar os pés sangrentos,
A ir por aí...
Se vim ao mundo, foi
Só para desflorar florestas virgens,
E desenhar meus próprios pés na areia inexplorada!
O mais que faço, não vale nada!
Como, pois, serei vós
Que me dareis impulsos, ferramentas e coragem
Para eu derrubar meus obstáculos?
Corre, nas vossas veias, sangue velho dos avós,
E vós amais o que é fácil!
Eu amo o Longe e a Miragem,*

*Amo os abismos, as torrentes, os desertos...
Ide! Tendes estradas,
Tendes jardins, tendes canteiros,
Tendes pátria, tendes tetos,
E tendes regras, e tratados, e filósofos, e sábios...
Eu tenho a minha loucura!
Levanto-a, como um facho, a arder na noite escura,
E sinto espuma, e sangue, e cânticos nos lábios...
Deus e o Diabo é que me guiam, mais ninguém!
Todos tiveram pai, todos tiveram mãe;
Mas eu, que nunca principio nem acabo,
Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo.
Ah, que ninguém me dê piedosas intenções,
Ninguém me peça definições!
Ninguém me diga: “vem por aqui”!
A minha vida é um vendaval que se soltou,
É uma onda que se alevantou,
É um átomo a mais que se animou...
Não sei por onde vou,
Não sei para onde vou
Sei que não vou por aí!*

José Régio (pseudônimo de José Maria dos Reis Pereira)

INTRODUÇÃO

As manifestações da cultura negra em Minas Gerais, concretizadas nas danças e nos autos populares que a devoção a Nossa Senhora do Rosário estimula e mantém, acrescidas de interpolações e ampliações de caráter sincrético, mereceram, durante certo período, apenas a atenção de folcloristas, de historiadores e de sociólogos. Porém, com a evolução dos estudos e o aumento das pesquisas sobre cultura e manifestações populares, passaram a ocupar também o campo das artes, especialmente da dança e do teatro. As análises sociológicas e antropológicas são essenciais para a análise do objeto de pesquisa desta dissertação: a minha experiência como congadeira no Terno Minas Brasil, da Família Mapuaba. Foco na ação física do corpo dos Mapuabas, terno de congo situado na cidade de Uberaba. Esse recorte foi necessário devido à enorme quantidade de ternos de Congada e suas especificidades, mas também pelo afeto que eu tinha pela família Mapuaba, em especial.

A pesquisa me trouxe a possibilidade de olhar o corpo do congadeiro Mapuaba, trazendo as especificidades do Terno de Congo “Minas Brasil”, aspectos que são abordados nos capítulos primeiro e segundo, abrindo a possibilidade de experimentação dos princípios e gestuais mapuabenses na intervenção “A Valsa dos Espelhos”, que compõe o capítulo 3.

O solo “A Valsa dos Espelhos” foi um exercício, um processo de criação que me colocou em contato com o bailarino e coreógrafo Rui Moreira², no ano de 2009, o que posteriormente me levou ao continente africano³ (2011). Esta experiência teve grande influência em minha trajetória enquanto pesquisadora.

No capítulo terceiro, são abordados os gestuais e simbologias dos rituais que envolvem a Congada, pesquisados no terno dos Mapuabas e integrados à intervenção “A Valsa dos Espelhos”.

Na tecedura da presente dissertação encontrei diversas dificuldades na delimitação do tema. A princípio o mesmo era “Os Tambores do Treze de Maio e a Família Mapuaba”, e buscava na festa oficial as respostas e justificativas para o corpo do dançante, o congadeiro.

² Bailarino, coreógrafo e investigador de culturas. Nascido em São Paulo/SP, está radicado em Belo Horizonte/MG desde 1984. A carreira deste artista da dança teve início no final dos anos 1970 e está fortemente marcada por sua participação no Grupo Corpo (MG) e nas companhias Cisne Negro (SP), Balé da Cidade de São Paulo, Cia Azanie (França), SeráQuê? (MG), e Rui Moreira Cia. de Danças (MG). Na atualidade, dedica-se a desenvolver criações coreográficas a partir de pesquisas e fusões entre linguagens cênicas, além de promover interações com as matrizes da cultura brasileira e das culturas de origem africana.

³ A bailarina esteve no Senegal (Toubab Dialaw), Marrocos e Costa do Marfim. Possui formação profissional, pela *Ecole des Sables* (Direção de Germaine Acogny), em danças tradicionais e afrocontemporâneas.

Porém, a participação e experiência como membro do Terno Minas Brasil ampliou meu olhar de pesquisadora para o que ocorria antes e no entorno da festa.

Além da festa estava a riqueza de ensinamentos e rituais transmitidos oralmente, nas ações cotidianas (como rezar, cantar, o que comer, ao costurar, na maneira de criar os filhos) e também nas manifestações religiosas que semanalmente ocorriam no terreiro, na Tenda de Umbanda Nossa Senhora do Rosário⁴. A festa era o ápice do êxtase coletivo, o lugar da visibilidade, mas os “bastidores” agrupavam as memórias e crenças, abrindo espaço para a transmissão.

A segunda delimitação do tema apresentava “A Transmissão Oral da Congada na Família Mapuaba” representando bem a vivência e momento em que eu estava em campo. Meu corpo estava acordando para a transmissão, eu estava imersa no universo Mapuaba, aprendendo como dançar, como orar e cantar para os ancestrais. O corpo estava ainda imaturo e o grande questionamento parecia ser a transmissão.

Enfim, o corpo foi absorvendo a Congada e seus ritos. A cada rojão e embaixada a musculatura respondia, dilatava-se, vivenciava o que parecia impossível. Meus pés, mãos, quadril, tórax, coluna e olhos mergulhavam e emergiam, dançavam a história que era contada. Experienciar o corpo do Congadeiro me retroalimentava, diminuindo os abismos entre a ação e o corpo. A experiência como dançante me mostrava o valor da mesma como fonte (ou seria meio?) de pesquisa. E então veio a questão que mais mostrou o recorte a ser dado na dissertação, minha inserção na Congada. Essa dissertação pode parecer de certa forma uma quase “escrita de si”⁵ (FOUCAULT, 2004), mas na verdade o foco não está em mim, mas no outro, na família Mapuaba e na Congada, o que me transformou e me afetou. Os escritos passam pela tentativa de transmitir as afetações subjetivas de uma experiência vivida, acessando minhas próprias subjetividades, imaginário despertado e o conhecimento sobre mim mesma, mas sempre em relação a um conhecimento que me foi concedido sobre a Congada e sua estrutura, a partir de meu envolvimento e vivência com a família Mapuaba, proporcionando-me um entendimento dos caminhos de transmissão e competências.

A Congada é uma festa realizada em comemoração à coroação do rei Congo. No Brasil, as primeiras congadas foram organizadas pelos africanos do grupo banto, trazidos do Congo, de Angola, de Cabinda, de Moçambique, de Benguela e de Mina, entre outros lugares

⁴ A Tenda de Umbanda Nossa Senhora do Rosário funciona na casa da Griô Maria Luzia do Rosário, local onde também se dão os ensaios do Terno de Congo “Minas Brasil”.

⁵ Por não se tratar de uma escrita de si, conforme conceito de Foucault não irei adentrar as questões concernentes a tal conceito, sendo a base de minha escrita a minha experiência com a família Mapuaba.

da África Ocidental. Há diferenças entre as Congadas realizadas nas diversas regiões do território brasileiro, portanto, a amplitude e diversidade dessa manifestação cultural exigiam um recorte e investigação em determinado grupo e contexto, tendo sido escolhido como objeto de pesquisa minha experiência como Congadeira da Família Mapuaba, localizada na região de Uberaba, no Triângulo Mineiro.

A Congada, em sua formação histórica, durante o sistema escravocrata, foi condicionada por alguns fatores sociais, nomeadamente as diferenças regionais e a repressão senhorial. Havia grande diversidade entre os escravos, mesmo entre os que provinham de uma mesma região.

As manifestações culturais dos africanos trazidos ao Brasil se justificavam pela diáspora. Assim como havia diversidade de povos, também se proliferaram culturas diversas.

Desde o início da Colonização, os funcionários da Coroa portuguesa, responsáveis pelo comércio de escravos vindos do mesmo lugar, achavam que eles deveriam ser separados geograficamente no Brasil. Havia o medo de que, com a população escrava crescente pela alta demanda dos engenhos e, mais tarde, das cidades mineradoras de Minas Gerais, insurreições não tardassem a aparecer. Por esse motivo, a senzala era composta de pessoas cujas tribos, clãs ou reinos poderiam ser rivais ou totalmente desconhecidas (RODRIGUES, 1977).

Mesmo entre os grupos bantos, o fato de se denominar como um grupo monolítico não fazia sentido, já que não havia uma identidade comum a todos (MAC CORD, 2003, p. 53). Entretanto, as divisões fomentadas pelos traficantes e pelos senhores, bem como a diversidade existente entre os próprios escravos, deram lugar a outro tipo de organização. A posição do africano como escravo na sociedade brasileira não o levou a retrair-se para dentro da senzala, houve a criação de outro universo que pulsava entre os escravos, uma sociedade em que a herança e memória comum poderiam ser preservadas, transmitidas e perpetuadas.

Na permanência da Congada, vê-se um sinal claro de resistência e de vontade, que se perpetuou com a particularidade do processo de história oral, em um período escravocrata. A Congada se constitui por movimentos são de matriz africana, sendo transmitida pela oralidade e por gestuais simbólicos que formam uma identidade étnica.

Entende-se por identidade, o conjunto de características e circunstâncias que distinguem uma pessoa ou um grupo de pessoas, pelas quais é possível diferenciá-lo (as) dos demais. E etnia, de maneira simplificada, é um grupo de pessoas que formam uma comunidade de mesma língua, religião e modo de agir, entre outras características culturais.

Quando falamos de identidades é preciso salientar a “identidade como um lugar que se assume”, conforme afirma Stuart Hall (2013, p.16), em relação as identidades diaspóricas.

Esse "espaço cênico", que é criado pela manifestação cultural Congada, assim como pela coroação do rei congo, destina-se à manifestação da expressão do negro e à rememoração das várias paisagens de uma história. O simbolismo presente em cada passo, gesto, batuque e cantoria; o poder, a presença e a comunicação espiritual com os ancestrais da África e Brasil, abrangem um processo de criação que ultrapassa a data da festa oficializada.

Os Mapuabas constituem um núcleo familiar não catalogado, localizado na cidade de Uberaba, Triângulo Mineiro, originários dos Bantos. Apresentam dentre as manifestações culturais familiares a Congada, que é transmitida oralmente pela Griô⁶ e representante espiritual do grupo (a família Mapuaba possui várias manifestações culturais em seu núcleo familiar, a Griô comanda a Tenda de Umbanda e também a Escola de Samba).

Há na família Mapuaba um sentimento em comum que leva o grupo a transmitir o gestual e a história da origem deste núcleo familiar para as presentes e para as futuras gerações. Funciona como uma verdadeira Irmandade, que tem a função de agrupar pessoas de uma mesma cultura. Essa forma de agrupar diz respeito a uma diferenciação cultural, construindo uma memória que precisa ser transmitida, fato que gerou a formação de diversos Ternos e Guardas.

Isso faz com que a Congada se diferencie das demais manifestações religiosas, como procissões, desfiles da Escola de Samba, apresentando um aspecto de resistência e identidade, por meio de gestos comuns. Os ternos são considerados patrimônios culturais, com membros portadores de memória movente que, em praça pública, dançam e reafirmam a difusão do conhecimento através do corpo.

Para a compreensão do corpo do congadeiro, serão utilizados os princípios comuns apresentados pela antropologia teatral, que aborda um nível em que as técnicas corporais extracotidianas engajam a energia do ator-bailarino em um estado ainda puro, ou seja, no nível pré-expressivo.

A linguagem analisada é a do corpo, incluindo o canto, a vestimenta (com seus acessórios e instrumentos sagrados) e a dança (Congada). Os cantos e orações fazem parte da transmissão oral da Congada, integrando o conhecimento transmitido. Essas palavras são muitas vezes transmitidas por um ancestral (por meio da comunicação espiritual com o médium). A indumentária da Congada apresenta uma grande riqueza de símbolos e de significações, seja nas cores, objetos sagrados, nas penas e instrumentos musicais. Para

⁶ O termo "Griô" é reconhecido pelos membros da família Mapuaba, pois foi concedido oficialmente a Maria Luzia do Rosário, no ano de 2010, na data de comemoração do 13 de maio, sendo ela reconhecida como a matriarca da família.

vislumbrar o significado do todo é fundamental analisar os detalhes e compreendê-los. A dança, a Congada, também apresenta variações nas execuções dos passos e ritmos.

Sabe-se, através de estudos neurológicos que, na dança, a ação motora implica a participação de todo o organismo – receber informações do meio externo e interno, processar essas informações e produzir ações motoras observáveis como resultado da integração de processos cognitivos-afetivos-sociais.

A dança dos Mapuabas conta a história desse núcleo familiar e afirma o princípio da dança das oposições. Tal princípio acontece quando nos mostra uma dança que é dançada no corpo antes de ser dançada pelo corpo (BARBA, 1995, p.13), conforme será exposto no capítulo 2.

A história dos Mapuabas mostra um grupo de resistência, hoje composto por mais de 300 integrantes, formando o Terno Minas Brasil. Adotaram como atitude prática a concentração do grupo em dois pontos, distantes geograficamente cerca de dez quilômetros. O primeiro ponto, tradicional, no bairro Mercês (Uberaba/MG) e o segundo, no Alto Boa Vista.

Nos estudos referentes à Congada, é possível verificar que há uma relação entre arte, antropologia e as manifestações culturais. É a justaposição entre as fronteiras conceituais, sendo necessária essa junção para interpretar a cultura afro-brasileira. Os métodos de produção da arte e os sentimentos que a animam, são inseparáveis e fundamentais para se compreender o objeto estético como encadeamento de formas, mas também como um mecanismo cognitivo que reflete a visão e os sentidos conferidos a ele pelos membros da sociedade.

A abordagem artística não deve restringir-se às estruturas formais, devendo englobar os processos socioculturais que moldam sua produção, ou seja, uso e significado.

A contextualização da utilização dos objetos, a religiosidade envolvida, a relação entre rito e objeto ritual e as configurações de ordem identitárias formam o sistema de significações que instauram os valores simbólicos que formam a cultura imaterial.

Partindo, então, de uma experiência vivida dentro da família Mapuaba e do Terno de Minas Brasil, busco a compreensão das transformações e ações do corpo do congadeiro.



Areia da *Ecole des Sables* (Senegal/Toubab Dialaw/África) e de todos os outros continentes, 2011.

*“Meu Congo vem de Minas, ele veio beirando ao mar
 Meu Congo vem de Minas, ele veio beirando ao mar
 Lá no fundo do mar também tem areia
 Segura a banda meu fio e não bambeia
 Adeus, Adeus,
 Eu vou me embora
 Fica com Deus e Nossa senhora”.*

Canto do Terno de Congo “Minas Brasil” (Mapuabas, Uberaba/MG)

CAPÍTULO 1. ENTRÂNCIAS EM UM CONGADO

O significado que a palavra “entrante” apresenta e significa para mim é o de principiante, ou seja, a condição de ser entrante. No dicionário Aulete⁷ o termo “entrância” apresenta vários significados, como condição de “principiante”, “início de um Governo/função”, “graduação de cargo” ou “categorias de comarcas”, porém a significância que me cabe, é a primeira.

Eu estava na condição de entrante e principiante, me sentia atraída pelo batuque. Porém, muito antes de “ser entrante” eu era uma curiosa, afoita por conhecimento e experiências, me sentia impulsionada por uma atração que a música me causava, através do som do tambor.

Meu interesse em dançar e vivenciar o som dos tambores me impulsionou, e a família Mapuaba foi meu arcabouço, me recebendo como “entrante”. Eu ainda não sabia ou compreendia a complexidade que envolvia a Congada. Não conhecia a função dos adereços e a simbologia das cores, mas a música agia como um chamado e retumbava ecoando em meu corpo, que mesmo sem saber os passos, dançava ao lado do Terno numeroso, repleto de ritmo. Dançar congada originou em mim comoções, e me fez perceber as afetações que a música me causava. A música é a linguagem que me toca além da etnia e que coloca, ao meu ver, negros e brancos em um lugar comum, que vai além da luta travada entre escravos e opressores.

Outro fator que me inspirava no Terno de Congo dos Mapuabas era o uso de suas cores primárias: verde e amarelo (amarelo-ouro). Era óbvio o nome “Minas Brasil” em comunhão com as cores de nossa bandeira, mas o mais interessante foi descobrir que estas cores remetiam ao animal totêmico da família: o canário amarelo, ou o “canário do bico dourado”. Tal animal aparece nas canções e simboliza o espírito dos ancestrais, assim como nos cânticos sagrados: “Eu sou o canário do bico dourado e vivo cantando do outro lado⁸” (cântico Mapuaba).

⁷ Acessado em 20/10/2013: <http://aulete.uol.com.br/entr%C3%A2ncia#ixzz2j8F5zgh7>

⁸ O termo “outro lado” é utilizado para exemplificar a “outra dimensão”, o “lugar para onde vão as almas dos mortos”.



Terno de Congada dos Mapuabas (Minas Brasil), com seus Tambores, em 13 de maio de 2013

Eu escutava canções semelhantes àquelas que eram cantadas em uma Tenda de Umbanda que frequentava às segundas-feiras. O Centro de Umbanda que eu participava, apesar de não ser da família Mapuaba (lembrando que eles possuem um Centro de Umbanda “Nossa Senhora do Rosário”), também trazia em suas orações e cantorias, semelhanças com os cantos entoados pelos Mapuabas. O som do tambor da Congada retumbava e ecoava nessa entrante e em meu corpo/memória. O ritual religioso e a festa se encontravam.

“Subindo as escadas de Jacó, à procura de Oxalá
 Encontrei os “preto-velhos” sentadinhos a trabaiá...
 Encontrei os “preto-velhos” sentadinhos a trabaiá...
 Aiê aiê salve o povo de Aruanda
 Aiê Aiê São Jorge venceu demanda”⁹

A música e a dança formam o epicentro das festividades, e o som dos tambores funciona como elemento signficante que restituía a lembrança, a memória e a história do sujeito Mapuaba, assim como ocorreu com o sujeito africano, forçadamente exilado de sua

⁹ Canto de Umbanda do centro frequentado pela pesquisadora.

pátria. E desse mesmo modo o tambor e a canção, a música, me restituíam lembranças das quais eu não tinha consciência, mas me afetavam e me comoviam.

Encontro similaridade entre o que meu corpo experienciava a cada festa e as palavras de Sterling quando escreve sobre esse fenômeno de ligação entre instrumento de percussão e memória:

O uso de um objeto material tão importante (o tambor) como propulsor da dança na presença de seu “rei” era, para muitos africanos, e não apenas para os que haviam nascido em África, uma lembrança de seu irrecuperável passado e uma fonte de dor, apesar da atmosfera festiva do feriado (STERLING, 1994, p.68).

O som foi o que fez despertar em mim o anseio de dançar e experienciar a Congada. E mesmo a cor de minha pele sendo branca, o som do tambor e a presença dos elementos africanos, na Congada e no terreiro, que me levavam a querer mergulhar no universo dos Mapuabas. Eu repetia a mim mesma “sou negra, somente minha pele é branca”, justificando que a questão da negritude não está resumida apenas a cor da pele, trata-se, muito mais, de identificações. Eu sentia um forte elo com a África, o qual aparecia na Congada e formava uma conexão entre minha imaginação, minhas lembranças e meu corpo.

É necessário fazer um parêntese para falar como acontece, para mim e em mim, esse mecanismo lembrança-imaginação-corpo. Conforme afirma Brondani (2010, p. 30), embasada a partir dos conceitos de Bachelard, a imaginação completa o que falta à memória. Portanto, a lembrança sempre dialoga com a imaginação. Para o artista, a imaginação funciona como motor de impulsão, nesse caso, tem-se a imagem poética. Poética, como a autora utiliza, indica o ato de criação e/ou de ressignificação semântica dos elementos. Desse modo, a imagem poética funciona como motor que impulsiona a ação, o ato criativo, o qual ressignifica a própria imagem/lembrança. Uma imagem desencadeia uma série de comoções e age sobre e no corpo, transformando-o, fazendo-o agir. No meu caso, a música com suas canções e tambores, despertavam minhas lembranças/imaginação e meu corpo se transformava, agindo, isto é, dançando.

Entendendo esse processo de memória/imaginação, as observações de Martins (1997, p.39) me fizeram compreender, também, o que acontece no corpo dos congadeiros:

...e foram essas lembranças do passado, esse choro d’ingoma, essa memória fraturada pela desterritorialização do corpo/corpus africano, esses arquivos culturais que fomentaram as novas formas rítmicas melódicas e dançarinas do negro nas longínquas Américas, afrografada, afromatizada pelos gestos da oralitura africana. (MARTINS,1997, p.39).

A Congada, em si, também é fruto desse corpo/corpus africano (afro brasileiro) pleno de lembranças.

Para os ternos de Congada de Uberaba, o "Treze de Maio" constitui uma data muito simbólica. Pela força histórica, a qual representa a "libertação", e também porque é nesta data que os Ternos de Congo e Moçambique se concentram no centro da cidade, para então subirem a ladeira "Treze de Maio", que desemboca na porta da Igreja Santa Terezinha.

O momento mais emocionante para mim é quando dançam e cantam, subindo a ladeira íngreme. Eu me emocionava vendo os Mapuabas naquele espaço, naquele momento do cortejo. Quando pude vivenciar tal instante, como participante do cortejo e integrante principiante do Terno Minas Brasil, observei que o cansaço se transforma em êxtase e a euforia e o suor nos dá a impressão de estarmos todos em comunhão, nos colocando em contato com os antepassados que também pisaram naquela rua, descalços sobre a terra quente – algo acontece no campo do sensível, do subjetivo e do intraduzível, sendo impossível encontrar palavras para conseguir transpor o que é sentido naquele momento.



Subindo a ladeira 13 de maio, em 13 de maio de 2010

A marcha que se faz, o esforço em manter o ritmo e o compasso, além de promover o enraizamento dos pés. O enraizamento, segundo a pesquisadora Graziela Rodrigues, faz parte desse contato íntimo que os pés têm com o solo, conforme descreve (2005, p.46):

Os pés apresentam uma íntima relação com o solo. Penetram a terra como se adquirissem raízes, sugam-na como se recolhessem a seiva; amassam o barro; levantam a poeira; mastigam, devolvem e revolvem a terra através de seus múltiplos apoios.

(...)

Dentre as várias funções exercidas pelos pés, salientamos algumas encontradas nas giras de Umbanda e também nos ritos de Candomblé. No início dos rituais e durante o seu desenvolvimento os pés exercem a função de sintonizar cada indivíduo consigo próprio e de estabelecer a relação com o espaço ritual.

O enraizamento se dá mantendo o contato de toda a planta dos pés com a terra, o movimento desenvolve-se pela impressão no solo e, ao mesmo tempo, pela mobilidade dos apoios dos metatarsos e dos calcânhares. Um dos pés recolhe a energia do solo enquanto o outro libera a energia para o solo. Na ação de recolher, os pés sugam o solo e na ação de liberar, os pés expandem o solo.

Nos dois movimentos de descarrego e recarregar o corpo gera um balanço, uma alternância de equilíbrio que, posso dizer, nos remete ao balanço de um barco no mar. Observando a forma que o terno adquiria fazendo o caminho da "Treze de Maio", vislumbrava um desenho que remete a uma embarcação.

A imagem que se criava em minha imaginação era de um barco de congadeiros, que submerge e emerge no mar da memória – nesse caso, de uma memória que eu não tenho consciência, mas que é percebida pelo meu corpo.

Devo aqui fazer outra observação importante sobre “memória”, pois a mesma não se restringe à memória particular de uma pessoa ou história cultural. A memória que aqui menciono remete a Bachelard (1989) apud Brondani (2010) – a qual não está ligada especificamente à história de vida ou a prazo temporal, ela permeia a existência do ser humano e são lembranças adicionadas de sonhos e poesias, sendo uma forma de integração para pensamentos do ser humano, independente das condições históricas específicas ou da origem, gênero ou nível econômico.

Segundo o que foi comentado anteriormente e tão sublinhado por Brondani, é preciso considerar que essa memória vem potencializada pela imaginação, o que abre outras possibilidades de vivência de uma experiência. Sem dúvida, ao menos para mim, a experiência que vivi na Congada deu-se através da percepção sensível, ou melhor, de uma sensibilidade imaginativa, a qual fez com que o sujeito atuante (no caso eu) adentrasse outras realidades/mundos – conforme Merleau Ponty (2000) especifica. Tal experiência me proporcionou uma expansão da compreensão e do olhar diante da realidade/evento que estava vivenciando, me auxiliando a transcender estruturas de entendimentos cotidianos.

Eu me sentia também mergulhando nas profundezas de um mar de memória ou de água salgada, sensação trazida pelo suor/sabor de mar que escorria em meu rosto.

A presença do gosto do sal e da imagem do mar me fez/faz lembrar da Santa, tão homenageada nos ternos de Congada. Sobre o mito de Nossa Senhora do Rosário, há uma das

versões que afirma que a santa surgiu em uma gruta. Um grupo, também chamado de terno de Marujo/Marinheiro, vestido com seus uniformes brancos e azuis, assim como são as cores de Yemonjá¹⁰, foi até ela e dançou e cantou para que de lá ela saísse, mas a santa sequer se mexeu. Depois veio o grupo de Catopés¹¹, que também dançou e cantou. Para eles, a Santa quase saiu, mas voltou ao seu lugar. Por fim, veio o Moçambique, que dentro da Congada, segundo as relações dos Mapuabas, são considerados os representantes dos primeiros negros que chegaram ao Brasil e que conservavam seus laços com a África ainda mais fortes. Os moçambiqueiros foram chegando com suas gungas amarradas aos tornozelos, suas patagongas e instrumentos de percussão (tambores, caixas, congas, pandeiros, tamborins), e tanto dançaram e cantaram e tão belos eram seus cantos e bailados, que a Santa saiu de seu esconderijo e os acompanhou.

Por esse motivo, os Moçambiques têm prioridade (estão à frente dos ternos e guardam a coroa) no séquito que conduz a Santa e a família real da Congada.

Sobre os instrumentos que fazem parte da Congada e dança, tem-se a concepção de que:

Os antigos grilhões – instrumentos de aprisionamento dos escravos – são transformados em instrumento de dança: são as gungas, (latinhas com chumbo por dentro, sustentadas por correias de couro, que abraçam os tornozelos). Os pés investidos pelas gungas ajudam no transporte para um outro mundo, onde o passado, o presente e o futuro fazem parte de uma mesma caminhada. Durante o percurso das guardas, o moçambiqueiro levanta a poeira, estremece a terra e arranca de seu interior a força. Os pés entram no solo empregando um esforço máximo, numa entrega absoluta de que o corpo participa. A imagem é de que a terra se move em resposta ao chamado, impulsionando os pés de volta. Em certos momentos, quando este contato atinge o auge, tem-se a impressão de que o corpo é transportado. No decorrer do tempo, o diálogo pés-terra toma conta do corpo, ocasionando uma suspensão do tronco e os pés quase flutuam (RODRIGUES, 2005, p.47).

¹⁰ Usarei a denominação “Yemonjá”, que também é encontrada na forma “Iemanjá” e Yemanjá”.

¹¹ Segundo informações colhidas entre os Congadeiros em geral, o termo “catopé” também conhecido como “catupé” surge de “quatro pés”. Quando os negros fugiam, eram instruídos a fazê-lo em quatro pés, para que não fossem vistos no meio do mato. Por isso, o Catopé deve ser dançado com as pessoas um pouco curvadas.

Dentro das manifestações do Congado em Minas Gerais, destaca-se a linguagem dos pés dos moçambiqueiros. No corpo destes devotos, os pés passam a assumir outros sentidos e funções.



Gungas do Moçambiqueiro, 13 de maio de 2010

O respeito e a hierarquia fazem com que ainda hoje alguns grupos de Congo não saiam de seus quartéis sem antes tocar o ritmo do Moçambique. Talvez por representarem os mais velhos. Acredita-se que as orações desse terno, entrecortadas por muitas palavras e expressões ditas em dialetos africanos - que aos poucos estão se tornando segredos conhecidos apenas pelos mais velhos e, por isso, morrendo com eles - tenham mais poder em se comunicar com os orixás¹². E é pela relevância atribuída as vozes dos tambores como meio de comunicação com os ancestrais, que alguns ternos acreditam que não se deve sair do quartel, que geralmente é a casa do capitão, ou mesmo um terreiro de Umbanda pertencente à família fundadora do terno e que assiste a seus membros, sem antes dançar e tocar as caixas para os santos homenageados, para Deus e para as entidades e divindades presentes, pedindo-lhes a benção e a proteção durante o percurso que farão.

¹² Essa é uma visão específica dos Mapuabas

Antes de sair para o desfile, o capitão ou general do terno, figura responsável pela ordem do grupo, primeira voz da Congada depois do rei, chama com seu apito os soldados e dá início às orações, cantadas por ele e respondidas por seus subordinados.



Congadeiro Mapuaba com seu apito, 13 de maio de 2010

O Congo se estrutura em Ternos e Reinados, os quais possuem diferenciações entre si. Ternos ou guardas de Congo podem existir individualmente, ligadas a santos de devoção em comunidades onde não exista Reinado. Os Reinados, entretanto, são definidos por uma estrutura simbólica complexa e por ritos que incluem não apenas a presença das guardas, mas a instauração de um Império, cuja concepção inclui elementos, atos litúrgicos, cerimoniais e narrativas que, na “performance mitopoética¹³”, reinterpreta as travessias dos negros da África às Américas (MARTINS, 1997, p.32).

Os instrumentos já preparados e benzidos, começam a soar dentro do terreiro e os congadeiros passam a dançar para a santa lá mesmo, ação que faz levantar uma poeira, cujo cheiro de terra me remetia a ares místico. O cheiro da terra me faz mergulhar ainda mais, descer cada vez mais para as profundezas da terra e do mar, para baixo, de certa forma, seguindo “o poderoso movimento para baixo, para as profundezas da terra e do corpo humano”, como afirma BAKHTIN (1999, p. 324).

1.1- Do Sujeito e do Envolvimento – círculos de contextualização

Minha imersão no Congado foi, então, aos poucos, e se deu através da família Mapuaba. Tentarei relatar esse trajeto, trazendo para a escrita, memórias que me comoveram e que me comovem até hoje, em direção a essa família e à sua matriarca, a griô Maria Luzia do Rosário.



Maria Luzia do Rosário, Griô e matriarca da Família Mapuaba, 2013

¹³ Performance poética dos mitos.

1.2 Congada e Congadeiros

Minha entrância no universo da Congada foi conduzida pelos repertórios orais e cantados que mediarão os passos e músicas, o que enriquecia e estimulava minha memória e vivência corporal como dançante, mas também criava uma determinada dificuldade no registro, assim como define Leda Maria Martins (1997, p.20) há uma certa dificuldade em transpor para o papel o “fulgor da performance oral, os matizes de uma linguagem sinestésica que conjugasse as palavras, os gestos, a música e o encantamento imanentes na materialidade sígnica e significante dos cantares e festejos dos Congados”.

Comecei a estimular o foco narrativo semelhante ao gênero testemunho, como uma dançante/narradora que confia o narrado.

Busco o ponto de vista narrativo, a valorização da experiência vivida na família Mapuaba, tentando evitar as generalizações que acabam diminuindo as diversas nuances de diferenças observáveis entre os diversos festejos do Congado.

Em Minas Gerais, são disseminados diversos festejos e existem milhares de Ternos de Congo e Moçambique, além de Catupés, Marujos, dentre tantos.

Entretanto, apesar das roupagens diversificadas, há, sem dúvida, uma confluência no sentido das representações simbólico-rituais, atestada pelo reconhecimento mútuo entre os próprios congadeiros. Esse reconhecimento é efeito da gnosis comum, compartilhada por todos e derivada da reelaboração da fábula sobre o aparecimento da imagem de Nossa senhora do Rosário, da qual emergem as cerimônias sagradas e os fundamentos rituais (MARTINS, 1997, p.21).

A fala dos Mapuabas, com destaque à voz da Griô Maria Luzia do Rosário, rege as palavras deste texto. Voz que reverbera, ordena, ora, acalma, explica, corrige. Voz que me deu as boas-vindas: “vamu começa a tocá os tambor que a branca chegô” (fala da Griô Maria Luzia do Rosário).

Voz que tem o poder de começar, finalizar e de conduzir os congadeiros Mapuabas pelas ruas. A voz de Maria Luzia do Rosário é forte e grave, com a manifestação da responsabilidade acumulada por ser a matriarca da família e griô, conforme assinala Martins:

Nos Congados, a palavra, como hálito, condensa o legado ancestral, seu poder inaugural, e o movimento prospectivo da transcrição, encenado no ato de transmissão. O evento narrado dramatiza o sujeito num percurso curvilíneo, presença crivada de ausência, memória resvalada de esquecimento, tranças aneladas na própria enunciação do narrado. Assim, a oralitura dos Reinados negros, a memória, insinuante, se enwieza nas falas, se esvazia e se preenche

de sentido, como um lugar numinoso, pletera de significantes, do qual também indagamos: “Afinal, o que fica de pegadas no chão da memória? Fica o que significa, pode-se pensar. Ou talvez o contrário: o que significa passa a ficar” (MARTINS, 1997, p.22).

O auto dos congos ou Congada é fruto da herança histórica de antigas epopeias de Angola, Congo, Moçambique e Mina, as regiões africanas de onde se originam os bantos. A cerimônia de coroação dos reis congos tem estreita ligação com a confraria de Nossa Senhora do Rosário, assim como afirma, em depoimento gravado, o Mestre Congadeiro Sr. Cândido Geraldo Ananias (depoimento extraído da obra de Laycer Tomaz):

A congada no Brasil começou assim: quando os negros viviam na senzala e o fidalgo senhor queria saber o que é que eles faziam; então, ajuntaram-se os padres para colher os segredos dos negros [...] Então o senhor descobria o segredo do negro porque o padre contava. Contava que eles tinham uma festa de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. Mas eles faziam sozinhos à noite, nas matas (TOMAZ, 2000, p. 21).

Assim, o que era secreto e sagrado encontrou no sincretismo religioso uma alternativa de sobrevivência. As Congadas possuem variações regionais e podem ser vistas em várias regiões do Brasil, como Goiás, Minas Gerais, São Paulo, sendo bastante expressivas no interior dos Estados de Goiás e Minas Gerais. Em Minas, percebe-se um extenso patrimônio da cultura afro-brasileira, consequência da grande quantidade de negros trazidos como escravos.

Tais escravos também foram trazidos para a região de Uberaba, que devido à proximidade com Uberlândia, apresenta um histórico bastante semelhante. Renata Meira¹⁴ afirma que o “O Congado é uma cultura popular tradicional contemporânea, de matriz africana e parte do catolicismo popular. Moçambique, Catupé, Congo, Marujo e Marinheiros são tipos de ternos de Congado encontrados em Uberlândia hoje” (MEIRA, 2007, p. 2).

No período setecentista, quando se assistiu à exploração das minas de ouro e pedras preciosas pela Coroa de Portugal, também foram deslocados da África milhares de negros, como mão de obra. Estes povos trouxeram suas manifestações culturais, hábitos, crenças e línguas.

Afirma Tomaz que é possível identificar diferenças entre as Congadas do ciclo do ouro e do diamante e as do Triângulo Mineiro:

Nas cidades do Ciclo do ouro e do diamante, a Igreja exerceu um papel fundamental no processo abolicionista, servindo de instrumento de adequação

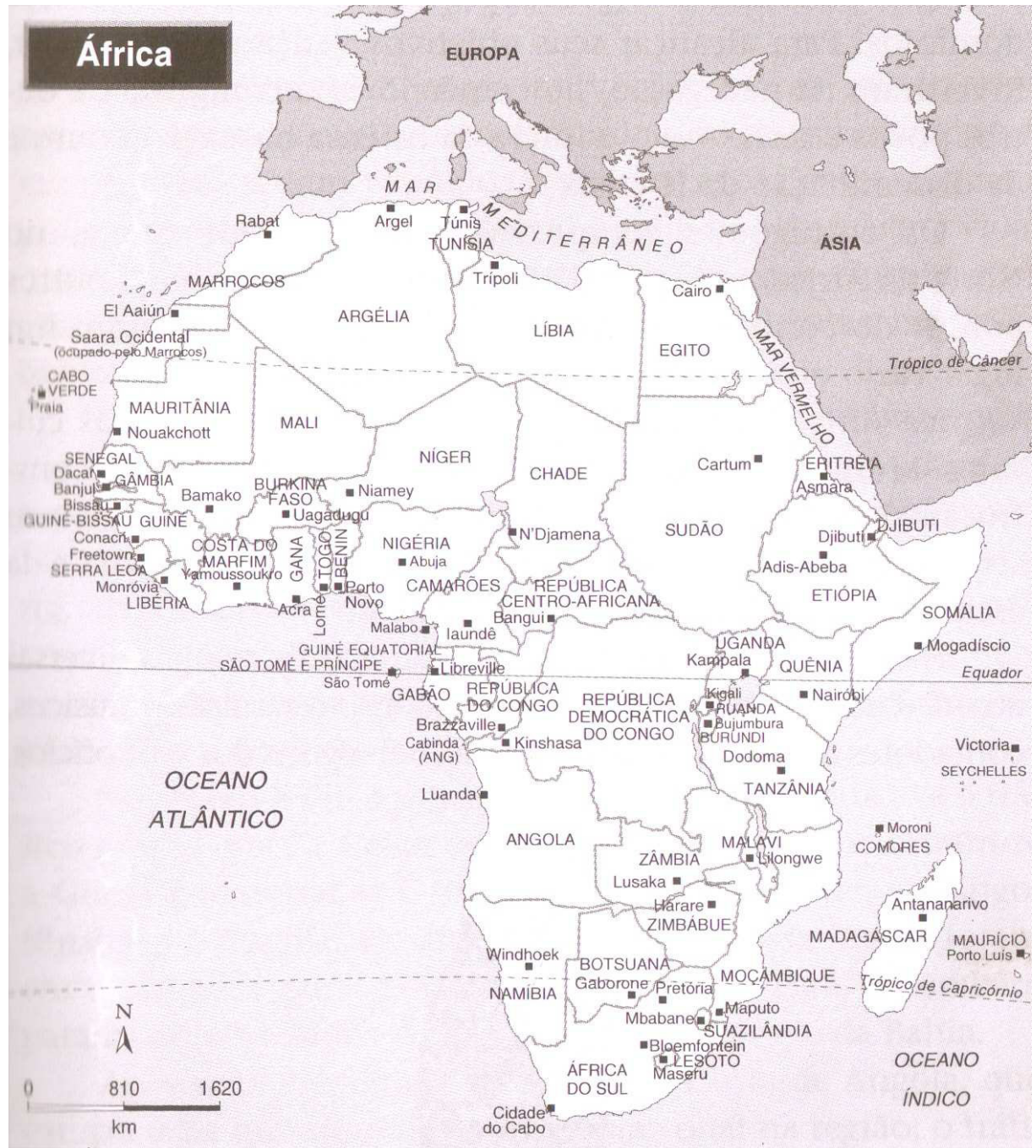
¹⁴ Renata Meira é pesquisadora e professora na Universidade Federal de Uberlândia.

dos ex-escravos a uma nova ordem socioeconômica, por meio de irmandades, com finalidades aparentemente assistencialistas e que inseriam os negros na sociedade, em sua nova condição de libertos. (TOMAZ, 2000, p.22).

Tais irmandades serviam para contribuir com o controle da produção das minas, permitindo uma supervisão maior sobre possíveis desvios e roubos de pedras preciosas e ouro por parte dos negros. Por meio dessa aparente valorização do negro, permitindo sua associação por meio de irmandades, escondia-se um verdadeiro sistema de controle político-social.

A Igreja exercia o papel de disciplinadora e intermediadora da comunidade negra com a sociedade, o que justifica uma influência maior dessa na Congada das cidades mais antigas, do que nas da região do Triângulo Mineiro, principalmente em Uberaba, de formação mais tardia.

Há outros fatores que contribuíram para as diferenças e variações da Congada de região para região. Um desses fatores é a própria dimensão do território africano, que apresenta uma enorme heterogeneidade das etnias negras. Em experiência pessoal, convivi durante seis meses com comunidades tradicionais e modernas do Senegal e da Costa do Marfim, na África. Foi possível observar que não havia esse conceito criado pelos estrangeiros de uma “Mama África”, com sentido de unidade cultural. Na verdade, a África são “Áfricas” e o sentido da expressão “mama África” não abarca a pluralidade cultural do continente, sendo na realidade um mito que nos remete mais à ideia de uma África “mãe”, como fonte e região de onde originou a humanidade.



Mapa da África

Fonte: ARAÚJO, Kelly Cristina. **Áfricas no Brasil**. São Paulo: Scipione, 2003.

E é nessa África plural e rica em diversidade, que os escravos trazidos para cá nasceram e buscavam retornar através seus cultos e tradições. Os negros também passaram a ser aceitos como classe social dentro das confrarias¹⁵ – inspiradas nas organizações medievais

¹⁵ Referências às confrarias ou irmandades religiosas de negros no Brasil, a partir do século XVII, representam, portanto um contínuo de sua Devoção a Nossa Senhora do Rosário e outros santos na África portuguesa, reforçados em nosso território como instrumento de defesa contra o regime da escravidão. Nos fins do século

de corporações de ofícios – e o intercâmbio de informações culturais entre africanos, mestiços e brancos concretizou-se em um esboço de cultura afro-brasileira. O negro, como força de trabalho integrante do sistema de produção colonial, passou a atuar no campo cultural que lhe oferecia a organização civil da Igreja. O sistema de alforrias veio reforçar esse sistema.

A devoção a Nossa Senhora do Rosário e, posteriormente, a São Benedito, teve ampla divulgação no século XVIII: igrejas, capelas e irmandades afluíam onde os escravos constituíam parcela significativa da população, que era imediatamente alcançada por um processo de aculturação religiosa. O prestígio social atingido por líderes da congada levava-os inclusive a participar de um sistema de mestiçagem em que o cômputo era recrutado nas camadas mais pobres da subsociedade branca.

Os negros penetravam no único setor da estrutura que lhes permitia participar da vida da sociedade colonial. Suas crenças e costumes disfarçavam-se na aparência ingênua das danças e festas religiosas, pois toda manifestação de unidade tribal era proibida pelos senhores. A Igreja regularizava e controlava (disciplinadora) essa manifestação aberta, em consequência de uma filosofia de colonização e de catequese que tinha na conciliação a base de sua política de conservação da fé católica. Como instituição social, permitia, em sua organização, ampla representatividade, em virtude do espírito de sociedade civil das irmandades e confrarias.

A Igreja estava aliada à Coroa Portuguesa em busca desse “controle social”, atraindo os homens de cor para as irmandades. Oferecendo-lhes todo um contexto e ambiente social outrora negado pela escravidão, manipulando, assim, as possíveis tensões sociais e conflitos emergentes. Ali, os negros elegiam seus reis congos, formavam seus reinados, participavam de danças, festas, cortejos, procissões, terços, ladainhas, bandeiras do Rosário, folias de São Benedito, etc. Enquanto que, interação social, lazer e perspectiva de ascensão social, configuravam o conjunto de atrativos das irmandades. Assim, pode-se identificar uma das mais significativas funções sociais dos reinados coloniais dos congos.

A negra de maior devoção dos negros era Nossa Senhora do Rosário, desde o aparecimento das primeiras irmandades no Brasil. Curiosamente sua figura é branca, ostentando sobre a sua cabeça uma coroa que distingue sua condição de realeza. No fundo, para fazer uso de uma terminologia sociológica e não racial, o que se buscava era o “branqueamento” do negro. Os antecedentes dessa preferência negra talvez possam ser identificados através de alguns traços da cultura africana. Os negros podem ter estabelecido uma relação útil à catequese entre Nossa Senhora do Rosário e seu orixá Ifá. (Universidade Católica de Minas Gerais, 1974, p. 17)

XVII, os padres coroavam reis e rainhas escolhidos entre os escravos mais categorizados da comunidade, que, sob a denominação de reis do Congo, impulsionavam a cultura religiosa e profana da História colonial .

Quando foram introduzidas as irmandades, muitas gerações de escravos já conheciam a figura de Nossa Senhora do Rosário por meio de estampas religiosas que eram distribuídas pelos missionários franciscanos na África. A imagem da santa exibia o rosário, que os padres ensinariam os escravos a rezar e que os negros aproveitariam para encobrir seu rosário de nozes de palmeiras de valor mágico-religioso, o Ifá¹⁶ africano. Assim, a introdução de novas informações sagradas foi retomada pelos escravos como perfeita operação do sincretismo.

Por outro lado, os negros, possuindo suas crenças e cultos proibidos, procuravam disfarçar seus reais sentimentos religiosos, interculturando suas práticas originárias com o ritual católico. Submetendo-se à catequese, os negros adaptavam suas crenças, deuses, espíritos protetores, orixás¹⁷ (nas imagens a seguir é possível reconhecer, por meio da vestimenta e cores, a representação do orixá feminino Oxum – à esquerda - e também a entidade “preto-velho” – à direita) e exus ao catolicismo em um processo aculturativo e de assimilação que não dispensou as influências mágico-religiosas dos ameríndios.



13 de maio de 2010

Assim, a interpenetração de culturas religiosas africanas com os cultos ameríndios e europeus e toda essa fusão de sobrevivência religiosas e mágicas confluíram para o processo de sincretismo – assimilação de divindades de uma religião pela outra.

O sincretismo se fez ainda mais útil à sobrevivência da Congada com a crescente urbanização do País. Perante tal contexto, em 1938, o Departamento de Cultura financiou a Missão de Pesquisas Folclóricas e Mário de Andrade deparava-se com o dilema da modernidade: ao mesmo tempo em que as manifestações populares corriam o risco de desaparecer, o avanço tecnológico da época proporcionava meios de capturá-las em discos, em fotografias e em filmes.

¹⁶ Considerado o oráculo dos orixás e pelo qual se consultava o destino. O processo divinatório consistia em atirar – soltas ou unidas em rosário – as nozes de uma palmeira chamada Okipé-lifá.

¹⁷ Especificidades dos Mapuabas

Sem dúvida, Mário de Andrade¹⁸ desenvolveu importante pesquisa sobre a música e dança popular ou tradicional, e ampliou os conhecimentos sobre os Congos, mediante o estudo de práticas culturais populares como Maracatu, Caiapós, Caboclinhos, que transpassavam as matrizes étnicas formadoras do povo brasileiro: a portuguesa, ameríndia e negra. Esse autor abriu os caminhos e ampliou os olhares sobre a Congada .

Os estudos que Mario de Andrade desenvolveu sobre os Congos se inscrevem, portanto, em um debate mais amplo relacionado com a busca dos elementos mais característicos da nacionalidade. As pesquisas sobre a Congada surgiram, a propósito, integradas em um conjunto mais amplo de fenômenos. [...] Sob o rótulo de danças dramáticas Mário de Andrade procurava assegurar alguma ordenação lógica a uma realidade cambiante e fragmentada, característica da cultura popular. (ALCÂNTARA, 2008, p.18)

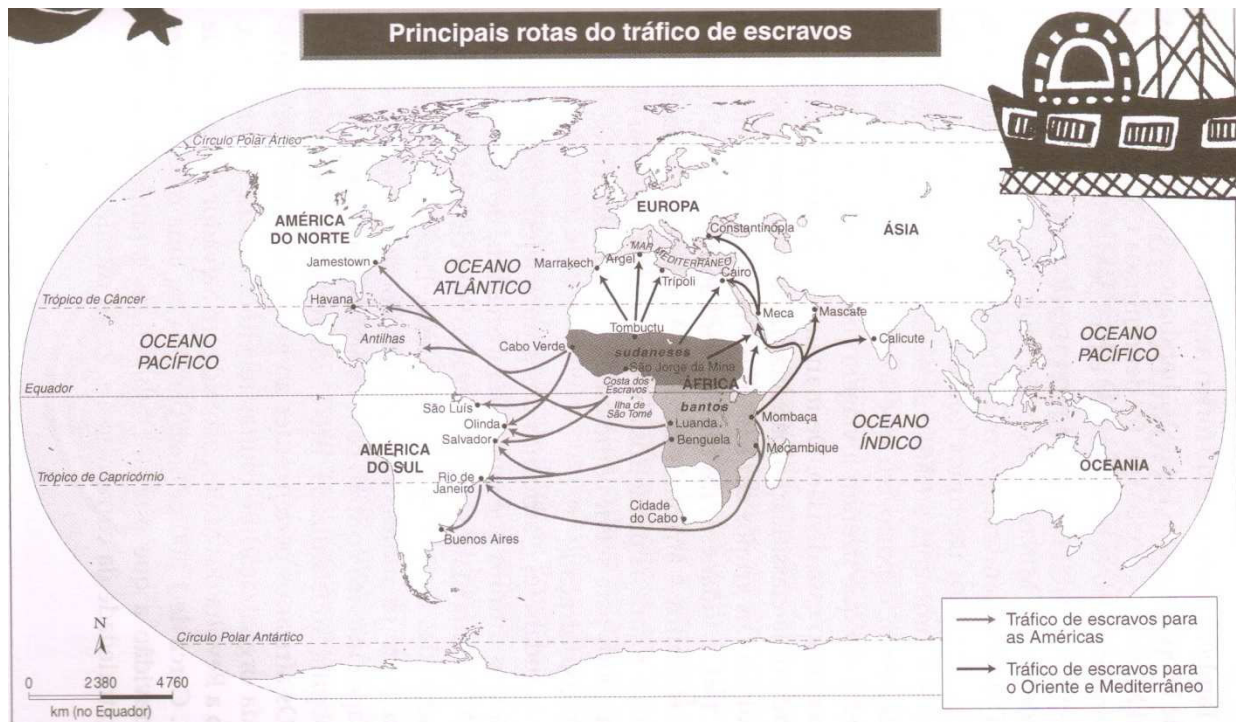
Os estudos acadêmicos sobre a Congada tiveram como protagonista Nina Rodrigues (abordagem hierárquica dos povos africanos), no século XX, diferencial nos estudos das culturas afrodescendentes, pois conforme afirma Lody (1987), sempre houve na instituição, no universo acadêmico, o predomínio da nãgocracia, ou seja, a supervalorização dos patrimônios culturais yorubá e fon, em detrimento das práticas culturais dos povos bantos.

As referências à Congada em Africanos do Brasil inscrevem-se, portanto, em um conjunto de preocupações inéditas sobre as origens étnicas dos escravos. A coroação dos reis negros, elemento central nos ritos congadeiros, foi por ele interpretada como uma característica dos povos bantofones (angolas, congos, moçambiques). A primazia da eleição do rei, facultada aos congos, foi por ele concebida como um indicativo de que esse grupo era quantitativamente o mais expressivo entre os escravos (ALCÂNTARA, 2008, p.15).

Devido a essa supervalorização dos povos africanos de origem sudanesa (yorubá, ewe-fon e haussá), a Congada foi, muitas vezes, considerada inferior e aquém das demais culturas. Todavia, quando Mário de Andrade se refere aos Ternos de Congos, destaca a questão da africanidade dentro desse fenômeno.

Para compreender a diferença entre africanos sudaneses e bantos, é necessário vislumbrar como se deu a rota desses homens e mulheres de diferentes lugares da África para o Brasil.

¹⁸ ANDRADE, Mário de. Danças Dramáticas do Brasil. Belo Horizonte: Martins Fontes, 1982.



Diáspora

Fonte: ARAÚJO, Kelly Cristina. **Áfricas no Brasil**. São Paulo: Scipione, 2003.

Durante o século XVI, os escravos vinham, em sua maioria, da Costa da Guiné, que abrange atualmente o Senegal, Gâmbia, Guiné-Bissau, Guiné e Serra Leoa. No desembarque, eram levados para as províncias de Pernambuco, da Bahia, do Maranhão e do Grão-Pará. No século XVII, a principal região onde se praticava o tráfico passou a ser a Costa de Angola, onde hoje se encontram a Guiné Equatorial, o Gabão, o Congo-Brazzaville, o Congo-Kinshasa e Angola. Os africanos trazidos dessa região foram encaminhados para o Maranhão e para o Grão-Pará, e também para os atuais estados do Rio Grande do Norte e da Bahia.

Após uma epidemia de varíola na Costa de Angola, que causou uma importante perda populacional na região, o tráfico concentrou-se na chamada Costa da Mina, assim denominada porque ali os portugueses fundaram, no ano de 1482, uma fortaleza com o nome de São Jorge da Mina. A Costa da Mina atualmente compreende a Costa do Marfim, Gana, o Togo, o Benim, a Nigéria e Camarões. Os africanos de lá foram levados para a Bahia, Pernambuco, Alagoas, Rio de Janeiro, São Paulo e toda região Centro-Sul do Brasil.

No decorrer do século XVIII, o fumo produzido na Bahia figurava entre as principais mercadorias de troca por escravos. Africanos vindos principalmente dos portos de Lagos (Nigéria) e de Porto-Novo (Benim) desembarcavam na Bahia, no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Pernambuco, no Grão-Pará e no Maranhão. Vieram sudaneses, alguns deles adeptos do islamismo, e nagôs, habitantes dos antigos reinos iorubas.

Ainda assim, é importante notar que homens e mulheres continuavam sendo trazidos da Costa de Angola para todo o Brasil, sendo trocados pela geritiba, uma cachaça que funcionava como principal moeda de troca no tráfico com Angola (ARAÚJO, 2003).

Em 1850, foi assinada a Lei Eusébio de Queirós, que proibia o tráfico de escravos. Ela não colocava um fim à escravidão, mas impedia que fossem trazidos mais africanos cativos para serem feitos escravos no Brasil. Aqueles que queriam manter o trabalho escravo, no entanto, descobriram muitas maneiras de continuar praticando o comércio de homens e mulheres vindos do continente africano. Ainda durante quase todo o século XIX, o último em que se praticou o tráfico de escravos no Brasil, desembarcavam aqui cativos vindos da Costa da Mina, levados para a Bahia e Pernambuco, e da Costa de Angola, encaminhados para o Maranhão, São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco e Bahia. Também nesse período, foram negociados escravos nos portos de Moçambique – Sofala, Inhambane e Lourenço Marques (atual Maputo) –, região que foi denominada Contra Costa, por ser banhada pelo oceano Índico e não pelo Atlântico. Os africanos vindos de lá foram levados para Goiás, Rio Grande do Sul, Minas Gerais e São Paulo. Os grupos culturais africanos a que nos referimos foram, em grande parte, organizados de acordo com o tráfico de escravos. O local onde foram aprisionados, o porto em que foram embarcados e o navio negreiro em que fizeram a viagem para a América podem ter influenciado essa divisão. Os bantos – africanos trazidos da região do Congo e da Angola – foram os primeiros a serem feitos cativos na África e embarcados para servir como escravos no Brasil, ainda no início da colonização.

Os sudaneses – africanos dos grupos jejes, minas e nagôs – foram os últimos que aqui desembarcaram, no final do século XIX. Em sua maioria, foram levados para cidades, e não para fazendas, da região Norte e Nordeste. Desse grupo também fazem parte os malês, vindos do Noroeste da África, região que, após intenso contato com os árabes, teve grande parte da população islamizada.

Os escravos do grupo dos malês organizaram várias rebeliões contra a escravidão, como a revolta dos Malês, ocorrida em Salvador em janeiro de 1835; cerca de 1.500 pessoas planejaram uma revolta contra o regime escravocrata e contra a conversão à fé católica.

Encontramos, hoje, no Brasil, traços culturais que existiram ou que ainda existem na África (“Áfricas”). Todavia, não podemos esquecer que nenhuma cultura permanece intacta em tempos e em espaços diferentes. Os aspectos culturais que sobreviveram ao trajeto entre a África e o Brasil e que conseguiram aqui se reproduzir foram, em parte, modificados pelas circunstâncias a que estiveram submetidos – primeiro a escravidão e depois a marginalidade do negro na sociedade brasileira após a abolição em 1888.

Da mesma forma, elementos da cultura africana influenciam e modificam outros traços culturais que já existiam no Brasil, inclusive trazidos da Europa, como as irmandades.

Na verdade, as décadas de 1950 e 1960 foram essenciais para o crescimento do folclore e sua legitimação em território nacional. A Comissão Nacional do Folclore¹⁹ foi criada em 1974, o que possibilitou a proliferação do registro e da catalogação de expressões da cultura popular, como a Congada.

¹⁹ Hoje o termo folclore caiu em desuso, sendo mais bem utilizado o termo “cultura popular”.

As pesquisas sobre a distribuição espacial da Congada, realizada pelos folcloristas, confirmaram que este fenômeno era predominante na região de Minas Gerais, abrangendo também a região de São Paulo, ou seja, o sudeste brasileiro. Recentemente (1997), foi concluído que este fenômeno não se restringe apenas ao Brasil, sendo sua presença identificada por Leda Martins (1997) em diferentes países da América.

Os estudos acadêmicos sobre a Congada começaram a surgir no final dos anos 1970, tendo como destaque a obra de Florestan Fernandes em *O Negro no Mundo dos Brancos*, sendo abordados mais os aspectos raciais no Brasil, as desigualdades socioeconômicas e os preconceitos que estruturavam as classes sociais. Nesse aspecto, é importante salientar que a desmistificação da dita democracia racial brasileira defendida por Gilberto Freyre deva ser considerada, devido à ruptura com o conceito da fusão das três raças.

Coube à Antropologia, em meados da década de 1970, a retomada dos estudos da Congada por Carlos Rodrigues Brandão. A obra *Peões, Pretos e Congos – Trabalho de Identidade Étnica de Goiás* (1977), reafirmou o caráter relacional da Congada e suas relações interétnicas, devido à presença de brancos e de mestiços no ritual, que demonstrava não exigir exclusivismo étnico e, sim, a incorporação de outros atores, como trabalhadores braçais de origem rural, padres, festeiros, autoridades civis e membros da classe dominante branca. Concluiu Brandão que o lugar dos negros era tão somente o dos ensaios, visto que a identidade negra se manifestava mais fortemente demarcada nos espaços e tempos que antecediam o ritual.

Os estudos de natureza etnográfica inaugurados por Brandão atendeu à reivindicação de Florestan Fernandes de incorporação de referenciais acadêmicos. Isso implicou na análise contextualizada em termos históricos e na pesquisa de campo exaustiva. Nos estudos desenvolvidos por Brandão a análise histórica permaneceu, porém, circunscrita à localidade. (ALCÂNTARA, 2008, p.32)

A visão e defesa das práticas dos congadeiros em um contexto histórico mais amplo, ou seja, como consequência da diáspora africana, é mais atual e consequência da postura afrocêntrica, identificada de “natureza microsociológica”- recorte analítico interno ou microsociológico do ritual (ALCÂNTARA, 2008, p.33), reveladora do nível de complexidade do fenômeno.

Complexo e múltiplo, como, também, afirma MEIRA (2007):

Múltipla em seus significados e constituída de múltiplas dimensões, a Dança do Congado é mais que movimento, passos e coreografia. Para os congadeiros, a dança é um todo formado por expressões sensíveis. São passos, movimentos e coreografias, cantos (chamados de pontos por seu poder mágico religioso), batidas, instrumentos de percussão (caixas, chocalhos, patangomas e gungas), viola, sanfona, cavaquinho, símbolos condutores (apitos, bastões, bandeiras),

fardas (a vestimenta e os adereços como as coroas, chapéus, turbantes e capas), figuras ou personagens (princesas, reis e rainhas), cores, contos que ornamentam e dão poder aos bastões, fitas e faixas coloridas, ocupação do espaço da cidade e organização ritual, são exemplos dessas várias dimensões verbais e não verbais que distinguem os diferentes Ternos (MEIRA, 2007, p.70-71).

E perante tanta diversidade, um grito ecoou: o som dos tambores Mapuabas. A sua música marcante me levou ao envolvimento com o Terno de Congada, Minas Brasil, comandado pela matriarca da Família Mapuaba.

No capítulo a seguir, relato como fui abraçada pelo terno Minas Brasil e pela família Mapuaba.



Um pequeno congadeiro, 2011

“Deixa os pretos, é bom pro Brasil, pra música brasileira. Sem eles como é que ia fazer com o fado, enfadonho como é, com a música clássica que dá sono e com a música de índio que nem chuva chama? Então esse papo de racismo deu no meu saco há muito tempo. Bom, posso dizer que ser preto é positivo pra mim como artista porque sou preto, entende? Tenho a tecnologia dos pretos, não me canso de falar isso. Desde que eu me conheço por gente é isso que eu sou na vida. Som, música, todo o tempo. Batuque desde criança, os pretos o tempo todo. (...)”

Itamar Assumpção²⁰

²⁰ Álbum PRETOBRÁS

CAPÍTULO 2. FAMÍLIA MAPUABA: RECEBEDOURO DE UMA ATUANTE

A família conta que o nome Mapuaba²¹ surgiu com o pai de Maria Luzia do Rosário, seu Vicente. Escravo, ele ganhou o sobrenome “Mapuaba” graças à sua capacidade de fugir através desse capim venenoso, o qual causa urticárias, e voltar ileso. O capim veio da África e servia como “cerca-viva”, evitando a fuga dos escravos, pois formava um trançado natural. Esse mesmo capim é conhecido, também, como “mato sujo”. Segundo a família, Vicente era o único que driblava os senhores, conseguindo ir até a vila para tomar sua cachaça e fugir das punições (tronco). A habilidade de transpor o capim justificou o sobrenome Mapuaba, tendo em vista a dificuldade que era realizar tamanha proeza sem sofrer as consequências do ardor que o capim causava, ser apanhado ou descoberto. Para a família Mapuaba, ao meu ver, o nome, por si só, possui um valor de resistência, valentia e habilidade.

A manifestação cultural Congada, então, apresenta ligação direta com a manifestação religiosa e espiritual da Umbanda (no quartel dirigido por Maria Luzia do Rosário também funciona a Tenda de Umbanda Nossa Senhora do Rosário; os quepes que usamos no desfile são “abençoados” e benzidos dentro do Centro, conforme se pode ver na imagem).

²¹ “[Mapuaba] é um apelido, porque o meu avô foi escravo. Ele sumia, [...] e esse mato que ele entrava, é que tinha o espinho... acho que um espinho muito grande e era tudo trançado, é um mato sujo, então, o mato que chama mapuaba” (fala de Maria Luzia do Rosário). Entrevista concedida a Tiago Zanquêta de Souza, 2012.



Tenda de Umbanda “Nossa Senhora do Rosário”, casa da Griô Maria Luzia do Rosário, 2010.

Durante meu processo de inserção no terno Minas Brasil, tive a permissão de coletar informações que puderam caracterizar alguns aspectos que, ao meu ver, são indicadores da natureza dos congados. Paralelamente à observação participativa, pude realizar entrevistas, vídeos, fotografias e coletar depoimentos – durante o período do trabalho de campo²² - com indivíduos da Família Mapuaba, que participam direta ou indiretamente do Terno de Congo Minas Brasil, assim como também foram ouvidos indivíduos que não são membros da Família, mas que participam da manifestação cultural da Congada.

²² O trabalho de campo ocorreu no período de março de 2010 a maio de 2013.

2.1 Percepcionando os Mapuabas

O primeiro contato direto com a Família Mapuaba ocorreu no dia 25 de março de 2010, na sede antiga do Conselho Afro da cidade de Uberaba, localizada na Rua Bento Ferreira, número 784, no bairro Mercês, por intermédio do então Presidente Evaldo Alves Cardoso²³, na presença do músico e congadeiro Marcelo Taynara²⁴ e do Mestre de capoeira Ubiraci²⁵.

Estes mestres da transmissão oral contaram diversas histórias, no período das 14h30min às 16h30min sobre a Família Mapuaba, além de terem compartilhado material impresso transcrito no anexo 1. A pesquisa mostrava a importância da transmissão oral na Congada e a necessidade de participar dos ensaios do congo, que ocorriam aos sábados na Rua Quito, 97²⁶, Bairro Boa Vista e aos domingos na Rua Tapajós, 65, Bairro Mercês.

O primeiro passo para minha inserção no terno era conquistar a confiança e cumplicidade da comunidade Mapuaba, e para tal, estar disposta à convivência e atividades que envolviam a preparação da congada. Uma vez inserida, tive a credibilidade para poder trazer minha experiência como dançante congadeira como objeto de minha pesquisa. A relação de afetividade com a família Mapuaba é contínua, e mesmo após a conclusão da pesquisa, permanecerá, assim como a transmissão de conhecimentos, que também não se interrompe.

Evaldo Alves Cardoso, Sarú, foi o anfitrião. Com um sorriso no rosto e a certeza de ser um representante da cultura oral transmitida por sua mãe, a *Griô* Maria Luzia do Rosário (que coordena os ensaios das congadas e o Centro de Umbanda). De forma animadora ele disse “—Você veio em boa época, na próxima quinta (meio dia) começaremos as 36 horas de oração da sexta-feira da paixão e no sábado começam os ensaios das congadas para o treze de maio”.

Ele entrou no escritório e voltou com um mapa das regiões catalogadas pelo Governo de Minas Gerais, com os nomes dos municípios com registros de comunidades quilombolas²⁷,

²³ Membro da família Mapuaba, filho de Maria Luzia do Rosário, apelidado de Sarú.

²⁴ O músico possui material publicado (DVD) com cânticos dos Mapuabas, que será apresentado em anexo.

²⁵ Mestre Café, filho da falecida mãe de santo Raimunda e congadeiro, professor do Ponto de Cultura Capoeira Águia Branca, onde posteriormente desenvolvemos trabalho de campo, através do ensino de dança e percussão africana (ano de 2012).

²⁶ Durante o ano de 2012 e início de 2013 a mestrandia residiu na rua Quito, tornando-se vizinha da família Mapuaba, localizada no Bairro Boa Vista, tendo sido montada uma escola de dança afrocontemporânea no local (na areia, nos moldes da África), visando à maior integração coma comunidade local.

²⁷ Apesar do processo educacional brasileiro se referir aos quilombos como algo do passado, eles constituíram e constituem espaços geográficos de matriz africana, que são fundamentais para a compreensão da formação e

datado de 2005. O documento apontava que na região de Minas Gerais somavam mais de 130 municípios²⁸ catalogados e as comunidades²⁹ correspondentes, todavia não abrangia a família Mapuaba. Com sua simplicidade e sabedoria, ele questiona a não inclusão de seu povo: “- Você que é pesquisadora, poderia perguntar a eles porque não incluem meu povo”.³⁰

Tal questionamento me levou a repensar duas temáticas: a primeira é o meu papel como pesquisadora e a segunda a questão dos quilombos urbanos, sem esquecer a junção de funções que para mim se complementavam: dançarina, congadeira e atuante.

Mestre Café explica a origem de seu nome Ubiraci (nome ameríndio, que significa “O filho do sol”) e de seu apelido “Café” (fusão do negro com ameríndio), introduz a capoeira e afirma que a Congada e a Capoeira sempre andaram juntas, sendo ambas danças camufladas, consequência da luta pela liberdade.

Assim como a Capoeira se fez dança, sendo luta, a Congada abarcou o sincretismo católico em prol da sobrevivência da cultura do congadeiro.

A Congada também mostra que a tradição não é algo estático e, sim, dinâmico, como, por exemplo, em relação ao fato das mulheres dançarem a Congada. Sarú afirma que “assim como antigamente a mulher não podia votar, estudar ou trabalhar fora e agora pode, a religião também evolui e se adapta à sociedade, assim, podem as mulheres dançarem e participarem da Congada”. Ele destaca que a matriarca, a anciã da Família é uma mulher, Maria Luzia Cardoso (Tia Luzia do Rosário), que, inclusive, tem a palavra final em qualquer decisão da Família Mapuaba.

Sarú se emociona ao lembrar-se de sua mãe e afirma: “— Minha mãe fala algumas palavras erradas para o Português tradicional, mas gostaríamos que, ao escrever e transcrever suas falas, você mantenha fiel as suas palavras”.

Devido ao pedido de Sarú e por acreditar na tradição oral, seremos fidedignos às palavras dos Mestres e da *Griô*, tendo em vista que a mudança de uma letra pode mudar o significado do todo.

consolidação territorial brasileira. Nesse sentido, o Brasil é um país privilegiado pela sobrevivência e manutenção de “pedaços” do continente africano no seu espaço.

²⁸ As atuais comunidades quilombolas constituem territórios étnicos concentrados na faixa litorânea do Brasil, mas pulverizados em todo o território nacional, principalmente, no espaço rural brasileiro, mas também, muitos núcleos estão incorporados nas áreas periurbanas e urbanas do País.

²⁹ Essas comunidades caracterizam-se por apresentarem níveis diferenciados de inserção e de contato com a sociedade. O Brasil é o que é, porque teve e tem referências africanas marcadas no seu território, na sua população e, sobretudo, na sua cultura.

³⁰ As transcrições de entrevistas e narrativas são feitas respeitando-se a maneira de falar do entrevistado ou narrador, ou seja, eventuais erros de português ou de pronúncia serão mantidos. Sarú é um Mapuaba mais letrado, o que é visível em sua fala.

Em 4 de abril de 2010, estivemos no Quartel do Bairro Boa Vista, localizado na Rua Quito. A primeira reunião foi com a esposa do Sebastião Mapuaba, Leozina, na presença de Marcelo Taynara, Rita (filha de Leozina). Ela nos relata que os ensaios ainda estavam acontecendo em sua residência, mas os vizinhos estavam organizando um abaixo-assinado para impedi-los, sob argumentação de que o barulho incomoda³¹: “— Eles não entendem que o trabalho é um só. Para abrir os trabalhos é preciso bater tambor nos dois quartéis”.

Leozina nos fala de Sebastião Mapuaba, seu esposo, que tinha personalidade forte e sofrera a amputação de uma perna, mas nunca deixará de dançar a Congada. Reafirma a força da fé de seu povo, que mesmo perante problemas de saúde e dificuldades, superavam tudo em prol da Congada.

O primeiro contato foi, também, o primeiro passo para o envolvimento com a Congada e com a Família Mapuaba. Esse contato se aprofundou com a experiência como congadeira (dançante) no Terno Minas Brasil, o que possibilitou a vivência entre os congadeiros Mapuabas e de meu corpo encontrando essa tradição.

2.2 Mapuabas e a apreensão oralizada

A Congada possui como base de sua transmissão a oralidade. Transmitir oralmente significa que não há um livro em que os cânticos estejam escritos, mas, sim, que eles são repetidos muitas vezes pelos que o sabem, e os iniciados devem ouvi-los e guardá-los na memória. Tal aspecto de aprendizado é sublinhado pela pesquisadora Meira:

As formas de ensino e aprendizagem das culturas populares são chamadas aqui de aspectos populares da educação, nelas, fazer e aprender são uma coisa só; apresentar faz parte de aprender; há integração e diálogo com o contexto; há influências de diferentes processos e expressões da cultura; a expressão é formada por diversas linguagens artísticas; o convívio se dá entre pessoas com experiências e capacidades distintas; o conhecimento é passado por oralidade, corporalidade e musicalidade... (MEIRA, 2007, p.2-3).

A partir da realização da pesquisa de campo, observou-se a questão dos saberes populares transmitidos de pais para filhos por meio da tradição oral contida em letras de

³¹ Nos anos de 2011, 2012 e 2013 não ocorreram mais ensaios no Quartel do Boa Vista devido a um abaixo-assinado realizado pela vizinhança, assim os ensaios passaram a acontecer apenas no quartel do Bairro Mercês, na residência de Maria Luzia do Rosário.

músicas e em narrativas que fundamentam os ensinamentos de vida dos Mapuabas, conforme é possível confirmar no depoimento de João Luiz dos Santos, apelidado de Mestre Violão, General do Terno Minas Brasil:

Meu bisavô passo pro meu avô, aí meu avô passo pro meu pai e meu pai pra eu. Depois pode tá aí meu filho, meu neto, meus bisneto e vai passando... Essa espada aqui (mostra a espada) foi de meu bisavô, difícil um que tem. Quédizê que isso aqui tá no sangue dos Mapuabas, no sangue de quem gosta do Congado. Que isso aqui é um negócio que é fantástico, a gente nem sabe falá como é que é, porque a gente passa na rua e tem pessoas que não é de nossa cor negra, mas tá tudo dançanu, batendo palma, aplaudindo. A gente num tem discriminação.

Os ensinamentos transmitidos pela Griô Maria Luzia do Rosário são fixados na memória coletiva dos Mapuabas e também na de cada integrante do grupo, que também funciona como um transmissor de conhecimentos, seja integrando os cânticos e orações ou por meio de suas narrativas de vida, quando compartilha suas experiências pessoais. O Congado é um fenômeno intergeracional, conforme afirma Meira (2007, p. 76), sendo essa característica “importante e estruturante da dinâmica intrínseca das tradições que existe entre permanência e transformação”.

A Griô Maria Luzia do Rosário afirma que muitos dos cantos foram transmitidos a ela por meio de sua mediunidade: “Os antepassado sopra nos ouvido e a gente faz a música, a gente não inventa não”. Conta-nos que um dia não conseguia fazer nada, não podia dormir, arrumar a casa e nem mesmo fazer comida, porque o espírito de um antepassado (ancestral) soprava em seu ouvido, repetidamente, a seguinte canção (que hoje integra o Terno de Congo Minas Brasil):

*“Ai que viagem longa
Quantos dias demorô
Cheguei na porta do céu
São Pedro mandou eu rezá em louvô
Uma Ave Maria para Santa Efigênia
Abençoa os congadeiro
No balanço dessa pena”*

E o mesmo se sucedeu com diversos cantos (repertório musical), como os cantos de chegada, despedida, passagem, pagamento de promessas, coroação do Rei ou Rainha, visitação, adoração, desafios.

Os Mapuabas possuem um canto de abertura dos trabalhos para o treze de maio, que expressa a importância e simbologia dessa data de festividade para todos:

*“Nós tudo, nós tudo nesse mundo é nada
Nós tudo, nós tudo nesse mundo acaba
Só não quero que acabem com esse dia
Treze de maio é a nossa alegria”.*

E com voz de comando a Griô abre os trabalhos (ensaios ou cortejos) perguntando:

*“Mas o que que nós viemos fazer?”
Todos respondem em coro: “Celebrar!!”
Ela pergunta: “Olha o barcooooooooooooooooo.....”*

E todos, formando duas filas, arrumam os quepes, ajeitam a roupa no corpo e respondem com firmeza:

“Tá seguro!”

E como um verdadeiro barco que parte para o mar, o Terno de Congada parte para as ruas, mas agora seus navegantes são princesas (muitos escravos trazidos à força para nosso continente eram reis, príncipes e princesas na África), capitães, generais e congadeiros. Seu leme são as bandeiras e o vento, são os cantos e o som dos tambores, que impulsionam o andar e pés do congadeiro.

Ao complementar a força da transmissão oral na tradição, Ana Elvira Wuo e Valdir Luciano Pleifer da Silva³² afirmam que:

Na tradição de pai para filhos é revelado um movimento sócio-educacional produzido pelo conhecimento alegre de uma experiência festiva que não se ensina formalmente, mas se aprende fazendo junto com o grupo como um saber popular, como nos aponta Saura³³ (2009), o saber popular está no gesto, no olhar e no fazer. Esse essencial invisível que mora no lugar da não palavra (WUO; SILVA, s.d., p.3).

E essa transmissão oral acontece, muitas vezes, por meio das músicas da Congada, que se desenvolvem dentro de uma dinâmica situada no universo das tradições orais, sendo que “a Congada representa a reatualização de um evento sagrado que teve lugar em um passado mítico” (WUO, SILVA, p.8).

³²**Saberes Populares:** A transmissão oral por meio das letras de músicas e das narrativas, na tradição das Congadas. * no artigo que tenho em pdf não há ficha catalográfica, portanto não há data de publicação

³³ SAURA, Soraia Chung. **Personagens Fantásticos, dança e criança. Brincar, um baú de possibilidades.** São Paulo: Institutos Unilever e Sidarta, 2009.

A palavra do congadeiro vem investida de força e de poder, pois, ao integrar um ritual, retoma aos antigos costumes africanos tribais, em que música e dança se juntam e são também corporificadas.

É no ambiente de ensaio que a transmissão se efetiva, por meio da repetição dos passos e dos cantos. É função dos ensaios limitar as escolhas e também tornar claras as regras de improvisação. Os ensaios funcionam para construir um roteiro, um comportamento pré-estabelecido; cada participante concorda em fazer ou não-fazer, como, por exemplo, não pisar em bueiros e ralos, que, de acordo com os Mapuabas, traz má sorte, afundando a vida do congadeiro, “levando-o para o buraco”.

2.3 Vivenciando (vivenciamento) de uma tradição Mapuaba – buscando significâncias intrínsecas e extrínsecas

A denominação genérica dos grupos que integram os congados é a de ternos ou guardas. São grupos de pequena e média envergadura, primários – caracterizam-se por íntima cooperação e associação frente a frente – cujas atividades não se desprendem totalmente do conteúdo mágico-religioso do passado, apesar de suscetíveis às influências secularizantes do processo de mudança social.

Seus elementos, em frequência significativa, ainda acreditam em “coisa feita”³⁴, protegem-se contra malefícios, fazem promessas a santos, recorrem a Nossa Senhora do Rosário, em cuja homenagem programam suas festas.

A fé em práticas propiciatórias tradicionais é um indicador de que suas atitudes face ao sobrenatural carecem de um marco consistente de secularização. Herdeiros de crenças e de práticas africanas interpenetradas com tradições religiosas católicas, suas reinterpretações de novas formas socioculturais modernas encontram-se em processo de transição. Acreditando na intervenção do sobrenatural, recorrem a santos e a cultos afro-brasileiros quando se julgam ameaçados por perigos, sendo a intervenção considerada capaz de garantir a proteção necessária. Assim, a religião e a magia se encadeiam, embora essa interpenetração não se manifeste de forma ostensiva (UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS. **Introdução ao Estudo do Congado**. Centro de Extensão, 1974).

³⁴Expressão popular que significa um malefício planejado, encomendado por alguém a uma entidade espiritual, feitiço, macumba.

O número de elementos integrantes de cada guarda e seu respectivo reinado – espécie de cortejo real que acompanha o grupo — é variável. Os Mapuabas possuem, em média, 300 integrantes (no ano de 2013, o número de integrantes estava bastante reduzido no 13 de maio, devido ao fato deste dia ser dia útil e não feriado). O reinado compõe-se de reis negros, príncipes, princesas e reis brancos – tradicionalmente eram os senhores de escravos. Entre os congados pesquisados, os reis congos e seu séquito não são necessariamente negros e os reis brancos são chamados de reis do ano ou reis festeiros. O critério de seleção dos reis brancos – que também podem ter a pele escura – obedecem a duas categorias: por escolha da própria guarda ou por promessa do candidato ao cargo.



13 de maio de 2013

Quando reis de promessa dirigem-se à diretoria da guarda para obter a licença, quando escolhidos, a orientação parece reportar-se à situação econômico-social do homenageado. Ao festeiro compete uma parte dispendiosa no dia da Festa de Nossa Senhora do Rosário ou do 13 de maio: oferecer alimentos às guardas presentes e aos seus respectivos reinados. Em

contrapartida, a posição dos reis brancos é fonte de prestígio: são buscados em suas residências, acompanham a procissão, sendo coroados durante a missa ou benção.

Tradicionalmente, a organização era rígida, tendo como diferencial o poder e o prestígio. Com a secularização dos costumes, surgiram novos cargos e encargos em um sistema mais rico de alternativas e arranjos condizentes com as vivências socioculturais modernas.

A sistematização dos dados coletados permitiu os seguintes itens de informação:

Origem do grupo - O terno foi organizado por iniciativa de seu Vicente Mapuaba, ex-escravo, residente no município de Uberaba; desde criança iniciou sua aprendizagem de danças folclóricas, participando de distintas variantes dos congados na localidade de origem e cidades adjacentes, posteriormente criando o Terno Minas Brasil. Quase todos os participantes dos congados de Uberaba eram operários da Companhia Ferroviária ou ex-escravos de fazendas no entorno, de modo que o intercâmbio entre seus dançantes processava-se por meio da participação em festas, ora na fazenda de um, ora na residência de outro, trocando-se informações e aprimorando-se toques e cantigas, sempre aculturados pela influência do processo de industrialização e de formação de um operariado.

No início do trabalho de campo (2010), o Mestre Galdino Lázaro, (General do Minas Brasil) ainda estava vivo; com a morte de algumas das principais figuras, incluindo ele, o movimento entrou em descenso, sendo que, em 2011 a Griô Maria Luzia do Rosário não participou do cortejo, voltando às ruas em 2012 e em 2013. O nome da Guarda, Terno Minas Brasil, deve-se às cores utilizadas, o verde e amarelo, que representam as cores da nossa pátria. Tais cores também representam o animal de poder cultuado pelos Mapuabas, o canário amarelo, que aparece em diversas canções.



Mestre Galdino, 13 de maio de 2010

As funções da Guarda se dimensionam em Regência, Reinado e Diretoria.

Em geral, nos Congados pesquisados, há dois tipos de comando: a Regência e a Diretoria. A Regência incumbe-se na parte artística, enquanto cabe a Diretoria a administração. O Reinado detém o poder de direito – configuração de realce – enquanto o poder de fato pertence à Regência, na figura de seu primeiro Capitão.

A regência é composta por elementos que podem ou não estar presentes, mas que, na sua maioria, estão presentes às apresentações. No ano de 2010, o General Galdino Lázaro (*In memoriam*) estava ainda presente, mas foi levado até a Praça Santa Teresinha de carro, não participando presencialmente do cortejo, devido às suas condições físicas. Interessante que, mesmo fazendo a trajetória de automóvel, O General estava com sua espada em mãos e fazia suas orações (com o rosário), mantendo a sua atividade e cumprindo sua função.



Mestre Galdino, 13 de maio de 2010

Na regência, estão os capitães regentes e mestres, os Capitães e Generais fiscais, as Guardas-bandeiras e os dançantes.

O capitão regente é responsável por dirigir a guarda ou terno, como, também, por dar embaixada. Na terminologia dos Congados, a referência ao comando superior é simplesmente, Capitão ou General. Passar a espada é um ato de transferência do “comando”.

O capitão mestre é quem tira o tema, acompanhado pelo Terno. Coordena os cantos, as danças e também as embaixadas, após o apito do Capitão ou General regente. Tanto nos ensaios, como nas exibições, o Terno forma-se em duas alas. Cabe aos Capitães de Fundo a responsabilidade de zelar pela ordem no final das alas e de impedir a entrada de estranhos ao grupo, além de auxiliar os últimos dançantes quando não ouvem o tema tirado, em consequência de barulhos aleatórios. Os Capitães fiscais têm por função impedir as irregularidades em geral, responsabilizando-se por fazer cumprir as regras estabelecidas pela diretoria; corrigir erros no bailado e nas cantigas; acompanhar o dançante que necessita abandonar a ala, por motivos de saúde ou fisiológicos e, conforme a gravidade do caso, comunicar ao 1º Capitão ou General que se incumbirá de estabelecer a punição ou não, após discussão do caso, em reunião da Diretoria; examinar qualquer espécie de comida ou bebida recebida pelo dançante – sobrevivência do costume de “cortar feitiço”; zelar pelo padrão de comportamento do Reinado.

A disciplina do grupo parece ser rígida e seu controle é realizado pela regência. A Guarda-bandeira e guarda-coroa integram o Terno. A Guarda-Bandeira responsabiliza-se por carregar a bandeira da guarda ou terno e é considerada Guia da Guarda.



13 de maio de 2010

Todos os capitães são considerados dançantes (é o nome que designa os elementos que integram as duas alas, cujas funções são dançar, cantar e tocar os instrumentos).

O Reinado são as cabeças coroadas, sendo as mais representativas: Reis Congos. Reis Perpétuos, Reis do Ano, Rainha de Santa Isabel, Rainha de Nossa Senhora Aparecida, Rainha de Santa Efigênia, Rainha de Nossa Senhora das Mercês (sendo este, inclusive, o nome do bairro onde se localiza um dos quartéis Mapuabas), Rei de São Benedito, Rainha de Santa Bárbara, Rainhas de Promessa e Princesas de Promessas.

O comando do Reinado é função do Rei Congo. O Rei Congo faz-se acompanhar pelo Príncipe, cuja função é ser soberano e exigir que os demais componentes da guarda e reinado lhe prestem obediência como Vassalos. Mas, de fato, não emite ordens porque a “regência” se incumbe do controle do grupo. A Rainha Conga faz-se acompanhar de uma Princesa. Sabe-se que os reis e rainhas congas, por tradição, seriam cargos hereditários. A Rainha e Reis Perpétuos, além de reinarem, exercem funções administrativas. Possuem posições secundárias, havendo guardas que não possuem tais personagens. O mesmo acontece com

relação às demais Rainhas que tomam o nome do Santo de devoção. Geralmente são eleitos por aclamação, quando da reestruturação da Guarda.

As Rainhas e Reis de Promessa, cuja existência decorre de práticas propiciatórias, são geralmente pessoas que fazem promessas aos santos, das quais deriva uma obrigação moral de “reinar”, além da aquisição de poderes. A aceitação de tais candidatos, pela Guarda, é baseada no seguinte critério: “ter boa moral”³⁵. A norma fundamental do Reinado é a obediência aos Reis Congos.

Incumbindo-se de funções administrativas, a Diretoria tem a seguinte composição: Presidente, Vice Presidente, 1º e 2º Secretários, 1º e 2º Tesoureiros, além dos membros do Conselho Fiscal.

Há diferenças evidentes quanto ao número de participantes, frequência aos ensaios e exposições nas diferentes Guardas, mas observou-se a mesma hierarquização nos demais grupos observados, como os de Moçambique, Catupés, entre outros. Sua aparente rigidez, cedendo lugar à reversibilidade de *status* e de papéis, coloca em evidência a penetração de valores sociais modernizantes.

A indumentária – um dos traços fundamentais na identificação da tipologia dos congados – vai sendo modificada em contato com a sociedade moderna.

Alguns itens significativos podem ser observados, como: chapéu, espada, bastão, rosários. Há diferenças de cada Terno, seja de cores, composições, objetos sagrados.

³⁵ A questão da “boa moral” está ligada à religiosidade, sendo os padrões morais relativos e variáveis de indivíduo para indivíduo.



Capitão Mapuaba, 13 de maio de 2010

De modo geral, os marujos assemelham-se a marinheiros e soldados. A variante Moçambique traz um lenço na cabeça e brincos, que lembrariam costumes mulçumanos, podendo usar um saiote da mesma cor de lenço.

Além, e, ao mesmo tempo, em que a tradição se mantém, ela é transformada. A cada ano, músicas novas, roupas novas, passos novos de dança, entre outras novidades, são criados, sempre tendo por referência a estrutura tradicional com seus limites guardados pelos capitães e madrinhas. A transformação acontece no tempo e também no espaço, de acordo com o contexto da tradição. As mudanças contextuais – tempo e espaço – e as relações intergeracionais dinamizam a tradição (MEIRA, 2007, p.76).

Renata Meira se refere ao Congado de Uberlândia, mas tal abordagem também é válida para Uberaba, devido à proximidade e semelhança.

Na Figura abaixo, é possível observar uma Mapuaba (com a vestimenta verde-amarela, característica do Terno Minas Brasil) e um Moçambiqueiro (com trajes que se assemelham aos muçulmanos), além da mistura dos trajes tradicionais (com objetos sagrados – bastão) e trajes modernos (óculos escuros).



Mapuaba e Moçambiqueiro, 13 de maio de 2012

A indumentária dos Congados apresenta um sistema tão rico em alternativas que a especificidade do traço cultural limitaria a descrição ao âmbito de casos. Assim, foram selecionados os Mapuabas. O Terno Minas Brasil optou pela escolha das cores amarelas e verde e se influenciou pela indumentária militar, usando adornos que permitem reconhecer um uniforme militar em uso vigente. Atualmente vestem calças brancas, congas brancas e blusas de cetim amarelo vivo de mangas compridas, podendo usar saiotas de tom verde ou com moedas amarelas. Alguns dançantes portam um chapéu maior, com penas, fitas e outros usam quepes. Alguns usam franjas amarelas ou verdes no uniforme. Alguns colocam um rosário ao redor do peito. O Capitão Regente traz um apito preso a um cordão dependurado no pescoço. Nos Congados, cada indivíduo escolhe o adorno que melhor atende sua preferência, como patuás, colares, medalhas. Alguns instrumentos como as violas, tambores, pandeiros, não raro são enfeitados de fitas coloridas, presas à sua extremidade mais fina. Os bastões de tamanho variável são polidos e trabalhados.

Muitos adornos são para confirmar e reafirmar a fé do congadeiro. Os adornos possuem, muitas vezes, a função primordial de homenagear a Santa, principalmente o rosário. Nos grupos de Congado observados verificamos símbolos materiais de culto a santos católicos e a entidades de religiões afro-brasileiras: medalhas, colares fetichistas, além de enfeites comuns como broches e relógios de pulso.

Afirmam Barba e Savarese (1995, p. 19) que “No Oriente, e às vezes também no Ocidente, o princípio é usar o figurino como parceiro vivo. O espectador então é capaz de visualizar a dança das oposições, os equilíbrios precários e o complexo dinâmico criado pelo ator”, funcionando o figurino como “cenografia móvel” e as palavras como “cenografia oral”. “Proporções, cores, figurinos cintilantes, máscaras e outros acessórios transformam o ator oriental em uma “cenografia em miniatura”, em constante movimento no palco e apresenta uma infinita sucessão de perspectivas, dimensões e sensações”.

No caso dos Mapuabas, o chapéu age como verdadeira indumentária, acentuando o corpo dilatado do congadeiro, transformando-o e transmutando-o, dando-lhe poder.



Casa dos Mapuabas (Mercês), 13 de maio de 2010

O chapéu dos Mapuabas, usado no Terno Minas Brasil, apresenta as duas cores representantes do território brasileiro: o verde e o amarelo. Antes de ganhar a cabeça dos congadeiros, passa pela feitura e pela benzedura no centro de Umbanda Nossa Senhora do Rosário, afinal, possui função nobre de proteger a cabeça dos maus pensamentos, de espíritos malignos, além de representar o animal de poder dessa família: o canário do bico dourado.

Para os Mapuabas, o pássaro representa os espíritos daqueles que já se foram e voltam, na forma do canário dourado (espécie brasileira, de cor amarelo intenso), para soprar “nos ouvidos daqueles que sabem ouvir” os cantos e orações que acompanham a Congada do Terno Minas Brasil. Conforme conta a griô Maria Luzia:

“Ele não me deixava cozinhá, nem drumi, nem faze os afazer de casa... cantava dia e noite (o espírito de um ente familiar):-Eu sou o canário do bico dourado e vivo cantando do outro lado”(Griô Maria Luzia do Rosário).

O fato de voar acrescenta aos pássaros uma aura mística. O voo dos pássaros os predispõe, é claro, a servir de símbolos às relações entre o céu e a terra. Em grego, a própria palavra pássaro foi sinônimo de presságio e de mensagem do céu. A ave significa a leveza, a voz sagrada dos ancestrais, a liberação do peso terrestre, o voo extasiado do xamã. O pássaro opõe-se à serpente, como o símbolo do mundo celeste ao do mundo terrestre. A palavra solta, as vozes dos ancestrais, um pássaro-humano que canta, ao pé do ouvido do médium, canções para o Terno dançar. O nome de cada um é escrito na parte interna do chapéu e é a Griô quem entrega, em mãos, “sua coroa”, que permite transmutar-se de humano para um pássaro bailarino.

De modo ainda mais geral, os pássaros simbolizam os estados espirituais, os anjos, os estados superiores do ser. O pássaro símbolo da alma tem um papel de intermediário entre a terra e o céu. O signo da abetarda³⁶, símbolo da união das almas, da fecundidade, da descida das almas até a matéria.

O pássaro é uma imagem muito frequente na arte africana, especialmente nas máscaras. Simboliza a força e a vida; é amiúde símbolo da fecundidade. Às vezes, como entre os bambaras, é ao pássaro, ao grou de topete, por exemplo, que se associa o dom da palavra. Vê-se com frequência nos vasos, o tema da luta entre o pássaro e a serpente, imagem da luta entre a vida e a morte. (CHEVALIER, 1999, p.688)³⁷

O chapéu é o objeto que cobre a cabeça, ou seja, o *ori* (yorubá). No Candomblé, essa é uma parte do corpo sagrada, tanto que quando é feito um “filho de santo”, já recolhido o novato, este recebe as curas sacramentais no corpo e na cabeça (*ori*) e, em seguida, o sangue dos animais consagrados ao orixá.

Portanto, assim como a cabeça é um ponto essencial nas práticas religiosas africanas, o chapéu adquire um “poder” de proteger esse *ori* (cabeça).

Além de proteger, o chapéu enfeita e remete ao animal totêmico da família, o canário amarelo. Os Mapuabas, vistos de longe parecem uma revoada de canários, sendo esta minha visão poética e metafórica, fruto de meu olhar como atuante.

³⁶ **Abetarda** é o nome genérico dado às aves da Ordem dos Gruiformes, classificadas na família dos Otídeos. Este grupo é formado por 6 gêneros, com 25 espécies, que ocorrem na Europa, Ásia e África. Habitam zonas abertas, com preferência para estepes, savanas e planícies áridas. Seus tamanhos, pesos e plumagem, variam, dependendo da espécie. Passam a maior parte do tempo no solo e são onívoras (VIDE). Vivem solitárias, em pares ou pequenos grupos familiares. Acessível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/abetarda/>, em 07/02/2014.

³⁷ CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

Há diferentes estilos de chapéus e entre tantos há um, em formato de barco (com a proa sempre apontada para frente) que se destaca pela simbologia. Assim como no monumento da Ilha de Goreé³⁸, que aponta sempre para frente, indicando as inúmeras embarcações e proas que levaram os negros durante a diáspora (e nunca voltaram), o chapéu Mapuaba também aponta sempre adiante.



Mapuaba, 13 de maio de 2011 e Monumento em Goreé, 2011

Para mim, a maneira de organização do Terno Minas Brasil (duas filas), com o Capitão à frente, portando seu chapéu e seus instrumentos, como espada, amuletos e santos, remete imediatamente a uma embarcação, que não navega no mar, mas nas ruas. As músicas também estão sempre alertando “— *Olha o barco!*”. A execução dos passos básicos da Congada, que alteram o equilíbrio do corpo do congadeiro *ora para a direita, ora para a esquerda* também provoca a sensação de estarmos em um barco.

Quando os negros vieram, nos navios, eles observavam o ritmo do mar. Muitas vezes presos em porões escuros, misturados com etnias rivais, os negros lembravam a cultura de sua terra e lutavam para não esquecer suas raízes. Certos traços culturais africanos cruzaram o oceano Atlântico e permaneceram no Brasil. Esses povos modificaram e influenciaram o

³⁸Goreé é uma ilha, que tem destaque na diáspora africana, localizada próxima ao Senegal, considerada Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade.

universo da cultura brasileira, formando a cultura afro-brasileira³⁹. Não devemos imaginar a cultura afro-brasileira ou a cultura ameríndia como manifestações culturais que ocorram isoladamente, ambas são partes da rica cultura brasileira.

Quando citamos a África e os africanos, relembramos logo os seres humanos que foram feitos escravos, como homens e mulheres que, trazidos à força de suas terras, vieram para servir. Havia, na África, muitas histórias de homens, mulheres e crianças que foram trazidas pelos barcos que cruzaram o oceano Atlântico durante quatro longos séculos.

Essas histórias que aportaram no Brasil lutaram para sobreviver, assim como os seres humanos que as trouxeram e as contaram. As manifestações culturais dos africanos que vieram para o Brasil ocorreram em diferentes épocas e lugares do nosso território.

A Espada e o bastão: Nem todos os capitães e generais da Congada têm sua espada. Muitos substituem a espada pelo cajado, ou bastão. Para que o bastão possa substituir a espada, ele passa pelo terreiro, é bento e passa a ter os mesmos poderes da espada.



Mestre Galdino, 13 de maio de 2010

³⁹ Que deveria ser chamada de culturas “afros-brasileiras”, destacando a pluralidade tanto da cultura africana quanto da ameríndia.

Muitas histórias existem em torno do instrumento mais poderoso da Congada, a espada. Dizem que se deve à participação do negro na Guerra do Paraguai. Quando os negros foram para a guerra, passando pela região do Triângulo Mineiro, em um encontro de tropas, na Igreja Santa Rita (Uberaba/MG), acabaram influenciando os demais, motivando o uso da espada.

Quando os negros foram para a Guerra do Paraguai, passando por aqui por Uberaba, Uberlândia, Monte Alegre de Minas, que tem um *fordí* lá. Todos os negros que voltaram ganharam uma carta de alforria e a patente, *ocê é General, ocê é Coronel, ocê é Capitão*, dependendo da idade. E eles ganharam também uma espada. Um delegado aqui em Uberaba proibiu o uso de espadas, então eles passaram a usar o bastão (**Capitão do Terno de Congo Minas Brasil**).

Durante muitos anos a espada foi proibida, “*coisas dos branco, tinham medo de preto armado (gargalhada)*”, substituíram a espada pelo bastão, que também simbolizava a fala (bastão que fala) e a capacidade de regência (como um maestro), além de fazer a conexão terra-céu. As espadas polidas, levadas pelos mestres, portadores de memória movente, simboliza a resistência e o posicionamento de povos que outrora eram escravizados pela elite, apanhavam e sofriam torturas físicas e psicológicas.

A Espada é o amuleto maior de uma Congada. Significa o Comando Geral. Tanto é que o General, ele não pode desembainhar ela por qualquer momento que seja. Ele quando aponta a espada, desembainha para guardar bandeira ou para guardar o Terno. Porque quando o General desembainhe a espada ele tá com o Comando Máximo, então vem os capitães pra poder ver o que o General está querendo. E tem uma parte que é espiritual, pra aqueles que acredita sim e para aqueles que não acreditam, paciência. Mas o nego já tinha, então aqui é o modo de comunicar com os mentor lá do outro lado (**Mestre Galdino**).

Todavia, com a substituição da espada pelo bastão, o poder que se destacou foi o de comunicação, sendo a pessoa em poder do bastão aquela responsável pela fala, por entoar cânticos e fazer orações. Quando o bastão é passado para outrem, verifica-se que a função de comunicar também é transferida.



Grão Maria Luzia do Rosário (à esquerda) com seu bastão, 2010.

O bastão também marca o ritmo e pode ter diversas denominações: tacapu, maranga, carutana, murucu, cauacauá, dentre outras. Geralmente é uma longa haste ornamentada de plumas e desenhos em alto-relevo, munida de uma ponta de lança móvel. Às vezes tem um ferrão de arraia, em um dos lados, e no centro um maracá, acabando em ponta ou endurecido ao fogo. Insígnia dos chefes de tribos uaupés e japurá. Servem hoje para puxar as danças. Sua função ritmadora compreende o elemento exorcista, afastador dos malefícios, como o som dos sinos afasta os demônios.

O Tambor: O tambor e seu som marcam a pulsação da Congada, simbolizam o coração. Sem dúvida, o tambor é a voz dos ancestrais que canta para o congadeiro dançar e orar. Na família Mapuaba, o tambor abre os trabalhos e os ensaios. Muitas vezes escutamos: “*-A branca chegô, vamos começá os ensaios, bate os tambor (Griô Maria Luzia do Rosário)*”.



13 de maio de 2013

Outro aspecto interessante é que quando havia ensaios nos dois quartéis (Mercês e Boa Vista), os tambores de um quartel podiam ser ouvidos do outro lado do morro, no outro quartel e ambos começavam os trabalhos em sintonia.

A postura do congadeiro, quando está com o tambor seguro por uma correia no ombro do tocador, exige do corpo um certo “encurvar-se”.

Em muitas posturas de dança, Eugênio Barba mostra esse desenho formado pela coluna vertebral, como na postura BURMA, demonstrando como há princípios comuns em diferentes danças, mas que podem ser identificados, assim como ocorre na Congada. Nesse caso, o tambor acentua a postura, provocando uma dança de oposições, ou seja, o acessório destaca a curvatura da coluna do corpo do congadeiro. “A coluna vertebral pode ceder, enfatizando o peso e a força da inércia, mas também pode ser mantida ereta ou curva de modos particulares, criando uma arquitetura de tensões que dilatam a presença do ator”, salientam Barba e Savaresi (1995, p.232).

Os tocadores de tambor apresentam tónus muscular diferenciado, pois a qualidade do tónus muscular, que determina sua pré-expressividade, está estreitamente ligada à posição da coluna vertebral.

As Bandeiras: A bandeira – estandarte carregado por um dançante à frente da Guarda – pode ser pintada ou estampada com o santo que designa o Grupo, além de trazer o nome da própria Guarda. Suas cores e adornos variam, e sua confecção não se prende a padrões pré-estabelecidos tradicionalmente.

Observou-se que a Guarda dos Mapuabas faz uso de bandeiras verde-amarelas em homenagem à data de 13 de maio de 1988 e bandeira branca, bordada com a imagem de Nossa Senhora do Rosário (escrito Mãe e Amor).

Nas bandeiras encontram-se escritos os nomes dos ternos, o santo de devoção, junto com a imagem dele e o da cidade de onde vem o grupo. Geralmente, é confeccionada em tecido da mesma cor do uniforme do terno.



13 de maio de 2013

Símbolo de veneração, é guardada com todo o cuidado na casa do capitão e nos dias de festa, é beijada por todos os congadeiros, e também, pelos espectadores e devotos. Na casa dos festeiros, quando chegam para as refeições, é colocada em um canto para que todos a vejam. Na saída, é oferecida também aos donos da casa, para que eles a beijem, guardando a proteção dela para sua residência. Quando morre um congadeiro, a sua bandeira é colocada sobre o caixão durante o velório e cortejo fúnebre. A Guarda pode possuir mais de uma bandeira.

Colares e patuás (santos e amuletos): O amuleto mais usado nos Ternos de Congada é o rosário, devido à forte influência de Nossa Senhora do Rosário, como santa padroeira e protetora.

Os rosários são usados como colares, feitos de conta de lágrima, uma semente usada para fazer rosários em oferenda às almas, principalmente à linha dos preto-velhos.

Muitos utilizam “guias” no pescoço, que são colares coloridos que representam a vibração do orixá. São emblemas dos orixás, servem como segurança, proteção e, muitas

vezes, como verdadeiros talismãs ou *exéde* de segurança, ajudando quem as estiver usando em suas pretensões. As guias indicam o orixá ou o cargo religioso no candomblé.

As guias podem ser usadas em volta do pescoço ou a tiracolo. As que pertencem ao Santo do *ori* (cabeça) são sempre mais longas e mais vistosas. Muitas são confeccionadas com miçangas de cristal ou de vidro, nunca de plástico. Todos os iniciados devem usar guias que representem os Orixás e protetores. Devem igualmente usá-las aqueles que, embora não iniciados, são adeptos, desde que saibam quais são os seus Orixás.

Devem ser preparadas no barracão, sob a orientação do babalaô. Após serem enfiadas as contas, em número suficiente, a guia é firmada com uma ou várias contas que se destacam pelo tamanho, e, no ato de fechá-la, o iniciado reza o *engoruzi* do Orixá correspondente à guia. Após a reza, leva ao roncó para a purificação (lavagem com água de Oxalá) e banho de abô. Estando a guia preparada, o babalaô ou o ebâmi, rezam novamente o engoruzi do Orixá ao colocá-la no pescoço de quem vai usá-la. Quanto às cores correspondentes aos Orixás, são mencionadas por COSTA⁴⁰ (1974) em anexo.

Há muitos outros objetos e amuletos usados na Congada, além de guias e rosários. Vários santos de devoção são levados durante todo o cortejo até ganharem as Igrejas e nessa trajetória, muitas pessoas beijam, tocam, colocam fotos e objetos de entes queridos, buscando proteção ou pagamento de promessas. Entre os santos mais venerados estão São Benedito e Nossa Senhora do Rosário.

O poder dado a certos objetos vem da fé de cada indivíduo. Durante a festa e cortejo, são observadas diversas manifestações de religiosidade. Muitas pessoas acreditam que tocar nas roupas dos Reis e Rainhas traz sorte ou que se curvar perante o cortejo seja uma demonstração de agradecimento, humildade e reverência.

Oferecer alimentos ou um figurino novo também pode ser o pagamento de uma promessa feita em anos anteriores e que tenha sido atendida.

Muitos amuletos correspondem aos objetos sagrados do orixá que protege aquele indivíduo, que, como demonstração de fé, usa as cores preferidas de seu protetor, além de lhe oferecer comidas e animais consagrados ao sacrifício. Os objetos podem ser armas e apetrechos usados e preferidos pelos Orixás.

As próprias palmas (*paó*), que são batidas de tempo em tempo, servem para demonstrar respeito, reverência e submissão. Dá-se sempre o *paó* antes de qualquer atividade relacionada ao Orixá.

⁴⁰ COSTA, Fernando. **A prática do Candomblé no Brasil**. Rio de Janeiro: Renes, 1974.

Os grupos de congo apresentam maior número de variações, tornando-se difícil tipificá-los. Por exemplo, os Mapuabas. O Terno Minas Brasil traja calças e camisas verde-amarelas, usam o tradicional chapéu dos congos, adornados de penas, espelhos, flores e fitas coloridas, na forma de quepe, à moda militar.

Os pés descalços dos escravos foram substituídos por toda espécie de calçados encontrados no mercado – tênis, congas (os Mapuabas, no caso, usam congas brancas), sapatos, botinas, etc.

2.3.1 Alguns aspectos do Congado

Os aspectos corporais dos congadeiros podem ser analisados sobre o prisma da Antropologia Teatral, tendo como fundamentação os princípios comuns, abordados pela mesma. A Antropologia Teatral postula que existe um nível básico de organização comum a todos os atores: Nível pré-expressivo, o nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador (BARBA, SAVARESE, 1996).

Antropologia Teatral é o estudo do comportamento do ser humano quando ele usa sua presença física e mental numa situação organizada de representação e de acordo com os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana. Essa utilização extracotidiana do corpo é o que chamamos de técnica (BARBA; SAVARESE, 1995, p.5)

Os princípios comuns levantados pela antropologia teatral são, na verdade, uma série de “conselhos úteis” que podem ser aplicados tecnicamente pelo ator-bailarino⁴¹. Barba e Savarese (1996, p.5) afirmam que “os princípios periódicos no nível biológico de execução, quando aplicados a certos fatores fisiológicos (peso, equilíbrio, a posição da coluna vertebral, a direção do olhar no espaço)” determinam tensões orgânicas pré-expressivas.

Essas tensões geram uma qualidade diferente de energia, fazem o corpo teatralmente “decidido”, “vivo”, e manifestam a “presença” do ator bailarino, ou *bios* cênico, atraindo a atenção do espectador antes que qualquer forma de expressão pessoal aconteça.

⁴¹ Ator-bailarino é o termo utilizado pelos autores supracitados.

O congadeiro possui uma qualidade de presença? Por meio de meu trabalho de campo (vivência como congadeira) é possível reconhecer as técnicas extracotidianas⁴² e cotidianas que transformam o corpo do congadeiro em um corpo decidido e dilatado.⁴³

Para melhor compreender o que caracteriza a presença cênica do congadeiro, faz-se necessário entender a definição de corpo decidido e corpo dilatado. É possível reconhecer um corpo em postura de espetáculo, também nas fotografias dos congadeiros é possível visualizar uma atividade pré-expressiva, um corpo decidido e dilatado, mesmo que para o dançante e congadeiro a Congada não seja um espetáculo e sim uma manifestação de sua religiosidade e cultura.

Para se entender o que é um “corpo decidido” é necessário analisar as expressões “*esseredeciso*”, “*être decide*” ou “*tobedecided*” que, apesar de serem expressões estrangeiras, levam-nos a refletir sobre o que significa “ser decidido” e isso não significa que alguém ou algo decida por nós ou seja submetido à decisão, nem que sejamos o objeto da decisão.

É uma expressão gramaticalmente paradoxal, na qual uma forma passiva assume um significado ativo e em que uma indicação de disponibilidade para ação é expressada como uma forma de passividade. A expressão não é ambígua, é hermafrodita, combinando dentro dela igualmente a ação e a passividade e, apesar de sua estranheza, é uma expressão encontrada na linguagem coloquial (BARBA; SAVARESE, 1995, p.17).

Conforme Barba e Savarese (1995, p. 17), “Ser decidido” não é sinônimo que estamos decidindo e nem que somos nós os condutores da ação de decidir. “Entre essas duas condições opostas flui uma corrente de vida, que a linguagem parece não ser capaz de representar e ao redor da qual ela dança com imagens”. Tal expressão exige a experiência direta para que se vivencie o que é “ser decidido”.

Um corpo decidido é um corpo dilatado. Um corpo dilatado é aquele que atrai a atenção do espectador porque possui uma energia diferenciada, é um “corpo-em-vida”.

O corpo dilatado é um corpo quente, um corpo incandescente, mas não no sentido emocional e sentimental e, sim, no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento do movimento, separam-se mais, atraem-se e opõem-se com mais força, em um espaço mais amplo ou reduzido.

⁴² As técnicas extracotidianas consistem em procedimentos físicos que parecem ser baseados na realidade com a qual cada um está familiarizado, mas segue em uma lógica não reconhecível imediatamente.

⁴³ Visão da pesquisadora na pesquisa participativa. É preciso esclarecer que a análise do corpo do congadeiro sobre o prisma da Antropologia Teatral é uma escolha da pesquisadora.

Com frequência chamamos esta força do ator de “presença”, mas não se trata de algo que está, que se encontra aí, à nossa frente. É contínua mutação, crescimento que acontece diante dos olhos. É um corpo-em-vida. O fluxo de energias que caracteriza nosso comportamento cotidiano foi re-direcionado. As tensões que secretamente governam nosso modo normal de estar fisicamente presentes vêm à tona no ator, tornam-se visíveis inesperadamente (BARBA, SAVARESE, 1995, p.54).

Entre os princípios comuns, podem ser identificados no corpo do congadeiro o uso da alteração de equilíbrio, assim como da postura KOSHI, que é constatada por tensões criadas entre as partes superiores e inferiores, joelhos dobrados e, ajustando a coluna vertebral, sendo o tronco usado como um bloco, forçando o congadeiro a achar um ponto de equilíbrio. O corpo do congadeiro, identificado como um corpo dilatado⁴⁴, é preenchido por uma força chamada “presença”, sendo esse corpo dilatado evocado por uma mente dilatada, que para os congadeiros se dá por meio da fé (aspecto religioso).



13 de maio de 2011

Os ensaios das Congadas atuam como um verdadeiro treinamento para se desenvolver um novo comportamento, um novo modo de se movimentar, de atuar, de reagir, que deve ser seguido pela dilatação do corpo mental, que se pode dar por meio das orações, cantorias e incorporação.

Sabe-se que a pré-expressividade, embora seja física, manifesta-se em uma dimensão mental. Usando a terminologia de Eugênio Barba, em que o corpo dilatado e a mente dilatada são, respectivamente, os aspectos físicos e mentais da presença cênica, pode-se dizer que a presença cênica está relacionada com o corpo e mente dilatados em interdependência recíproca.

Por intermédio da convivência como dançante ou congadeiro e da transmissão oral, é possível vivenciar este nível operativo, que funciona como uma práxis, cujo objetivo é fortalecer o *bios* cênico do congadeiro (ator-bailarino).

Para os congadeiros, a própria indumentária ajuda a estabelecer uma presença cênica e muitos acessórios acentuam a oposição, como é possível ver na Figura anterior, em que um congadeiro Mapuaba acentua a postura abaulada (coluna envergada para frente), sendo que o acessório (instrumento musical) favorece a postura.

A oposição se reafirma com os próprios passos da congada, em conformidade com a idéia de “dança das oposições” apresentada na “Arte Secreta do Ator”, que mostra o mecanismo usado para fazer a transição de uma posição simétrica ereta para uma posição assimétrica ereta, acentuando assim a dança das oposições. As alterações de equilíbrio apresentadas podem estabelecer paralelo com os passos da congada (ritmo marcha lenta) e também no rojão (ritmo mais acelerado).

Em relação à coluna vertebral, a mesma imagem supracitada pode ilustrar o tronco encurvado, utilizado para trabalhar o equilíbrio, feito por atores, quando buscam a mudança do corpo relativa à linha de gravidade quando anda. A mesma tensão e atitude é adquirida pelo corpo do congadeiro, quando “se curva” para demonstrar a sua devoção e fé. Essa mesma reestruturação da coluna para restaurar um equilíbrio fora do eixo, também é encontrada na dança com as gungas que ficam presas nas canelas do moçambiqueiro. Assim, o peso o obriga a modificar seu eixo/coluna e seu corpo, para poder dançar e se movimentar.

Os praticantes de artes, de ritos e de festejos assumem determinados comportamentos – sequências organizadas de acontecimentos, roteiro de ações, textos e cantorias, movimentos

codificados – que são chamados de comportamento restaurado, terminologia usada por Eugênio Barba e Nicola Savarese:

O comportamento restaurado é o comportamento vivo tratado como um diretor de filme trata uma fita cinematográfica. Essas sequências de comportamento podem ser rearranjadas ou reconstruídas; elas são independentes dos sistemas causais (social, psicológico, tecnológico) que trouxeram à existência. Elas possuem uma vida própria. A “verdade” original ou “fonte” do comportamento pode estar perdida, ignorada ou contrariada, mesmo quando essa verdade ou fonte está sendo aparentemente respeitada. Como a sequência de comportamento foi feita, achada ou desenvolvida pode ser desconhecida ou ignorada, elaborada, distorcida pelo mito e tradição. Originando-se como um processo, usada no desenvolvimento dos ensaios para fazer um novo processo, uma representação, as sequências de comportamento não são processos em si, mas coisas, itens, “material”. O comportamento restaurado pode ser de duração longa como em alguns dramas e rituais ou de curta duração como em certos gestos, danças e mantras (BARBA; SAVARESE, 1995, p.205).

O comportamento restaurado é utilizado em situações de transe, exorcismos, xamanismos, rituais de dança e de teatro, ritos de iniciação etc., sendo a principal característica da representação. No caso do congadeiro Mapuaba, não há a ideia de uma representação na mente do executor, que, na verdade, está apenas realizando suas manifestações culturais e de religiosidade sem essa consciência de ser a Congada uma representação. A Congada pode ser vista como uma verdadeira representação, pois há um ritual com sequências de comportamento, roteiro e trajetória. Todavia, tal prisma vem do olhar do pesquisador e não do congadeiro.

Mesmo assim, o comportamento restaurado existe separado dos executores que realizam esses comportamentos e, conforme afirmam Barba e Savarese (1995, p.205-206), “por o comportamento estar separado dos que o praticam, ele pode ser armazenado, transmitido, manipulado, transformado. Os executores entram em contato com essas sequências de comportamento, recuperando-nas [...]”.

O comportamento restaurado está “lá”, distante de “mim”. Ele é separado e, portanto, pode ser “trabalhado”, mudado, mesmo que “já tenha acontecido”. O comportamento restaurado inclui uma gama de ações. Pode ser “eu” em outro tempo/estado psicológico como uma descarga psicanalítica; ou pode existir numa esfera não-ordinária da realidade sociocultural [...] (BARBA; SAVARESE, 1995, p.206).

Assim, a cada saída do Terno de Congada Minas Brasil há uma sequência de comportamentos que ganham vida novamente e, então, se recomportam de acordo com essas

sequências (dançando, tocando instrumentos, entrando em transe). Daí a importância dos ensaios, que funcionam para mim como um treinamento.

O comportamento restaurado é simbólico e reflexivo: não comportamento vazio, mas pleno, que irradia pluralidade de significados. Esses termos expressam um princípio simples: a pessoa pode agir como outra; a pessoa social ou transindividual é um papel ou conjunto de papéis. O comportamento simbólico ou reflexivo significa fixar, transformando em teatro o processo social, religioso, estético, médico e educacional. A representação significa: nunca pela primeira vez. Isso significa: da segunda até n vezes. A representação é o “comportamento repetido”. (BARBA, SAVARESE, 1995, p. 206).

Mesmo a Congada não sendo um teatro instituído, uma representação consciente, possui em seu desenrolar várias características e princípios da representação, como o comportamento restaurado, que pode ser colocado da mesma forma que se faz com uma máscara ou figurino, podendo, inclusive, sofrer alterações e mudanças.

Sendo um evento que representa a resistência é um modo de representação, como representam, de fato, os escravos, não visto como espetáculo teatral, mas investido de determinado grau de representação.

Perante tal constatação eu passei a ver a possibilidade de efetuar uma intervenção, através de um processo de criação em dança, compartilhado no capítulo a seguir, que abarcasse o gestual e ritmo da Congada.



A Valsa dos Espelhos

“Ou toca ou não toca,
 Suponho que o entender não é uma questão de inteligência,
 Mas sim de sentir, entrar em contato.
 Com todo perdão da palavra,
 Eu sou um mistério para mim...
 Um nome para o que eu sou importa muito pouco,
 Importa o que eu gostaria de ser.
 Sou uma pessoa que tem um coração que por vezes percebe
 Sou uma pessoa que pretendeu por em palavras,
 Um mundo ininteligível e um mundo impalpável.
 Sobretudo uma pessoa, cujo coração bate de alegria levíssima,
 Quando consegue em uma frase dizer alguma coisa
 Sobre a vida humana ou animal.
 Sou tão misteriosa que não me entendo.
 Eu sou uma pergunta.”
 Clarice Lispector

CAPÍTULO 3. UM PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA

Comecei a pensar no presente capítulo antes do capítulo anterior. A minha mente, com as aulas práticas de Yôga⁴⁵ e máscaras/cultura popular⁴⁶ despertaram a memória corporal da composição/decomposição da “Valsa dos Espelhos”.

Meu pensamento não flui de forma linear, ele transita de forma espiral pela busca da compreensão e vivência de um corpo dilatado e repleto de energia.

Essa espiral transpassava os conceitos e abordagens feitas no decorrer do mestrado, buscava no corpo o reflexo dos conceitos e princípios defendidos por Eugênio Barba. Minhas reflexões circundavam a prática e a teoria de forma circular. Várias dúvidas e dificuldades afloraram, eu sentia vontade de dançar e experimentar, mas quando o fazia sentia-me “travada” na escrita. Havia em mim e em meu corpo uma enorme quantidade de energia, mas eu sentia dificuldade de transpô-la para o papel.

Eugênio Barba afirma que o ator-bailarino possui uma energia extracotidiana que o coloca em um estado específico de energia (corpo decidido e dilatado), além de nos levar a pensar através de ações.

Eu pensava em meu corpo-brasileiro e retomava Merleau-Ponty (1908-1961) afirmando que “eu sou meu corpo” (existo, logo penso?).⁴⁷ Se pensar a partir de uma colocação de Abragnano (1998, p.196), as noções de corpo e coisa se confundem. Ou ainda, se pensar de acordo com Medina (1991, p.49) o corpo é sinal da alma, é o instrumento do espírito.

Por um longo período, a doutrina da instrumentalidade do corpo (este como instrumento da alma) esteve presente nas teorias e discursos de filósofos famosos como Platão, Aristóteles, São Tomás de Aquino, entre outros.

Foi o dualismo cartesiano que trouxe outro conceito de corpo, abandonando a teoria da instrumentalidade do corpo. O conceito cartesiano acabou destacando “a mente”, privilegiando-a em relação à matéria. Distribui o corpo-mente e gerou uma cultura de hipertrofia à abstração, idealista, dualista. A divisão cartesiana entre matéria e mente teve um impacto profundo sobre o pensamento ocidental.

⁴⁵ Realizei estágio docente na disciplina “Yôga para o Ator”, ministrada pela professora Dr.^a Yaska Antunes, 2013/2014.

⁴⁶ Disciplina do Mestrado ministrada pelas professoras Joice Aglae Brondani e Renata Meira. Cursei duas vezes a disciplina, a fim de absorver ao máximo o conteúdo ministrado.

⁴⁷ MEDINA, João Paulo Subirá, O Brasileiro e seu corpo: educação e política do corpo. 3 ed. Campinas. SP: Papirus, 1991.

Ela nos ensinou a conhecermos a nós mesmos, como egos isolados existentes “dentro” dos nossos corpos; levou-nos a atribuir ao trabalho mental um valor superior ao do trabalho manual; habilitou indústrias gigantescas e venderam produtos-especialmente para mulheres – que nos proporcionem o “corpo ideal”; impediu os médicos de considerarem a dimensão psicológica das doenças e os psicoterapeutas de lidarem com o corpo de seus pacientes (MEDINA, 1991, p.50).

Foi também essa divisão que gerou uma visão equivocada do corpo do bailarino, que no pensamento cartesiano aparece dissociado da mente. Barba e Savarese respondem alguns questionamentos sobre a arte do ator-dançarino, como: Qual é a diferença entre o comportamento físico e mental de um ator-dançarino na cena e na vida cotidiana? É possível revelar e pesquisar o que caracteriza a força de atração de um ator-dançarino e sua capacidade de atrair a atenção do espectador? Em que consiste a presença cênica? Quais seriam os princípios técnicos usados em comum, nas mais variadas culturas?

A Valsa dos Espelhos funcionou como campo de pesquisa, sendo meu corpo o objeto de investigação e experimentação, em busca de respostas e de mais questionamentos sobre a energia almejada para se obter um corpo dilatado e decidido.

Afirma Graziela Rodrigues (2005, p.20):

As danças ritualísticas exigiam uma investigação mais profunda do movimento, conduzindo-me ao estudo das artes orientais chinesas no sentido de compreender vivencialmente a utilização do movimento interno dos circuitos de energia.

As manifestações populares brasileiras, que possuem o sentido de resistência cultural, são consideradas a moldura onde irá ocorrer o desenvolvimento do ator-bailarino que também se encontra como pesquisador.

3.1 A Valsa dos Espelhos

A Valsa dos Espelhos surgiu após a minha participação na Oficina ministrada pelo bailarino e coreógrafo Rui Moreira, no projeto de circulação de dança “Circuladança”. O Circuladança possui como proposta a interação entre vários estilos de dança, como dança de

rua, dança afrocontemporânea, clássica e danças populares. Um projeto idealizado por Vanilton Lakka⁴⁸.

O primeiro contato com a dança afrocontemporânea deu-se na oficina ministrada por Rui Moreira, intitulada “subjetividades”, tendo sido trabalhados vários princípios e gestuais que me remetiam ao corpo do congadeiro, tais como o enraizamento, o ato de curvar a coluna e dobrar os joelhos, o uso da voz para aquecer.

Durante a oficina, trabalhamos aquecimento do corpo com cantos e palavras de poder, que nos remetiam aos ancestrais africanos. Falar e dançar nos motivava a trabalhar uma espécie de energia sutil, que reverberava pelo crânio, tronco e membros.

3.1.1 Encurvar e enraizar

O ato de encurvar-se e enraizar, tão utilizados pelos congadeiros, estavam também presentes nos movimentos ministrados por Rui, que havia chegado recentemente de uma viagem ao Senegal (África) e estava, nitidamente, com o corpo “explodindo” de energia.

Através de danças tradicionais africanas e de cantos também em dialetos tradicionais, Rui nos conduziu a um novo modo de aquecer e preparar o corpo para o trabalho.



Oficina “Subjetividades” Ministrada por Rui Moreira no Circuladança, em Uberaba/MG

⁴⁸ Lakka é Mestre em Artes pelo PPGArtes da Universidade Federal de Uberlândia, com a pesquisa “Para Uma Cidade Habitar Um Corpo”, e Bacharel em Ciências Sociais pela mesma instituição com o estudo « O Processo de Transmissão da Breakdance ». Sua formação é marcada pela vivência nos universos da Dança de Rua e da Dança Contemporânea. E em suas criações coreográficas destacam-se questões referentes ao uso de técnicas corporais, a formatação de trabalhos de dança em diferentes suportes e a exploração da relação arte-cidade no ambiente urbano.

Em minha intervenção o movimento de encurvar-se foi incorporado logo no início da performance, enquanto eu organizava os alimentos e coava o café que seria distribuído ao público, assim como a “quebra de joelhos” e o “molejo” do quadril.



Diferentes momentos da intervenção: a primeira imagem demonstra a postura encurvada (Universidade de Uberlândia, Congresso Fora do Eixo-Festival Jambolada) e a segunda imagem demonstra o “molejo de quadril” e acentuação da pélvis (Teatro SESI-Uberaba – reapresentação da Valsa dos Espelhos (vide dvd) no Espetáculo Andanças.

Muitos associam o ato de curvar-se com o ato de humilhar-se, mas na intervenção o mesmo está associado à ancestralidade, conforme afirma a pesquisadora Graziela Rodrigues (2005, p.51) quando está fazendo uma reflexão sobre as posturas corporais:

A postura abaulada, acentuada curvatura anterior do eixo-coluna, é assumida quando se faz presente a ancestralidade. Os movimentos nesta postura são pausados e lentos, o tronco apresenta a densidade; porém não é para denotar desgaste no corpo físico, mas para representar o arquétipo do Preto-velho que traz em si a sabedoria pelo muito que viveu.

Na diversidade de movimentos também são encontradas posturas diferenciadas, seja a postura encurvada, vertical ou mesmo horizontal. Muitas vezes o ato de encurvar-se

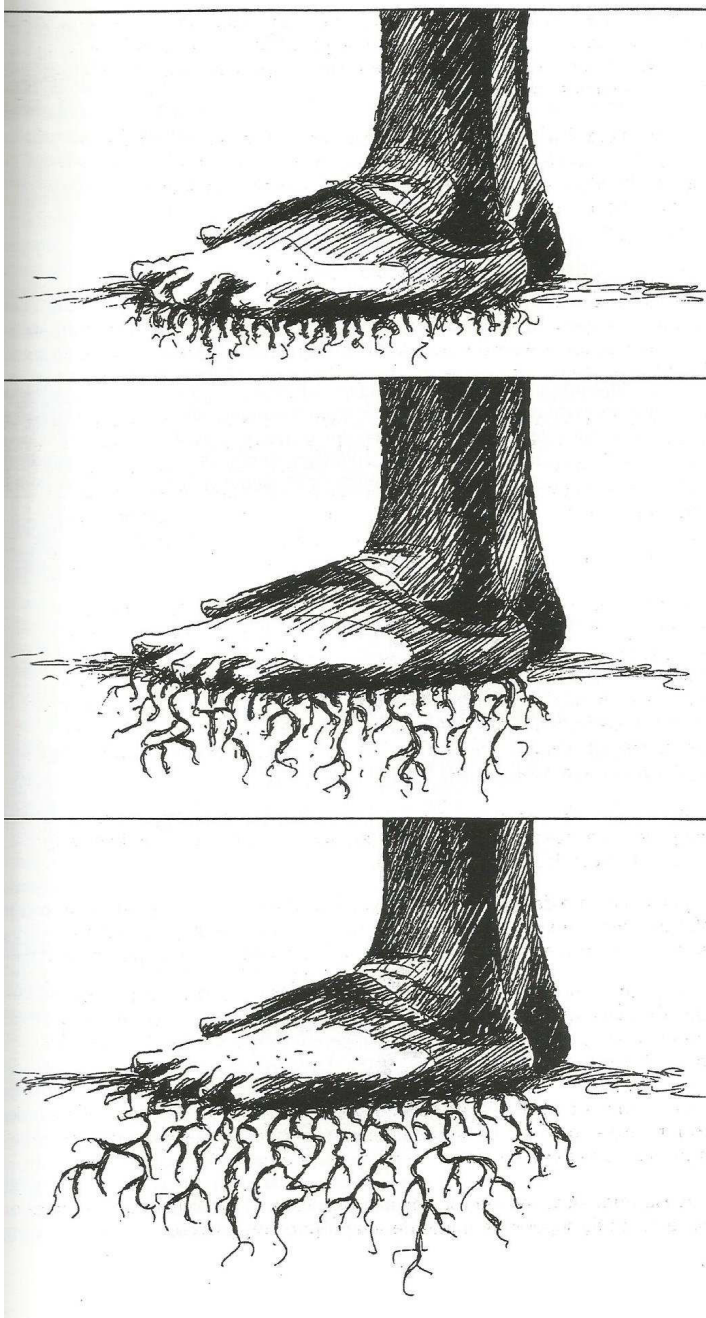
demonstra respeito e hierarquia a determinado Terno de Congada ou Mestre da transmissão oral, como ocorre nas embaixadas, conforme ilustração a seguir.



Congadeiro Mapuaba no desfile de 13 de maio de 2013. O terno de congo com trajes brancos se curvam para o Capitão Mapuaba em sinal de respeito.

Uma das explicações sobre a postura abaulada dos Preto-Velhos é que certas entidades utilizam com maior frequência o chakra genésico ou sacro também chamado de chakra básico, é por isso que o médium se curva quando atuam estas entidades em seus corpos. Por utilizarem este chakra básico, é como se os outros perdessem a função ficando quase sem atividade, utilizados apenas para funções secundárias, como no caso das intermediações (RODRIGUES, 2005, p.52)

Assim, pude concluir que o indivíduo incorpora a postura a partir das qualidades e funções da entidade que se manifesta em seu corpo. No caso dos congadeiros Mapuabas, são os preto-velhos, que adotam a postura encurvada, que também ajuda os pés no enraizamento - a capacidade de penetração dos pés no solo.



Enraizamento

Fonte: RODRIGUES, 2005, p.45

Os esforços empregados pelos pés na relação com os solos podem ser mínimo, médio ou máximo, sendo que nos movimentos da Congada esta dinâmica ocorre através da alternância. Ora os pés estão em contato mínimo com a superfície, podendo mesmo estar em suspensão; ora esse contato ocorre além da superfície (raízes soltas) e também existe a penetração máxima, ou seja, o enraizamento.

A qualidade da utilização dos pés traduzem a dinâmica do movimento e conduzem o corpo do congadeiro, como um todo.

Na intervenção o enraizamento começava logo no início, quando na posição de cócoras eu começava a cortar e organizar os alimentos. A pressão de toda a planta dos pés contra o solo, o cheiro do alimento, a posição encurvada da coluna provocava nos dedos dos pés a sensação destes se tornarem raízes, que iam se aprofundando no solo e provocando a sensação de empoderamento no corpo como um todo.

A quebra de joelhos, ou a predominância da flexão possibilita aos pés desenvolverem uma série de movimentos altamente articulados, ao mesmo tempo em que servem de sustentação. Os joelhos influenciam na posição da bacia no alinhamento de toda a estrutura física.

A “dobradura” dos joelhos por impulso é bastante significativa na linguagem do movimento, quando ocorrem as incorporações (Umbanda, Candomblé). O movimento, de “quebra de joelhos” (rápida flexão por impulso) é decorrente do deslocamento da região sacra, porém são os joelhos que nestes momentos anunciam a entrada de novos sentidos no corpo (RODRIGUES, 2005, p.49).

Os joelhos influenciam em toda a linguagem da dança, direcionando a ação de todo o organismo, assim como ocorre na posição denominada KOSHI. Graziela Rodrigues (2005, p. 49) afirma que “o molejo dos joelhos é marcante no início dos rituais do Congado, vindo a favorecer a soltura das articulações de todo o corpo”.

A postura de KOSHI também é capaz de habilitar o ator-bailarino a um tônus muscular e capacidade de energia que o leva a um estado extracotidiano e o prepara para ação.

Durante minha intervenção eu buscava canalizar a energia dos joelhos, para que a flexão dos mesmos me possibilitasse controlar o impulso, assim como acontece em vários rituais da Congada: saudações à bandeira, momento de receber as bênçãos, saudações ao altar e ao congá etc.

3.1.2 Quadril

Outro movimento trabalhado na oficina de Rui Moreira foi o “soltar do quadril”, trabalhado de forma integrada com a percussão realizada pelas mãos (bater palmas).



Oficina “Subjetividades” Ministrada por Rui Moreira no Circuladança, em Uberaba/MG

Com os pés enraizados e descalços, os joelhos semiflexionados, buscávamos movimentos em forma de oito deitado com o quadril. Quando ele atingia as extremidades, batíamos as costas da mão correspondente com a palma da outra mão.

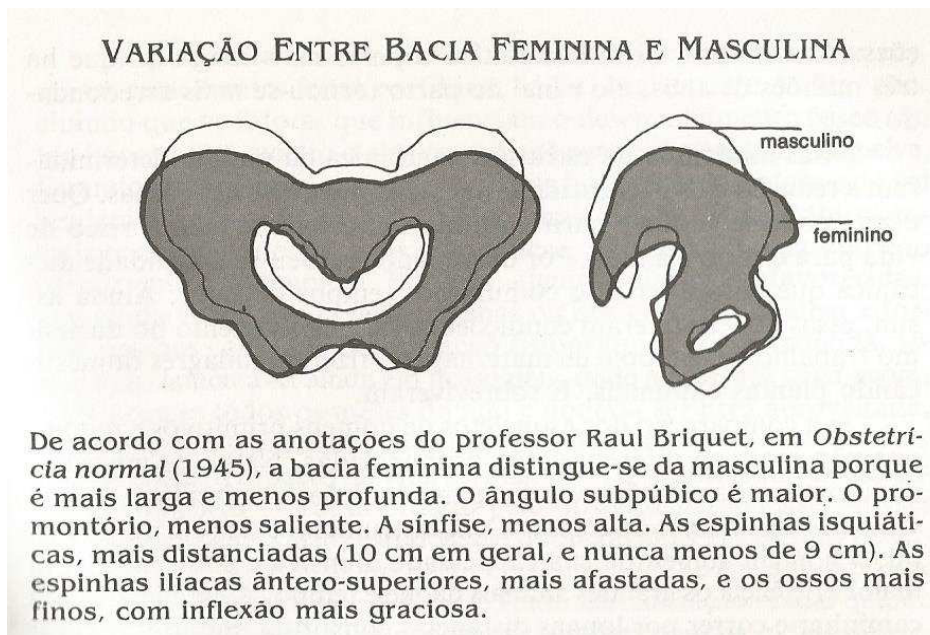
O movimento do quadril na congada lembra um pendulo, ora para direita e ora para esquerda, alternando em um balanço o eixo da coluna, através dos movimentos dos pés e pélvis.



A Valsa dos Espelhos apresentada no Teatro Sesiminas, no espetáculo Andanças, 2011.

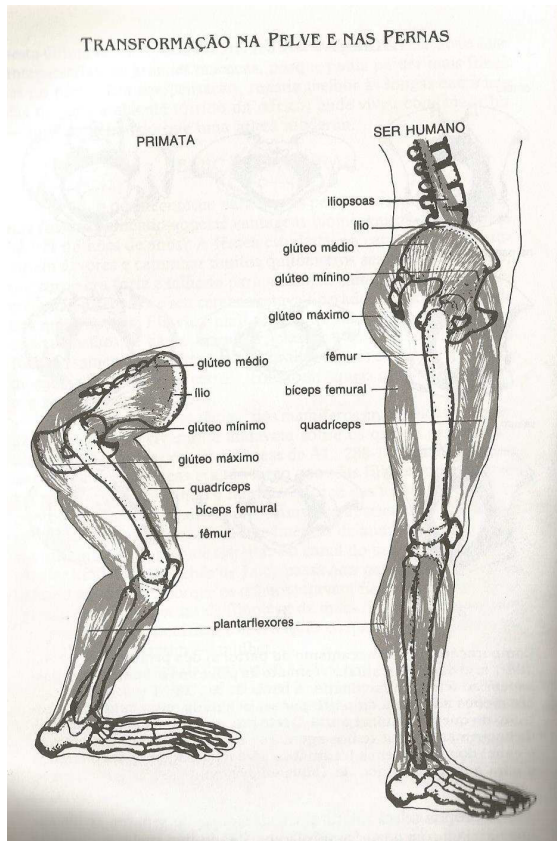
Há uma diferença entre a pélvis feminina e a masculina, devido à capacidade de parir da mulher. Como na intervenção é abordada a questão da violência de gênero, busquei utilizar tal prerrogativa, acentuando ainda mais a postura de cócoras ao cozinhar e cortar os alimentos.

Na posição de cócoras sentia como se a pelve “abrisse” para o mundo externo, direcionando o cóccix para o solo, fazendo uma força de tração na região da bacia, que materializava-se como um verdadeiro “rabo”.



Fonte: PENNA, 1993, p.49

A pélvis também sofreu diversas alterações quando o ser humano atingiu a verticalidade. A comparação dos esqueletos de homens primitivos e modernos mostra algumas diferenças, devido ao fato dos músculos abdutores ainda manterem as principais condições que facilitam as funções de andar e correr.



Fonte: PENNA, 1993, p.48

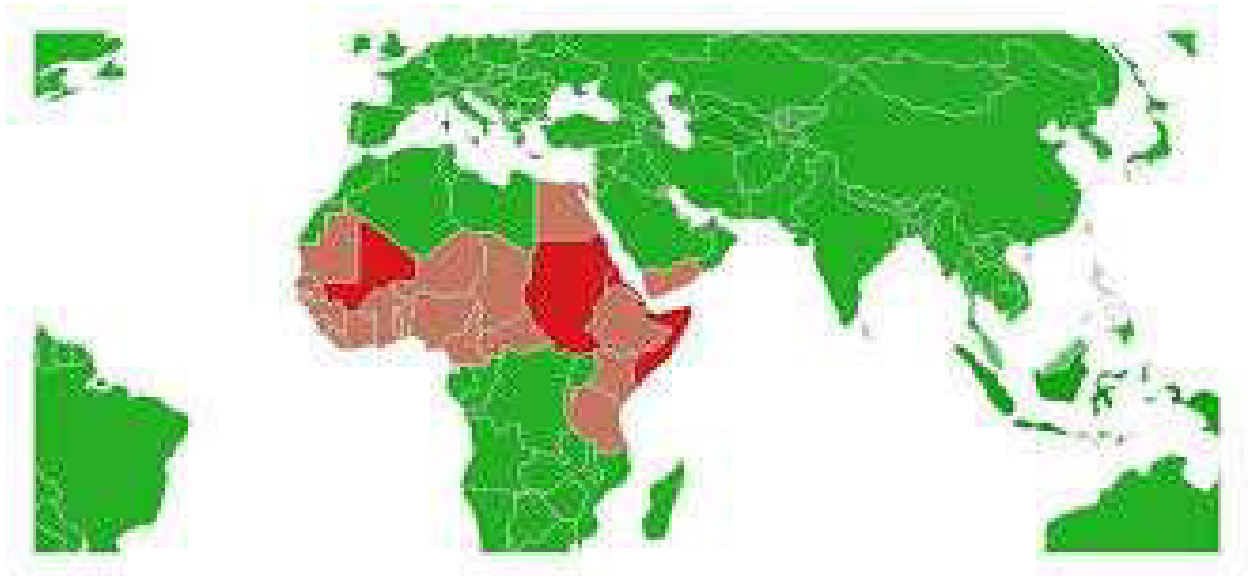
Com instrumentos de pedra e de metal, o homem aumentou sua capacidade ofensiva e pôde caçar com maior eficiência os grandes animais daquele tempo. A capacidade de correr e a habilidade de andar longas distancias constituiu importante fator seletivo.

No início das organizações sociais mais rudimentares, a prole pôde ser cuidada e protegida. As tribos prosperaram e os hábitos culturais tornaram-se mais complexos, exigindo maior esforço consciente para adaptação. Mas parece que, ao criarem hábitos de vida mais sedentários, as mulheres perdem a condição fisiológica ideal para gerar e parir tranquilamente (PENNA, 1993, p.50).

Essa condição que menciona Penna me leva a pensar sobre relações sociais envolvidas com o ventre feminino e que contribuem na interpretação sobre os movimentos do quadril presentes no exercício cênico A Valsa dos Espelhos. Afinal, é uma parte do corpo que ainda está oprimido, porque seu poder de gerar ainda precisa ser sancionado pela Igreja, pelo Estado, pelo patrão, pelas instituições e pelo médico.

O ventre da mulher não está livre. E é ainda muito difícil lidar com as pressões econômicas e moralistas sobre a força geradora da vida. Por isso há pessoas que se esterilizam ou abortam repetidamente; não dispõem de meio melhor para lidar com o impulso instintivo e emocional e integrar a força do ventre no todo da personalidade (PENNA, 1993, p.27).

Na intervenção falamos de mulheres que possuem seus órgãos sexuais mutilados, como ocorre ainda hoje em algumas regiões da África⁴⁹, sendo que os países com maior incidência são os destacados no mapa abaixo:



Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Mutila%C3%A7%C3%A3o_genital_feminina acessado em 13/03/2014

No mapa as regiões em vermelho e marrom/castanho, respectivamente, são as que possuem maior incidência de MGF (Mutilação genital feminina).

Pensar neste corpo mutilado e mesmo assim na sua capacidade de dançar e celebrar a vida me gerava um dualismo corporal e mental, assim como pensar nas mulheres escondidas atrás das burcas.

⁴⁹ A **Mutilação Genital Feminina** (sigla MGF), termo que descreve esse ato com maior exatidão, é vulgarmente conhecida por **Circuncisão Feminina**. É uma prática realizada em vários países principalmente da África e da Ásia, que consiste na amputação do clitóris da mulher de modo a que esta não possa sentir prazer durante o ato sexual.



Imagem acima: Em uma única semana, cerca de 600 meninas entre 8 e 15 anos de idade foram submetidas a um ritual coletivo de circuncisão em um campo de refugiados de Serra Leoa, país do noroeste da África.

Fonte: <http://stravaganzastravaganza.blogspot.com.br/2011/06/mutilacao-genital.html>, acessado em 14/03/2014

Assim, aquilo que é natural ao corpo feminino relaciona-se, essencialmente, com a organização fisiopsíquica que lhe permite gerar, sentir ou não prazer, gestar, parir filhos e cuidar deles. Em termos coletivos, a função procriadora mantém o corpo da mulher organizado em torno do eixo funcional, o qual se resume à capacidade criadora biológica do corpo.

A exclusão da mulher também pode ser encontrada nas mulheres Mapuabas, que por muito tempo ficaram apenas nos bastidores, cozinhando, costurando e cuidando das crianças. Hoje elas podem sair as ruas e dançar a Congada, demonstrando o empoderamento da mulher com o passar dos anos e com as próprias mudanças ocorridas em sociedade.

3.1.3 Cânticos

Na Oficina “Subjetividades”, a voz de Rui ecoava o canto africano: “Morimoto mi okô morimoto mi oeko asset baye é amor” e todos os bailarinos repetiam em coro, fazendo os movimentos que imitavam um boi. As mãos realizavam o movimento do chifre, quando apontavam os dedos indicadores, apoiados na testa.

A música de Ernesto Nazareth ecoa a voz do negro e a voz de Rui Moreira apresenta à minha alma, através do texto de Clarice Lispector: uma mulher sem cor, falando em nome de todas as mulheres africanas vítimas da violência.

A maneira de Ernesto Nazareth compor e tocar gerava no corpo um jogo de ritmos, compassos e movimentos, assim como afirma Millaud sobre o músico "Seu jogo fluido, desconcertante e triste ajudou-me a compreender melhor a alma brasileira”.

Apresentou-se no Teatro Municipal de São Paulo, sendo precedido por uma conferência do escritor e musicólogo Mário de Andrade, sobre sua obra, na qual afirmou: "Por todos esses caracteres e excelências, a riqueza rítmica, a falta de vocalidade, a celularidade, o pianístico muito feita de execução difícil, a obra de Ernesto Nazaré se distancia da produção geral congênere. É mais artística do que a gente imagina pelo destino que teve, e deveria estar no repertório dos nossos recitalistas. Posso lhes garantir que não estou fazendo nenhuma afirmativa sentimental não. É a convicção desassombrosa de quem desde muito observa a obra dele. Se alguma vez a proximidade encomprida certos tangos, muitas das composições deste mestre de dança brasileira são criações magistrais, em que a força conceptica, a boniteza da invenção melódica, a qualidade expressiva, estão dignificadas por uma perfeição de forma e equilíbrio surpreendentes".

Ou toca ou não toca,
 Suponho que o entender não é uma questão de inteligência,
 Mas sim de sentir, entrar em contato.
 Com todo perdão da palavra,
 Eu sou um mistério para mim...
 Um nome para o que eu sou importa muito pouco,
 Importa o que eu gostaria de ser.
 Sou uma pessoa que tem um coração que por vezes percebe
 Sou uma pessoa que pretendeu por em palavras,
 Um mundo ininteligível e um mundo impalpável.
 Sobretudo uma pessoa, cujo coração bate de alegria levíssima,
 Quando consegue em uma frase dizer alguma coisa
 Sobre a vida humana ou animal.
 Sou tão misteriosa que não me entendo.
 Eu sou uma pergunta.

A voz agia em minha mente como uma preparação, um primeiro contato com o mundo invisível, que reverberava em mim, juntamente com a voz dos Mapuabas .

Essa adesão ao invisível, eis a poesia primordial, eis a poesia que nos permite tomar gosto por nosso destino íntimo. Ela nos dá uma impressão de juventude ou de rejuvenescimento ao nos restituir ininterruptamente a faculdade de nos maravilhamos. A verdadeira poesia é uma função do despertar. Ela nos desperta, mas deve guardar a lembrança dos sonhos preliminares. Eis por que procuramos às vezes retardar o instante em que a poesia transpõe o umbral da expressão, tentamos, todas as vezes que tínhamos indícios, refazer o caminho onírico que conduz ao poema. (BACHELARD, 1998, p.18).

Após o meu despertar, que se dava com a declamação da poesia de Clarice Lispector, a música iniciava de forma lenta e gradual, enquanto eu oferecia café, frutas, ovos, tomates e doces ao público, remetendo ao “banquete” das festas de Congada e também distribuição de axé, como acontece quando a comida é distribuída e ofertada ao público.

Aspectos sagrados e profanos da festa repercutiam na intervenção, de um lado o ritual sagrado, as oferendas e a distribuição do axé e de outro o aspecto profano, que permitia ao público zombar, atirar comida, sujar. E esse espaço de interação repercutia em mim a confirmação da afirmativa de Brandão (1985, p.199), na qual enfatiza que “mesmo sem separar o sagrado do profano e o solene do festivo, a festa produz ênfases sobre um e outro”.

3.2 Inspirações a afetações

Após a oficina de dança afrocontemporânea, que ocorreu em Uberaba, iniciou-se, em Belo Horizonte, o processo de criação da Valsa dos Espelhos. Durante o processo de criação fui estimulada através de reflexões (lidas, vistas e compartilhadas) sobre a violência contra a mulher (mutilação do clitóris, apedrejamento, ácido jogado no rosto, a morte pelo fogo). Tais reflexões repercutiam em mim e me faziam refletir também sobre a “mulher Mapuaba”, principalmente a Griô Maria Luzia do Rosário, que apresentava uma história pessoal de opressão, destino quase certo para a maioria das mulheres negras dos anos 40, 50: o casamento e um grande número de filhos. Essa era uma instituição que estava presente na vida da maior parte das mulheres Mapuabas nesse período, tendo casado cedo, conforme depoimento:

Casei em 1950, tive que aumentá a idade pra casá, naquela época era diferente num casava assim não, era diferente, não era assim não. Sô do dia 2

de setembro, no documento agora não sei bem a outra data não, meu marido era da classe de 1924 da cavalaria de Pirassununga, casei em 1950, e em junho, 10 de junho de 1951 tive o primeiro filho, nove são vivos, morreram treze, fiquei casada 19 anos até que meu marido morreu.⁵⁰

A Griô Maria Luzia do Rosário demonstra em sua entrevista que “naquele tempo” a mulher tinha um dever de seguir e cuidar do marido, assim como acontece em muitas regiões da África ainda hoje, onde a Lei estabelece o pátrio poder ao homem, sendo ele “o chefe da família”. Também em minha intervenção busquei confrontar a ideia de liberdade e molejo do quadril com a possibilidade daquela mulher sensual ser apedrejada caso desobedeça ou traia o “chefe de família”. Só que em vez de pedras eu estimulava as pessoas do público a atitarem alimentos. Fiz tal escolha a fim de preservar minha integridade física. O espectador não tinha consciência do fato, portanto muitos levavam em tom de brincadeira. A fim de conscientizar o mesmo, eu falava e sussurrava nos ouvidos deles informações sobre a África.

A minha memória acerca dos Mapuabas era despertada através de imagens, vídeos e textos, que serviam como estímulos.

A estreia foi na Mimulus (Cia de Dança de Salão de Belo Horizonte) na Semana da Dança e posteriormente a performance ganhou a interação do público (que podiam atirar tomates, ovos, tomar café, comer maçã) no Festival Jambolada (realizado pelo Circuito Fora do Eixo), que através do Fluxograma (câmera-men: Artur Ayroso) gerou um arquivo de vídeo⁵¹ e o depoimento de Cláudia Schulz a seguir:

As jornadas de discussões do III Congresso Fora do Eixo avançam o horário devido à quantidade de questões e posicionamentos sobre temas extremamente complexos. O cansaço, após esses debates, sempre é algo que aparece. Porém, ontem Roberta Roldão, integrante do Coletivo Megalozebu no qual é frente de trabalho do Palco Fora do Eixo, provocou os congressistas sobre o que é ou não considerado arte. Enquanto o público chegava ao bloco 3M da UFU, local que sedia o Congresso, Roberta oferecia-lhes café, frutas e tomates enquanto confidenciava algo ao pé do ouvido do “contemplado”. A música começa a tocar, Roberta dança, o público ainda tímido permanece em silêncio. Roberta venda os olhos e novamente dança. O público acompanha ainda em silêncio os movimentos da bailarina. Ela finaliza o número e diz: “esse é um público educado” e ri. Depois novamente comenta que a distribuição de tomates e ovos era uma abertura para que o público se sentisse livre para lhe alvejar, na medida em

⁵⁰ Depoimento da senhora Maria Luzia Mapuaba, entrevistada em sua residência, no bairro Mercês, em Uberaba, no dia 31 de março de 2003, pelo pesquisador Luiz Carlos do Carmo.

⁵¹ O vídeo está disponível no Youtube, no seguinte link <<http://www.youtube.com/watch?v=fyJN5BX4n9k>>, estando disponível também suas duas versões no dvd.

que se questionassem sobre a ação proposta por ela: é arte ou não? Quais são as fronteiras que indicam o que é ou não teatro, dança música? Segundo a dançarina “a “provocação” de dança realizada ontem me apresentou um contexto bastante novo sobre o público e agentes do Circuito Fora do Eixo, visto que mesmo estimulados a jogarem e atirarem os objetos (tomates podres, ovo, maçã), muitos não o fizeram, demonstrando um olhar diferenciado sobre o fazer artístico. Por analogia, a arte funciona como um tomate, está em suas mãos, pode ser atirada aleatoriamente com o fim de atingir um alvo único ou transformada em material de trabalho em prol de um coletivo”. E assim, finalizamos a noite de ontem regada a debates densos e tensos sobre o eixo de sustentabilidade contraposto por outras formas de debater e questionar vinculados ao campo da experiência e do sensório. Foi dada a largada.

A Valsa dos Espelhos trazia à tona exatamente a discussão entre corpo cotidiano e extracotidiano, movimentos sensuais e castração da mulher, profano e sagrado.

Conseguir perceber a perspectiva do outro, o seu modo de sentir e olhar, me auxiliou na realização da intervenção.

3.2.1 Comer, celebrar, orar, compartilhar, atacar

No início da intervenção eu distribuo tomates, ovos e algumas frutas e café para o público. Os tomates e ovos podem ser arremessados (assim como mulheres são apedrejadas) contra mim enquanto danço (ora vendada, ora com os olhos abertos)⁵². A ideia de comer e distribuir alimentos me veio devido a importância do mesmo durante as celebrações do Congado. A importância do ato de compartilhar e comer juntos foi por mim observada durante o trabalho de campo entre os congadeiros Mapuabas.

É durante os ensaios, leilões e diversos almoços, que passamos a integrar a vida cotidiana dos Mapuabas. Neste momento de comunhão nos sentimos uma unidade. Sentimos que fomos acolhidos e podemos observar que o ato de comer revela muito dos modos, do costume e da educação de quem come, expondo a história pessoal do indivíduo.

A maioria das cozinhas está localizada próxima ao terreiro, emoldurando muitas vezes o que acontece lá fora.

A cozinha é o espaço da convivência afetiva e do aconchego que aguçam as lembranças. Generosas e fartas, muitas cozinhas ainda usam o fogão a lenha com um fogo que nunca se apaga, um café sempre escoando e uma fumaça suspensa no ar. Pela cozinha passam os cantos, um fragmento de dança e

⁵² Acontece neste instante uma “inversão de poder”.

muitas histórias que já pareciam perdidas no tempo. Neste espaço singular da casa luta-se contra o esquecimento e a amargura, aproveitando-se o movimento ritualístico do preparo do alimento. O tempo da festividade é longo e a cozinha não pode parar (RODRIGUES, 2005, p.98).

A força do feminino se faz muito presente no ato de cozinhar, ela exerce na cozinha seu domínio territorial.

O ato de poder atira-los contra mim veio do dualismo entre gerar-mutilar, compartilhar-atacar, sendo meu indivíduo feminino colocado como alvo para o público, que adotava uma atitude participativa e ativa durante a intervenção.

A partilha e os preparativos da festa estão presentes no cotidiano do congadeiro. Une netos, bisnetos, mães, avós e a comunidade, que passa a frequentar o terreiro ou barracão de ensaio.

O compartilhar era acentuado pelo ato de “servir café”. Primeiro todo o ambiente é afetado pelo cheiro de café coado e alquimia de fazê-lo ao vivo, com a presença do fogo. O café partilhado e degustado em coletivo também servia para aumentar a vigorosidade e atenção.

A possibilidade de poder escolher entre comê-los ou atirá-los contra mim trazia um questionamento ao público sobre a violência de gênero, sendo que era nítido o medo que as pessoas sentiam de serem os primeiros a atirar algo contra outrem (eu). A fim de diminuir esse receio do público, em determinado momento da intervenção eu me vendava. Neste instante era possível ouvir comentários vindos do meio do público, como “agora ela não está vendo”, “agora tenho coragem de tacar esse ovo”. Porém, as pessoas não atiravam, continuavam paralisadas. As únicas pessoas que enfim arremessaram ovos e tomates foram atores profissionais, que perante o contexto estabelecido desejaram dar andamento e estímulos à intervenção.



A valsa dos espelhos apresentada no Festival Jambolada, dentro da Universidade Federal de Uberlândia

Algumas pessoas comeram as maçãs e guardaram os tomates. No fim da intervenção alguns colegas de trabalho (contra regra, operador de som) atiraram os ovos em mim enquanto eu agradecia a presença de todos.

O ato de comer e servir me remetia ao cotidiano nas ruas da África, visto que no continente o ato de comer é coletivo, sendo feito diretamente com as mãos e em círculo. Na África é muito difícil encontrar alguém comendo sozinho.

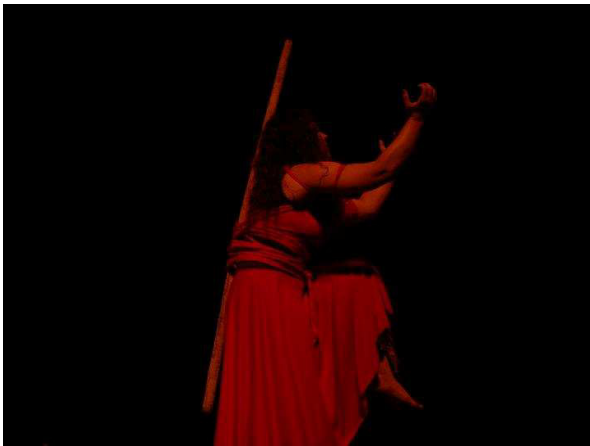
3.2.2 A África

O vídeo foi selecionado e colocado em destaque pelo site Idança, sendo que este processo de criação culminou na minha ida para a África, no ano de 2011, a fim de ensinar Gafieira e fazer Estágio Internacional de Dança Afro contemporânea na *Ecole des Sables* (Senegal/África).

A experiência no continente Africano (Senegal, Costa do Marfim e Marrocos) me possibilitou ser atriz-bailarina, além de me acrescentar novos questionamentos e também outros gestuais à *intervenção*.

Quando eu recorria a memórias, não pretendia fazer um exercício teórico de “camuflagem” de uma autobiografia. Reflito, parafraseando Merleau-Ponty (1994), que só é possível uma hermenêutica “para si”, o que envolve, simultaneamente, o mergulho rumo à raiz da significação. Estou, corporalmente, no mundo, assim como o coração habita o corpo e o corpo habita a casa.

Eu procurava minha casa e para encontrá-la tive que deixá-la. Minha ida a África foi um reencontro comigo mesma. O contato com outra cultura e novos aprendizados me colocavam na posição de “navegante”.



Baseado na obra de Michel Foucault: o corpo dos condenados, apresentado no Teatro Sesiminas, no espetáculo Andanças, 2011.

Navegando neste oceano chamado Atlântico, o corpo dilatado e decidido apresenta os elos em comum entre Áfricas-Brasis (a pluralidade é proposital). O corpo condenado de Michel Foucault⁵³ e o corpo sensual e livre das umbigadas (Semba⁵⁴) e dança popular brasileira se fundem na corporeidade e dialogam com poesias como “Cântico Negro”, de José Régio (pseudônimo de José Maria dos Reis Pereira) e orações/pontos de Umbanda e Candomblé dos congadeiros Mapuabas.

⁵³ Foi um importante [filósofo](#) e [professor](#) da cátedra de [História](#) dos Sistemas de Pensamento no [Collège de France](#) desde [1970](#) a 1984. Desenvolveu todo o seu trabalho em torno da arqueologia do saber filosófico, da experiência literária e da análise do discurso. Também se concentrou na relação entre poder e governamentalidade, e nas práticas de subjectivação. Dentre suas obras destaca-se “Vigiar e Punir”, sendo desenvolvido um capítulo sobre “O corpo dos condenados”, onde trabalha as relações de poder e opressão sobre o corpo.

⁵⁴ (quimbundo *semba*): Música e dança de par tradicionais de Angola. "**semba**", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/semba> [consultado em 09-06-2014].

3.2.3 A Violência de gênero

Após o primeiro contato com a cultura africana, através da oficina “Subjetividades” começaram os diálogos sobre a possibilidade de um solo que retratasse esse encontro entre a cultura africana e brasileira, tendo como tema central a violência de gênero cometida contra as mulheres em diversos continentes.

Como demonstrar o contraste entre a liberdade de movimento, quadril e ventre, do “semba” e também a repressão sofrida por mulheres que permanecem cobertas em burcas, que possuem seu clitóris cortado e seus rostos queimados. Como conviver com a sexualidade aflorada e os apedrejamentos em praça pública, realidade que ainda persiste em ocorrer no continente africano.



A valsa dos espelhos, 2011.

Também questionava a relação da mulher Mapuaba, hoje empoderada, e tendo a família representada por uma Griô, em detrimento de um passado onde elas eram proibidas de dançar a Congada. Na intervenção também ecoava a voz daquelas mulheres, que me contavam seus segredos e histórias, que cozinhavam e preparavam as garrafadas antes do Terno de Congada sair às ruas, e depois, passaram a liderar o mesmo, assim como a Tenda de Umbanda. Como a Griô Maria Luzia do Rosário saiu da posição submissa de servir seu marido para a posição atual. Como gerou e criou as gerações atuais de Mapuabas, depois que

o patriarca morreu. A força criativa de seu ventre refletia a história de muitas mulheres, e eu era uma delas.

O ventre possui forças criativas (alquímicas) que podem ser reativadas. Ele reflete as experiências com a sexualidade e a procriação, focalizando o papel da mulher no desenvolvimento social. Os preconceitos que ainda existem acerca dessa força precisam ser substituídos pela compreensão lúcida dos seus recursos. Há aspectos simbólicos que foram associados ao ventre humano em civilizações passadas e estes símbolos estão presentes na psique coletiva do homem e da mulher contemporâneos.

No ventre de um recipiente alquímico, a matéria por purificar, por exaltar, é confiada a uma água, primitiva, ao mercúrio dos filósofos (...). Jung designa o mercúrio, que substancializa toda fluidez, toda dissolução assimiladora, exatamente como imagem tônica do inconsciente. (BACHELARD, 1990, p.114).

Para tentar esclarecer um pouco do processo, lançar o leitor dentro dos encaminhamentos da construção da intervenção, lanço mão de alguns trechos de meu diário de bordo:

A Valsa dos Espelhos – Diário de bordo 1 – 24 de julho de 2013 – Uberlândia/MG

Hoje acordei e liguei para “DRI a e i o u” (apelido que dei a minha amiga, por tê-la conhecido na casa de Ricardo Ramos, artista plástico e músico da banda Porcas Borboletas, quem inventou uma brincadeira com as vogais- a e i o u – assim o jogo em comum criou a família “a e i o u”). Dri é uma artista, para quem eu pedi ajuda e auxílio na *performance* “A Valsa dos Espelhos”, registrando o momento em que rasparei minha cabeça.

A ideia é que eu raspe minha cabeça no dia 11 ou 12 de julho, com o mesmo cabeleireiro que “faz a cabeça” dos congadeiros em Uberlândia. Dri vai me acompanhar registrando todo o processo de criação e composição. Retirar os cabelos, assim como as muitas mulheres africanas são obrigadas a cobri-los. Criar a imagem de uma mulher nua, sem pelos, embaixo de uma “burca”, revelando uma mulher “sem cor”.

*Dúvidas: como fazer uma burca? O que a justifica? Qual a simbologia desta indumentária⁵⁵?

Para me inspirar e estimular elegi o vídeo da professora da *Ecole des Sables* (localizada no Senegal/África), bailarina e coreógrafa Nora Chipaumire, de 2008.

“lions will roar, swans will fly,

⁵⁵ A concepção de indumentária é a mesma dada por Eugênio Barba e Savarese na obra “A Arte secreta do Ator”. O figurino, que funciona como *prothesis* “que participa do corpo do ator, dilata-o e oculta-o enquanto se transforma continuamente. O efeito de força e energia que o ator é capaz de manifestar é reforçado e elevado pela metamorfose do figurino em si, em relação recíproca de troca: ator-corpo, ator-figurino e ator no figurino (BARBA, SAVARESE, 1995, p.219).

*Angels will wrestle heaven,
Rains will break: gukurandi”*

.....
Hoje eu e Dri trocamos SMS (via telefone móvel):

ROBERTA: Agradecidíssima, nem pode imaginar! (12:07:18)

DRI: Fica tranqüil que tem mais energias de amor em todas as direções!!!
Representamos todas as mulheres violentadas do planeta Terra! Axé e amor!
(12:05:18)

ROBERTA: Porque eu sou uma delas... Um dia você vai entender (12:09:52)

DRI: Mãos em prece! Que os méritos de nossas práticas se estendam a todos os seres! (12:32:19)

ROBERTA: Amém... namastê! (12:32:50).

3.3 A dança dos congadeiros

A dança para mim é o retrato dinâmico da história humana. Ela nos relata a experiência do entusiasmo, da presença plena e atemporal que une o ser humano com o divino.

A dança é mais do que mera reflexão especular. Nela o espírito continua a viver e, pela repetição da forma transmitida pela tradição, liberta-se novamente e se manifesta no prazer. O espírito e a natureza, Deus e sua criação foram separados em todos os mitos das origens. Na dança, especificamente nas danças tradicionais executadas como exercício e fé e de vida, eles se fundem novamente numa unidade, em oposição à divisão feita pelo sistema cartesiano supracitado.

Na vivência do centro de Deus (que pode ter nomes diversificados como Orixás, vuduns, entidades, Alá...) o prazer divino e o prazer do mundo são um:

Na festa da alegria na doutrina, os discípulos se divertiam na casa de Baalschem⁵⁶: eles dançavam e bebiam e mandavam buscar cada vez mais vinho na adega. Depois de muitas horas, a mulher de Baalschem veio a seu quarto e disse: “Se vocês não pararem de beber, logo não haverá mais nenhum vinho para a consagração do Sabbat”. Ele respondeu rindo: “Você fala certo. Vá até eles e diga-lhes que parem”.

Quando abriu a porta do salão ela viu: os discípulos dançavam em círculo e, em torno do círculo dos que dançavam, serpenteava flamejante um anel e fogo azul. Então ela mesma pegou uma caneca na mão direita e outra caneca na mão esquerda e se apressou a mandar a empregada à adega, para voltar logo com os recipientes cheios.⁵⁷

⁵⁶ O fundador do movimento hassídico no século XVIII, rabino Israel bem Elieser, alcunhado Baalschem.

⁵⁷ BUBER, Martin. Die Erzählungen der Chassidim (Os Contos dos Hassídicos, Zuriq, 1949,1987, p.22)

A dança é transmitida até hoje como riqueza cultural das mais antigas. Até os primeiros séculos da era cristã estava inserida nas práticas religiosas e na vida em comunidade; à margem da história cultural e espiritual, ela se manteve viva até os tempos modernos.

Essa tradição e sua multiplicidade permite, ainda hoje, uma oferta inesgotável de esforços na vida religiosa e na prática pedagógica e terapêutica, de encontrar as bases de uma comunhão plena de sentido.

Quando dançamos a Congada entramos em contato com a ancestralidade desta dança sagrada e antiga, moradora dos espaços subterrâneos da psique. Seu encanto é poderoso, sua presença é ancestral e promove a união entre o corpo e a psique, através do espírito criativo.

A Congada e seus rituais nos remetem a África e aos acontecimentos que se davam nas coroações dos reis Congos e Rainhas no continente do outro lado do Oceano. Um elo perpetuado, alimentado pela fé dos congadeiros, que cultuam seus ancestrais e transmitem seus conhecimentos de geração a geração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho de campo realizado junto à família Mapuaba foi essencial para a formação do texto final desta dissertação de mestrado, reafirmando o deslocamento do que vem ocorrendo nos trabalhos de dança e teatro, tendo em vista que as manifestações da cultura negra em Minas Gerais, dentre tantas, a Congada, são concretizadas através de danças e rituais transmitidos através da oralidade.

Porém, mais importante foi o crescimento humano que a convivência com a família Mapuaba e núcleo cultural proporcionou a essa pesquisadora.

A beleza da convivência e a sabedoria transmitidas, além dos aprendizados justificam a pesquisa, que na verdade é uma escrita baseada na experiência.

Olhar o corpo do congadeiro e minha própria experiência dentro do terno Minas Brasil, com uma observação voltada à pesquisa e estruturação desse saber de modo mais acadêmico ou científico, ampliou meu horizonte sobre a própria manifestação, participantes e minha experiência com os Mapuabas.

O processo de criação emerge de um trabalho de pesquisa de observação de minha entrância na estrutura dos Mapuabas, vivendo o Terno Minas Brasil e sendo afetada e comovida por esse. Nesse contexto deve se levar em consideração que o ensino da dança é, muitas vezes, informal, como ocorre entre os congadeiros.

No capítulo 1 e 2 busco me situar na condição de entrante em um Congado, o Terno Minas Brasil, na família Mapuaba, na cidade de Uberaba/MG. Tentando comunicar ao leitor como os Mapuabas me afetaram através de seus corpos de congadeiros, seus cânticos, orações e toques de tambores, o que me trouxe o desejo de dançar e experienciar a Congada, também com meu corpo, deixando de ser uma observadora externa/plateia.

A imersão no universo dos Congadeiros apresentou-me uma nova realidade, a qual possibilitou-me a compreensão de todo o entorno e contexto que envolvia a aquela festa de congadeiros que tanto me fascinou. A participação das preparações que antecipavam a festa, proporcionou a possibilidade de conhecer as danças, os sons, os repertórios orais, cantos e os segredos de família transmitidos "ao pé do ouvido" enquanto o café era coado.

Contextualizando a família Mapuaba como recebedouro de uma atuante que busca compreender a força da transmissão oralizada no aprendizado e ensinamento da Congada fui tecendo o Capítulo 2. Os ensinamentos transmitidos pela Griô eram fixados em minha

memória, e minha percepção era de que eu também fazia parte de uma memória coletiva e me dava o sentimento de pertencimento à essa família, integrando assim uma memória coletiva.

No Capítulo 3 são também apresentadas as significações intrínsecas e extrínsecas que afetaram o processo de criação em dança, “A Valsa dos Espelhos” e como o mesmo se construiu e partindo de uma observação via os princípios trazidos pro Barba e antropologia teatral.

Através de um olhar lançado com o filtro da Antropologia Teatral, a Congada ganhou ressignificações e revisitações, como o ato de cozinhar e partilhar, na postura de cócoras, que pretendia demonstrar uma postura de dilatação de energia, muitas vezes observada durante os rituais da Congada.

Também os acessórios e adereços foram sendo ressignificados, percebendo que o figurino funciona como parceiro vivo, enriquecendo a ação do congadeiro..

Entre os princípios comuns, consegui identificar no corpo do congadeiro o uso da alteração de equilíbrio, assim como da postura KOSHI, que é constatada por tensões criadas entre as partes superiores e inferiores, joelhos dobrados e, ajustando a coluna vertebral, sendo o tronco usado como um bloco, forçando o congadeiro a achar um ponto de equilíbrio. Esse corpo do congadeiro, identificado como um corpo dilatado, é preenchido por uma força chamada “presença”, sendo esse corpo dilatado evocado pelos congadeiros através da fé (aspecto religioso).

Chego a conclusiva de que essa força do congadeiro pode ser chamada de “presença”, em contínua mutação, demonstrando que este é um corpo-em-vida, sendo que por ele percorrem energias que demonstram que o comportamento cotidiano foi redirecionado.

Na intervenção "A Valsa dos Espelhos", houve a percepção da aplicação de tais princípios, além de gestuais e simbologias da Congada e a permissão ao público de certa interatividade com a cena.

E foi por intermédio da convivência como dançante e congadeira e da transmissão oral que a práxis da pesquisa se teceu. É certo que minha prática como dançarina recebeu influências de minha convivência com a família Mapuaba, seja de modo direto ou subjetivo, despertando em mim outros olhares, consciências e percepções. Fui despertada por um som de tambor, danças e cânticos que ecoaram em mim e me fizeram buscar a fonte de tais ressonâncias. Após certo entendimento dos caminhos subjetivos percorridos, surgiu a vontade de organizar e compartilhar tal processo de aprendizado, baseado na oralidade e na experiência.

Sem mais me prolongar, o que permanece é a gratidão à família que me acolheu, por me permitir a absorção de sua cultura e os ensinamentos que adquiri no Terno Minas Brasil, bem como a gratidão pela possibilidade de estruturar tais ensinamentos e experiências recebidas de modo a proporcionar o compartilhamento destas em aspecto acadêmico científico.

“Meu Congo vem de Minas, ele veio beirando ao mar

Meu Congo vem de Minas, ele veio beirando ao mar

Lá no fundo do mar também tem areia

Segura a banda meu fio e não bambeia

Adeus, Adeus,

Eu vou me embora

Fica com Deus e Nossa senhora”.

Canto Mapuaba

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABNT Associação Brasileira de Normas Técnicas. **NBR 14.724, de 17.03.2011.** Informação e documentação, trabalhos acadêmicos, apresentação. Válida a partir de 17.04.2011. Rio de Janeiro, 2011.
- ACOGNY, Germaine. **Danse Africaine.** Weingarten: Weingarten, 1994.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ALCÂNTARA, Ana Paula. **Congos, Moçambiques e Marinheiros: olhares sobre o Patrimônio Cultural Afro-brasileiro de Uberlândia.** Uberlândia: Composer, 2003.
- ARAÚJO, Kelly Cristina. **Áfricas no Brasil.** São Paulo: Scipione, 2003.
- IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **ATLAS geográfico escolar.** Rio de Janeiro: IBGE, 2002.
- ÁVILA, Carla Cristina Oliveira de. **Itinerâncias e inter-heranças: do ritual do Congado da Zona da Mata Mineira ao processo de criação de performance em dança contemporânea.** Campinas: Unicamp, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de Rabelais.** Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo-Brasília: Hucitec, 2008
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator – dicionário de antropologia teatral.** Superv. Luís Otávio Burnier. São Paulo/Campinas: Hucitec/UNICAMP, 1995.
- BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel: tratado de antropologia teatral.** Trad. Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BIÃO, Armindo. **ETNOCENOLOGIA: textos selecionados/** Christine Greiner e Armindo Bião, organizadores. São Paulo: Annablume, 1999, 194p.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Peões, pretos e congos: trabalho e identidade étnica em Goiás.** Goiânia: universidade de Brasília, 1977.
- BRASILEIRO, Jeremias. **Congadas em Minas Gerais.** Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2001.
- BRONDANI, Joice Aglae. **VARDA CHE BAUCCO! TRANSCURSOS FLUVIAIS de uma pesquisatriz: bufão, commedia dell'arte e manifestações espetaculares populares brasileiras.** Tese de Doutorado da Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Artes, 2010.
- BROOK, Peter. **A porta aberta.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CÁSSIA, Taynar de. Movimento negro de base religiosa: a Irmandade do Rosário dos Pretos. In: **CAD. CRH**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2001.

CAMPOS, Flavio de; DOLHNIKOFF, Miriam. **Atlas de história do Brasil**. 3. ed. São Paulo: Scipione, 1997.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COSTA, Fernando. **A prática do Candomblé no Brasil**. Rio de Janeiro: Renes, 1974.

DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia do Comediante**, por Jean Duvignaud; tradução de Hesíodo Facó. Rio de Janeiro: Zahar, 1972

FELIX, Candido Emanuel. **A Cartilha da Umbanda**. Rio de Janeiro: Eco, [19--?].

FERNANDES, Florestan. **Os negros no Mundo dos brancos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. São Paulo: Global, 2006.

FLINCHUM, Betty M. **Desenvolvimento Motor da Criança**: supervisão e tradução do Darcymires do Rêgo, Barros e Daisy Regina Pinto Barros. Rio de Janeiro: Interamericana, 1981.

FOUCAULT, M. A Escrita de si In Ditos e Escritos V Etica, Sexualidade e Política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GALLAHUE, D. **Understanding Motor Development in Children**. Nova York: John Wiley, 2005.

GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro**, por Denis Guénoun; tradução Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HOBSBAWM, Eric. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: O jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 1993. 4ª Edição. Tradução: João Paulo Monteiro

ICLE, Gilberto. **O Ator como Xamã**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LODY, Raul G. da Motta. **Candomblé**. São Paulo: Ática, 1987.

MAC CORD, Marcelo. **Identidades Étnicas, Irmandade do Rosário e Rei do Congo**: sociabilidades cotidianas recifenses – século XIX. In: Campos. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997.

MEIRA, Renata Bittencourt. **Baila bonito baiadô: educação, dança e culturas populares em Uberlândia, Minas Gerais.** Campinas, SP: [s.n], 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception.** Paris: Gallimard, 1966.

_____. **L'Oeil et l'esprit.** Paris: Gallimard, 1979.

_____. **Le Visible et l'invisible.** Paris: Gallimard, 2000.

NOVAES, Adauto (org). **O Olhar.** São Paulo: Companhia das letras, 1988, 495p

PLEKHANOV, George. **A Arte e a vida social.** São Paulo: Brasiliense, 1969.

PRADIER, M. J. **Etnocenologia,** textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RANCIERE, Jacques. **A Partilha do sensível, estética e política.** São Paulo: EXO experimental, 2005.

REILY, Suzel Ana. To remember captivity: the congados of southern Minas Gerais. In: **Latin American Music Review.** Austin: University of Texas Press, 2001.

REVISTA OUVIROUVER. **Dossiê Corpo.** V.1, n.4, 2008. Acessível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>>.

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil.** São Paulo: Nacional, 1977.

RODRIGUES, G. **Bailarino-pesquisador-intérprete:** processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **O Antropólogo e sua Magia:** Trabalho de Campo e Texto Etnográfico nas Pesquisas Antropológicas sobre Religiões Afro-brasileiras. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2006.

SONTAG, Susan. **Questão de ênfase:** ensaios. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TOMAZ, Laycer. **Da senzala à capela.** Brasília: Universidade de Brasília, 2000.

OSSROWER, Fayge. **A Construção do Olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988, 495p.

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS. **Introdução ao Estudo do Congado.** Centro de Extensão, 1974.

GLOSSÁRIO

ALFORRIADO	Aquele que é libertado da escravidão.
ANCESTRAL	Antepassado familiar, pessoa de geração anterior.
APORTAR	Chegar ou desembarcar a um porto; chegar a algum lugar.
BANTOS	Africanos trazidos da região do Congo, Moçambique e Angola, foram os primeiros a serem feitos cativos na África e embarcados para servir como escravos no Brasil, ainda no início da colonização.
CATIVO	Homem ou mulher que perdeu a liberdade, que foi aprisionado.
CONFRADE	Membro de uma irmandade religiosa.
CONFRARIA	Irmandade religiosa.
CONGOLÊS	Natural do Congo, antigo reino da África. Atualmente são chamados congolezes os que nascem na República do Congo (ou Congo-Brazzaville) e na República Democrática do Congo (ou Congo-Kinshasa).
ETNIA	De maneira simplificada, grupo de pessoas que formam uma comunidade de mesma língua, religião e modo de agir, entre outras características culturais.
GRIÔ	Mestre da transmissão oral
GUNGAS	Adereços de cobre, presas a faixas que se amarram aos tornozelos e que, Segundo informações de moçambiqueiros, além de fazer a marcação musical, lembravam as correntes do cativo.
IFÁ	Oráculo africano
ISLAMISMO	Religião fundada pelo profeta árabe Maomé, que deixou sua doutrina escrita em um livro sagrado, o Corão, aos que

seguem a fé muçulmana.

IORUBÁS

Povo africano que vive no Sudoeste da Nigéria, do atual Benin e do Togo. Trazidos em grandes levas e escravizados no Brasil, onde receberam a denominação de nagôs, os iorubás instalaram-se principalmente na Bahia. Exerceram forte domínio social e religioso sobre os outros grupos também cativos.

JEJES

Um dos povos que habitam os atuais Togo, Gana, Benim e regiões vizinhas.

MALÊS

Negros africanos que praticavam a religião muçulmana, como os povos hauçás e nagôs, que liam e escreviam em língua árabe.

MAPUABAS

Nome de um capim usado para prender os escravos, visto que produzia uma urticária; sobrenome usado pela família descendente dos bantos, os Mapuabas, cujo corpo é o objeto de estudo da mestranda.

MINAS

Dizia-se dos africanos trazidos da Costa da Mina, região onde hoje estão a Costa do Marfim, Gana, o Togo, o Benim, a Nigéria e Camarões.

NAGÔS

Denominação que receberam no Brasil os povos africanos iorubás.

NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

A santa (Nossa Senhora do Rosário) foi achada no deserto, em uma loca de pedra. O Congo chegou e dançou, mas a santa ficou quieta. Depois chegou o Moçambique. Chegou e dançou e a santa os acompanhou. Eles fizeram uma igreja e puseram a Nossa Senhora do Rosário.

PATAGONGAS

Instrumentos musicais, cuja forma se assemelha a chapéus de lavradores chineses, assim como remetem às peneiras usadas no garimpo, com dois lados mais côncavos e que possuem em seu interior esferas metálicas que produzem um som característico.

QUARTEL	Lugares onde se realizam ensaios e também servem de oficinas nas quais se confeccionam instrumentos e uniformes. Nos dias de festa, são locais de encontro e concentração dos ternos.
SOCIEDADE ESCRAVISTA	Sociedade que está apoiada na prática do regime de trabalho escravo.
SUDANESES	Grupos trazidos da África Centro-Oriental.
UMBANDA	Religião formada no Brasil por uma seleção de valores doutrinários e rituais, surge a partir da fusão dos cultos africanos congo-angola. Cultu a orixás do Candomblé e outras entidades, como os Caboclos, Pretos Velhos, Erês (crianças) e Exus.

APÊNDICE

A Valsa dos espelhos

A Valsa dos Espelhos – Direção Rui Moreira.

Vídeo: <<http://www.youtube.com/watch?v=fyJN5BX4n9k>>

“As jornadas de discussões do III Congresso Fora do Eixo avançam o horário devido à quantidade de questões e posicionamentos sobre temas extremamente complexos. O cansaço, após esses debates, sempre é algo que aparece. Todavia, ontem Roberta Roldão, integrante do Coletivo Megalozebu no qual é frente de trabalho do Palco Fora do Eixo, provocou os congressistas sobre o que é ou não considerado arte.

Enquanto o público chegava ao bloco 3M da UFU, local que sedia o Congresso, Roberta oferecia-lhes café, frutas e tomates enquanto confidenciava algo ao pé do ouvido do “contemplado”. A música começa a tocar, Roberta dança, o público ainda tímido permanece em silêncio. Roberta vinda os olhos e novamente dança. O público acompanha ainda em silêncio os movimentos da bailarina. Ela finaliza o número e diz: “esse é um público educado” e ri.

Depois novamente comenta que a distribuição de tomates e ovos era uma abertura para que o público se sentisse livre para lhe alvejar, na medida em que se questionassem sobre a ação proposta por ela: é arte ou não? Quais são as fronteiras que indicam o que é ou não teatro, dança música? Segundo a dançarina “a “provocação” de dança realizada ontem me apresentou um contexto bastante novo sobre o público e agentes do Circuito Fora do Eixo, visto que mesmo estimulados a jogarem e atirarem os objetos (tomates podres, ovo, maçã), muitos não o fizeram, demonstrando um olhar diferenciado sobre o fazer artístico. Por analogia, a arte funciona como um tomate, está em suas mãos, pode ser atirada aleatoriamente com o fim de atingir um alvo único ou transformada em material de trabalho em prol de um coletivo”.

E assim, finalizamos a noite de ontem regada a debates densos e tensos sobre o eixo de sustentabilidade contraposto por outras formas de debater e questionar vinculados ao campo da experiência e do sensório. Foi dada a largada”. Cláudia Schulz Macondo Coletivo Palco Fora do Eixo

ANEXOS

Anexo 1

TABELA 1 Municípios com registros de comunidades quilombolas – Segunda Configuração Espacial

Nº	Município	Comunidade
01	Nanuque	Vale do Jequitinhonha
02	Nanuque	Gumercindo dos Pretos
03	Almenara	Farrancho
04	Jequitinhonha	Bau
05	Jequitinhonha	Kapuxa
06	Jequitinhonha	Cruzinha
07	Jequitinhonha	Moco
08	Jequitinhonha	Mumbuca
09	Joáima	Tocoio
10	Ouro Verde de Minas	Barreirinho
11	Teófilo Otoni	Córrego Santa Cruz
12	Itaobim	Bairro Palmeiras
13	Itaobim	Arraial do Farrancho
14	Caratinga	Arraial do Farrancho
15	Jequeri	Santana da Caatinga
16	Viçosa	Buiéie
17	Viçosa	Quilombo da Rua nova
18	Ponte Nova	Abre Campo
19	Ponte Nova	Bau
20	Além Paraíba	Caxambu
21	Araçuaí	Arraial dos Crioulos
22	Araçuaí	Arraial
23	Salinas	Matrona
24	Jenipapo de Minas	Cachoeira das Bolas
25	Jenipapo de Minas	Martins
26	Jenipapo de Minas	São José de Bolas
27	Francisco Badaró	Alta Passagem

28	Francisco Badaró	Moco
29	Minas Novas	Muzambinho
30	Minas Novas	Macuco
31	Minas Novas	Mata Dois
32	Minas Novas	Gravata
33	Virgem da Lapa	Curral Novo
34	Chapada do Norte	Bom Jesus
35	Chapada do Norte	Vale do Jequitinhonha
36	Chapada do Norte	Chapada do Norte
37	Chapada do Norte	Cuba
38	Chapada do Norte	Gravatá (Quebra-bateia)
39	Chapada do Norte	Misericórdia
40	Chapada do Norte	Paio I
41	Chapada do Norte	Poções
42	Chapada do Norte	Vale dos Papudos
43	Chapada do Norte	Ribeirão da Folha
44	Berilo	Alto Caitetu
45	Berilo	Brejo
46	Berilo	Caitetu de Baixo
47	Berilo	Caitetu do meio
48	Berilo	Mocó
49	Berilo	Morro do Buteco
50	Berilo	Quilombolas
51	Berilo	Santo Izidoro
52	Leme do Prado	Porto Coris (Boa Sorte)
53	Guanhãe	Monhinho Velho
54	Jaboticatubas	Mata de Tição
55	Ferros	Mendonça
56	Nova Era	Comunidade da Luz
57	Santa Maria de Itabira	Barro Preto
58	Porteirinha	Pai Pedro
59	Janaúba	Gorutubas
60	Janaúba	Gorutubanos

61	Janaúba	Jacaré Grande
62	Jaíba	Mata de Tição
63	Capitão Eneias	Barreiro grande
64	São João da Ponte	Brejo dos Crioulos
65	São João da Ponte	Sete Ladeira
66	São João da Ponte	Terra Dura
67	São João da Ponte	Vereda Viana
68	Divisa de São João da Ponte e Varzelândia	Brejo dos Crioulos
69	Varzelândia	Brejo dos Crioulos
70	Manga	Brejo dos Crioulos
71	Manga	Ilha de Ingazeira
72	Manga	Justa
73	Manga	Puris
74	Manga	Campo Redondo
75	Manga	Ilha do Retiro
76	Manga	Ilha Valerinho
77	Manga	Lapinha
78	Manga	Ressaca
79	Manga	Tamboril
80	Manga	Tapera
81	Januária	Araça
82	Januária	Olhos d'Água Estiva
83	Januária	Quilombo
84	Januária	Vale do Peruaçu
85	São Francisco	Serra das Araras
86	Diamantina	Quartel da Indaiá
87	Serro	Ausente
88	Serro	Baú
89	Serro	Capivari
90	Serro	Milho Verde
91	Conceição do Mato Dentro	Itapanhuacanga
92	Conceição do Mato Dentro	Candeias
93	Conceição do Mato Dentro	Congonhas do Norte

94	Morro do Pilar	Serra do Cipó
95	Gouvêa	Espinho
96	São Gonçalo do Rio Abaixo	Serra das Araras
97	Santa Bárbara	Barreiro Grande
98	Ouro Preto	Lavras Novas
99	Ouro Preto	Chapada
100	Rio Espera	Buraco do Paiol
101	Rio Espera	Moreiras
102	Bias Fortes	Colônia do Paiol (zona da mata)
103	Bias Fortes	Colônia do Paiol
104	Lima Duarte	Porto Cores
105	Santa Luzia	Pinhões
106	Belo Horizonte	Cabula
107	São José da Lapa	Fazenda Conceição
108	Contagem	Arturos
109	Jequitibá	Lagoa Trindade
110	Moeda	Coqueiros
111	Belo Vale	Boa Morte
112	Belo Vale	Chacrinha dos Pretos
113	Brumadinho	Sapé
114	Cordisburgo	Barririnhos
115	Cordisburgo	Barro Preto
116	Paraopeba	Pontinha
117	São João del Rey	Brejo dos Crioulos
118	Resende Costa	Currãozinho dos Paula
119	Oliveira	São Domingos
120	Itaúna	Catumba
121	Alagoa	Barro Quilombo
122	Bom Despacho	Tabatinga
123	Três Pontas	Martinho Campos
124	Pimenta	Cachoeira do Quilombo
125	João Ribeiro	Santana da Caatinga
126	Paracatu	Machadinho

127	Paracatu	São Domingos
128	Paracatu	Comunidade dos Amores
129	Paracatu	Comunidade da Lagoa
130	Vazante	Bagres
131	Vazante	Pamplona
132	Vazante	Salobo
133	Vazante	Veredas
134	Patrocínio	Calunga
135	Uberlândia	Patrimônio

Fonte: Mapas editora e consultorias (2005)

Anexo 2 - Estatuto da Associação dos Congados de Nossa Senhora do Rosário do Estado de Minas Gerais

Artigo 1º - As Diretorias das Associações, Guardas ou Irmandades filiadas à Associação dos Congados de Nossa Senhora do Rosário do Estado de Minas Gerais devem ser compostas de um Presidente, um Secretário, um Tesoureiro e três suplentes, os quais assumirão os cargos vagos por licença, impedimento ou renúncia, não havendo todavia ordem expressa na substituição, podendo um suplente assumir qualquer cargo vago.

§ único – Deverá haver em cada diretoria um Conselho interno, composto de cinco membros.

Artigo 2º - As Associações filiadas são obrigadas a se comunicarem com esse Diretório uma vez por mês, além das convocações de praxe e os casos omissos de urgências, ou então enviarem um representante.

Artigo 3º - As festas e promoções serão realizadas sob a responsabilidade moral, jurídica e financeira da entidade promotora.

§ único – Para tais atividades fica proibido pedir esmolas com ou sem bandeira, podendo-se angariar fundos por meio de leilões, cartas, donativos livremente doados.

Artigo 4º - Os festejos e ensaios poderão ser realizados em qualquer época do ano, de acordo com as tradições das entidades filiadas, ficando, entretanto proibido os festejos e ensaios nas épocas de carnaval, quaresma e semana santa.

Artigo 5º - Os festejos e promoções somente poderão ser realizados após comunicação à Delegacia de Polícia local e ao Revmo. Vigário da paróquia da localidade onde se for realizar a festividade.

§ único – As festividades e promoções públicas devem ter assistência das autoridades civis, militares e eclesiásticas.

Artigo 6º - Os festejos ou promoções das Associações filiadas não poderão aliar-se ou apoiar quaisquer manifestações de outro sentido. Somente poderão fazê-lo por convocação das autoridades constituídas.

§ único – Fica expressamente proibido qualquer manifestação de congado com padres da Igreja Católica Brasileira.

Artigo 7º - Todas as promoções e festejos devem obedecer rigorosamente à Lei do Silêncio (22:00 horas).

Artigo 8º - As procissões públicas não poderão ser realizadas sem a presença dos Srs. Vigários, ou com autorização dos mesmos quando seu percurso ultrapassar os limites de uma paróquia para outra.

Artigo 9º - Os festeiros investidos da dignidade real não podem dançar, sendo-lhes permitido cantar hinos e responder embaixadas.

§ único – Todos os capitães e dançantes são obrigados a respeitar os reis e rainhas coroados sob pena de punição ou multas sem direito a defesa.

Artigo 10º - As associações filiadas devem obrigar aos seus componentes e seus dançantes uniformizados a se conduzirem em praça pública ou sede com absoluta ordem e respeito.

§ 1º - Fica expressamente proibido o uso de bebidas alcóolicas dentro do congado.

§ 2º - Todas as pessoas apanhadas em estado de embriaguez, seja ele rei ou rainha, príncipe ou princesa, capitão ou dançante ou qualquer outro membro da Diretoria será entregue às autoridades competentes do Congo.

Artigo 11º - De todos os movimentos das Associações filiadas devem ser fornecidos ao Diretório, por meio de Relatório mensal, em Assembleia Geral.

§ único – O patrimônio das Guardas ou Irmandades filiadas não farão parte do Diretório Central. Em caso de dissolução da Entidade seu patrimônio ficará sob a responsabilidade de uma Comissão que, de acordo com seu Estatuto fará a doação para quem de direito for aprovado.

Artigo 12º - Não podem fazer parte dos quadros das associações pessoas que professem credo religioso, política ou filosofia que atentem contra as leis vigentes.

§ 1º - Todos os Associados são obrigados a respeitar e cumprir com a Constituição Brasileira, as autoridades constituídas sob pena de demissão dos quadros das Associações filiadas e entregues às autoridades.

§ 2º - Fica proibido discussão política partidária dentro do recinto das Associações filiadas.

Artigo 13º - Os casos omissos nas Associações serão levados ao Diretório Central, que depois de aprovados em Assembleia Geral serão irrevogáveis.

Artigo 14º - No tocante a esta portaria de nº 4 sobre disciplina, ficam sem efeito todas as portarias anteriores, todos os reis coroados e rainhas, capitães e juízes e Diretores das Irmandades filiadas de todas as categorias.

Artigo 15º - A presente Portaria substitui e torna sem efeito todas as portarias anteriores, depois de sua aprovação em Assembleia Geral e publicação no “Minas Gerais”.

Artigo 16º - Todas as Guardas ou Irmandades filiadas gozarão de todos os direitos que o Diretório oferece, a Sede com toda assistência.

§ 1º - São considerados de utilidade pública, pela Lei Estadual nº 5.586 de 30/10/70 apenas as guardas filiadas a esta Associação.

§ 2º - A presente Portaria somente tem valor para as guardas e quando estas estiverem em dia com suas obrigações na Associação.(seguem as assinaturas)

Aprovado em 01/07/73. Publicado no “Minas Gerais” em 07/08/73.

TABELA 2 Orixás e cores correspondentes

Orixá	Cor das miçangas
Exu	Vermelha e preta
Oxalá	Branças – leitosas
Xangô	Branças leitosas e vermelhas ou castanhas e brancas leitosas
Ogum	Cobre, latão ou bronze ou Azul – marinho
Oxóssi	Verde-escuro; verde e branco ou azul-claro
Xapanã ou Omulu	Pretas e brancas para Abaluaiê; pretas, brancas e vermelhas para Omulu, que tem ainda guia especial, usada a tiracolo, feita de laguidibá ou de búzios, com uma poronga recoberta de palha-da-costa entrelaçada.
Nanã-buruque	Lilases
Oxum	Amarelo-ouro ou azul-claro
Iemanjá	Branças transparentes (cristal) ou azul-claro
Iansã (Yansã)	Cor de coral ou de contas de coral verdadeiro
Ossãe	Verde-claro
Oxum-Marê	Verdes e amarelas ou coloridas, com balangandãs
Ifá	Não tem. Normalmente é consultado em um colar de Ifá, ou em uma peneira de palha-da-costa.

Fonte: resumo feito pela pesquisadora, com busca na obra de COSTA, Fernando. **A prática do Candomblé no Brasil**. Rio de Janeiro: Renes, 1974.